

# Transformaciones de la música contemporánea

**Dulce A. Martínez Noriega**  
**José Alberto Sánchez Martínez**  
(coordinadores)





**Transformaciones  
de la música  
contemporánea**

Primera edición, 2021

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana  
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco  
Calzada del Hueso 1100, Colonia Villa Quietud,  
Alcaldía Coyoacán, Ciudad de México. C.P. 04960

Sección de Publicaciones de la División de Ciencias Sociales y Humanidades.  
Edificio A, 3er piso. Teléfono 5483.7060  
[pubcsh@gmail.com](mailto:pubcsh@gmail.com)/[pubcsh@correo.xoc.uam.mx](mailto:pubcsh@correo.xoc.uam.mx)  
<http://dcsh.xoc.uam.mx/repdig>  
<http://www.casadelibrosabiertos.uam.mx/index.php/libroelectronico>  
<http://dcshpublicaciones.xoc.uam.mx>

ISBN: 978-607-28-2407-2 (Digital)  
ISBN: 978-607-28-2405-8 (Impreso)

Impreso en México / *Printed in Mexico*

# Transformaciones de la música contemporánea

Dulce A. Martínez Noriega  
José Alberto Sánchez Martínez  
(*coordinadores*)



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

*Rector general*, José Antonio de los Reyes Heredia

*Secretaria general*, Norma Rondero López

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-XOCHIMILCO

*Rector de Unidad*, Francisco Javier Soria López

*Secretario de Unidad*, Mario Alejandro Carrillo Luvianos

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

*Directora*, Dolly Espínola Frausto

*Secretaria académica*, Silvia Pomar Fernández

*Jefa del Departamento de Relaciones Sociales*, Carolina Terán Castillo

*Jefe de la sección de publicaciones*, Miguel Ángel Hinojosa Carranza

CONSEJO EDITORIAL

Jerónimo Luis Repoll (presidente)

Aleida Azamar Alonso / Gabriela Dutrénit Bielous

Álvaro Fernando López Lara

Asesor del Consejo Editorial: Miguel Ángel Hinojosa Carranza

COMITÉ EDITORIAL

Graciela Irma Bensusán Areus (Presidente)

Sonia Comboni Salinas / Jaime Osorio Urbina

José Antonio Rosique Cañas / Leonel Pérez Expósito

Asistente editorial: Varinia Cortés Rodríguez

Corrección de estilo: Karla Magdalena Pinal Mora

Diseño de portada: José Alberto Sánchez Martínez

# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN.

Sociedad y transformación musical

*José Alberto Sánchez Martínez*

*Dulce A. Martínez Noriega*

9

## PRIMERA PARTE

### TECNOLOGÍAS MUSICALES

Rebajamiento sonoro: error y radicalidad técnica

*Juan José Rivas Zúñiga*

*Yois Kristal Paniagua Guzmán*

17

Devenir rizoma del videoclip de autor

*Marco Alberto Porras Rodríguez*

37

Descubriendo el *cover*. Producción y consumo  
de *covers* en YouTube como estilo de vida posmoderno

*Gabriel González Sánchez*

*Georgina Flores Mercado*

65

## SEGUNDA PARTE

### ARTISTICIDAD SONORA

La música y los paisajes sonoros en los museos  
contemporáneos. La colección musical y sonora  
del Museo Nacional de las Culturas

*Iskra A. Rojo Negrete*

99

El engrama “música” y la supervivencia de la imagen sonora <i>Beatriz Isela Peña Peláez</i>	127
--	-----

### TERCERA PARTE

#### MÚSICA POPULAR CONTEMPORÁNEA

Factores que condicionan el discurso comunicativo de la música popular en España. Un estudio del oído social a través de las canciones <i>Jaime Hormigos Ruiz</i>	157
--	-----

El <i>perreo</i> del siglo XXI: desarrollo, identidades y debates <i>Silvia Escobar Fuentes</i> <i>Francisco Manuel Montalbán Peregrín</i>	183
--	-----

¡Déjame traerte canciones del bosque! O cómo el rock de los setenta contribuyó a moldear (lo mejor d)el mundo actual <i>José Hernández Prado</i>	211
---	-----

Figuraciones de la música en la pandemia <i>Dulce A. Martínez Noriega</i> <i>José Alberto Sánchez Martínez</i>	235
--	-----

Memorias sociales y mediáticas sobre la violencia y el narcotráfico de jóvenes michoacanos a partir de narcocorridos <i>Laura Yaneli Albarrán Díaz</i> <i>César Jesús Burgos Dávila</i>	253
---	-----

SEMBLANZA DE LOS AUTORES	281
--------------------------	-----

## INTRODUCCIÓN. SOCIEDAD Y TRANSFORMACIÓN MUSICAL

*En memoria de Ofelia N. G.*

*José Alberto Sánchez Martínez  
Dulce A. Martínez Noriega*

EL ESTUDIO DE la música desde una perspectiva sociológica surge en el siglo XIX y entre los iniciadores se pueden mencionar a Weber, Georg Simmel, Alphons Silbermann, Theodor Adorno y Talcott Parsons, entre otros, quienes bajo diversos enfoques y escuelas emprendieron una aproximación sociológica a la música artística y popular. La relación entre sociología y música se localiza en el reconocimiento de la producción estética sonora como un campo de influencia en las diversas esferas o estructuras de lo social, lo que incluye no sólo al arte, sino igualmente a la economía y a la política. A la par de estar implicada en procesos de interacción, sistemas simbólicos y formas de comunicación. La modernidad ha sido tratada en la mayoría de los casos bajo el sesgo de la economización de lo social y sus diatribas, las polaridades, desigualdades y conflictos que ello ha implicado son la base de los estudios marxistas; pero con el análisis de los posmarxistas, los intereses relativos al arte abandonaron la esfera del arte culto para atender los procesos estéticos y sus vínculos con la sociedad. La tradición heredera de las sociedades medievales —donde el arte de mecenazgo era lo determinante junto a los estilos—, en la modernidad y la conformación de las nuevas sociedades dejó de tener relevancia; así, los grupos sociales asentados en las ciudades bajo

la disciplina del trabajo industrial se apropiaron de las artes no como un hecho de institucionalidad sino de socialidad, donde el teatro y la sociedad, la música y la sociedad, fueron las artes más relevantes junto al cine.

La influencia de esta realidad puede ser vista más tarde en la crisis del arte clásico por las vanguardias, que asumirán lo social como bandera de creación. El origen del dadaísmo tiene como fundamento la pérdida de identidad de lo culto por lo popular, por el efecto de transgresión hacia la institucionalidad de las formas, de las representaciones, el uso de los cuerpos, el sonido. La imaginación comenzó a implicarse en sucesos, acontecimientos de la vida social como el arte para el escándalo. Destruir la forma que estaba íntimamente ligada a la representación del realismo dejó consecuencias más allá de la plástica; los primeros atisbos del cuestionamiento de la musicalidad se localizan en la experimentación de la poesía: el cambio del soneto y la rima por el verso libre es un gesto de ruptura musical, significa que la música ya no estaba en el convencionalismo de la regla sino en la percepción individual. La individuación de la música es un cambio que afectó las formas de leer y de escribir, actos de musicalidad que afectaron la percepción sonora de las sociedades. En esto hay una enorme influencia del surrealismo y de las formas de la imaginación contradictoria para alterar la musicalidad y el ritmo de las artes.

El salto definitivo se localiza en el momento en que el surrealismo pasa de la escritura a la acción, al arte objetual, a la intervención de espacios: la celebración del Marqués de Sade, prender fuego a figuras, llevar máscaras, utilizar un departamento, recitar poesía, mostrar la desnudez, bailar, representan el origen del *performance* que congrega varias artes, y dentro de ellas, la música. Es un acto artístico que se confunde con un acto de resistencia, político, de intervención, aludiendo a lo social y sus figuras. Sobre esto hay una larga tradición de la música y sus relaciones con la sociedad más allá de ser considerada como un arte sagrado, la profanidad de la música es el legado más importante para entender su presencia en la historia. Desde los años setenta, la música ha acompañado, en América Latina, el activismo, la manifestación política, así como también el nacimiento de la sociedad del es-

pectáculo de masas, de los ídolos del *star system*; la digitalización también ha sido alcanzada con la imponderancia de la música como campo de experimentación, y qué decir de los estudios en sonoridad cuando interpretan a las ciudades como un conjunto de ambientes sonoros.

La pertinencia de la música como objeto de estudio en nuestra época alude a dos cuestiones principalmente. Por un lado, al acelerado crecimiento de los medios masivos y de la sociedad de la información —donde la música está inmersa—; y por otro, a la apertura económica que conjuntamente con la globalización ha generado cambios sustanciales en las funciones o presencia de la música en las sociedades, ejemplo de ello es el surgimiento de nuevos espacios mercantiles (dados por el modelo comercial capitalista —piratería, sitios de música en la red, tecnología portátil—) que funcionan como un eje de consumo musical tanto económico como simbólico, ejerciendo una influencia tanto en lo subjetivo —prácticas culturales, representaciones sociales, identidad, procesos de interacción— como en las modas y los estilos juveniles.

Por otra parte, el consumo de la música se ha transformado debido a la apertura de nuevos espacios (dados por el modelo comercial operante), donde ésta terminó por convertirse en un eje de consumo y, mejor aún, en un elemento de transformación, pues, como veremos en algunos textos de este libro, la música, por sus características, ejerce su mayor funcionamiento en lo subjetivo. La música se ha compenetrado en la publicidad, las modas, los estilos, y al estar imbricada en la llamada “industria musical” y en las “industrias culturales” no sólo es una mercancía, sino, además, una forma de comunicación que propicia procesos de identificación, diferenciación y construcción de identidades. Como fenómeno de comunicación, se trata de un lenguaje codificado que expresa el sentido de un grupo social determinado. Aunque a veces se interprete a la música como algo lejano al sentido colectivo y como escapatoria de la razón, o se diga que su comprensión ocurre en un plano más sentimental, subjetivo (característica innegable en un sentido, y quizá por ello escurridiza cuando intentamos estudiarla en su apropiación cultural y social), la música remite a elementos muy concretos de los grupos sociales.

La música, como elemento o forma cultural plétórica de significados, se relaciona con el poder y puede funcionar como un instrumento de dominio. A partir de una ideología proveniente de la clase dominante, que impone sus ideas, la industria musical es capaz de ejercer un poder en la sociedad no solamente comercial, económico o material, sino también conductual. Reflexionar sobre la presencia de la música en las culturas y en las sociedades no es un tema nuevo, sin embargo, las transformaciones suscitadas en los ámbitos políticos, económicos, sociales, culturales, ecológicos y tecnológicos durante la presente década del siglo XXI, invitan a actualizar su valor cultural y sus desplazamientos en cuanto a las subjetividades en las que se desenvuelve. Los contextos, actores, espacios, usos y funciones de la música en la vida contemporánea demandan múltiples ejes de análisis que permitan comprender su importancia en las prácticas socioculturales actuales, para pensar desde un enfoque inter y multidisciplinario los diversos acontecimientos donde ella se manifiesta: en procesos de interacción social; como un elemento partícipe en la constitución de identidad/es; como forma de denuncia o de protesta en movimientos sociales que hacen visibles las discriminaciones o la violencia de género; en las formas de apropiación y usos de los espacios urbanos; en el activismo social; en el *performance* y arte urbano; durante campañas políticas; como forma de autoempleo; como patrimonio cultural; como presencia en la sociedad digital; como adquisición alternativa, que implica también un consumo tanto simbólico como mercantil; en las nuevas tecnologías y la autogestión, producción y difusión musical; y recientemente, su papel durante la cuarentena a causa del Covid-19, entre otras.

Bajo este perfil, el presente libro busca abordar la transformación de la música como presencia simbólica, cuyas formas han impactado en la apertura de nuevos campos de acción, en la reconfiguración de actores y en figuras emotivas de relaciones sociales, de participación y actuación. La obra se compone de tres partes. En la primera, “Tecnologías musicales”, se proponen artículos cuya centralidad está en reflexionar en torno a tecnologías digitales y derivadas de ellas, como es el caso de YouTube, el videoclip y la radicalidad técnica; en la segunda parte, “Artisticidad sonora”, los

artículos dialogan en relación con dos ejes centrales: uno, el paisaje sonoro y su institucionalidad, y dos, la imagen sonora como campo de representación artística, es decir, la sonoridad y la artísticidad como dos procesos actuales que han marcado el arte contemporáneo. En la tercera parte, “Música popular contemporánea”, los trabajos esgrimen conceptos, acciones y experiencias en torno a varios ejes, como el *perreo*, la comunicación, la violencia, la identidad y sus relaciones con la música.

El libro elabora un recorrido desde la perspectiva de análisis contextual de la importancia de la música en el mundo actual, está situado en lo que llamamos “lo contemporáneo”, un debate que aparece originalmente en la teoría de Jean-François Lyotard cuando habla del giro del lenguaje y establece la diferencia como una proposición que no puede responder a un solo régimen de enunciación, sino que debe acudir a una heterogeneidad. Esta perspectiva ha deshabilitado muchas de las teorías posmodernas y convertido a la cultura en un “caballito de batalla” para pensar lo contemporáneo más allá de un condicionamiento temporal, secuencial *a posteriori* de la modernidad. Miguel Ángel Hernández, autor de *La so(m)bra de lo real* (2021), ha estudiado el arte a contratiempo y tomado la contemporaneidad como eje central de lo que llama las “estéticas migratorias”, donde la música ha sido una de las más migrantes en cuanto a la formación de heterogeneidad (llamados “géneros musicales”). Hoy lo contemporáneo está relacionado con intervenciones, performatividades que no se remiten sólo a la institucionalidad del arte, sino, por el contrario, reclaman interpretaciones de las formas de la historización de los productos culturales, las miradas que en ellas se elaboran, las interacciones que derivan; Terry Smith ve en ello un proceso inacabado que impide elaborar conclusiones o pensar bajo la determinación de la conclusión. La diversidad es el centro que dota de inacabado lo contemporáneo, el signo más elocuente. Los trabajos aquí presentados contienen ese aliento de no concluir sino de reflexionar para fotografiar la transformación de la música, sus prácticas, sus valoraciones: son la formación de un vértigo ante lo contemporáneo.



PRIMERA PARTE  
TECNOLOGÍAS MUSICALES



## REBAJAMIENTO SONORO: ERROR Y RADICALIDAD TÉCNICA

*Juan José Rivas Zúñiga*  
*Yois Kristal Paniagua Guzmán*

LOS AUTORES NOS acercamos a la música como problema de investigación bajo dos consideraciones. Primero, el respeto por aquellos estudiosos de la música en su sentido formal, es decir, de aquellos que poseen educación musical y desde ahí analizan los contextos musicales; y segundo, el respeto y la ambición de reconocer las formas propias de la música popular, cuyos productores poseen nociones sobre la música que ejecutan desde su experiencia lírica. En todo caso, los autores de este texto nos sentimos más cercanos a los segundos porque nuestras formaciones (arte-antropología), nos permiten observar la música más como fenómeno que como partitura. Así, se revelaron ante nosotros dos casos musicales que han sido estudiados etnográficamente en repetidas ocasiones. Se trata de la cumbia rebajada y de los sonideros, cuya musicalidad seductora o repulsiva no puede leerse sin los actores que la viven y la habitan en una escucha cotidiana y extraordinaria, solitaria y colectiva.

Sirva este preámbulo para justificar que el acercamiento a la cumbia rebajada y a los sonideros estará trazado por tres elementos: la participación tecnológica, la periferia, y la marginalidad de una sonoridad que apropia y transforma el estilo canonizado de la cumbia colombiana, la salsa y la cumbia chilanga. Desde nuestra perspectiva, estas sonoridades comparten un elemento en común, pues su sonoridad parece provenir de un error que poco a poco se

vuelve lenguaje y deriva en cultura. Así, repararemos en el error tecnológico que se despliega como posibilidad para aletargar un ritmo en el caso de la cumbia colombiana o para amplificar el sonido en su reproductibilidad para agregar una sonoridad distinta a la original, evento al que se suma la interrupción de una pieza musical para mandar saludos o escuchar el pensamiento en voz alta del sonidero. En ambos casos, la apropiación de los ejecutantes de la música y de la danza nos hace reflexionar sobre prácticas consideradas ¿marginales? por su posición cultural, pero al mismo tiempo centrales en el contexto de la cultura popular mexicana.

Las aproximaciones que se convocan en este espacio se desarrollan en tres apartados. El primero, que hemos nombrado “Inventación técnica-apropiación del instrumento” es un esfuerzo por reconocer la importancia del instrumento en la producción musical. En el segundo, “Marginalidad tecnológica: el error como escritura”, observamos cómo la constitución del instrumento entraña mecanismos que no sirven a los fines de su diseño, que se consideran errores, mismos que si son empleados, someten esa producción a la marginalidad por no corresponderse con los objetivos pensados del objeto. Finalmente, en el tercer apartado, “El error como cultura”, analizamos el error como acto creativo propuesto y producido por actores de la cultura que le otorgan un sentido y lo vuelven elemento identitario de un grupo social.

Para dar cuenta de nuestra lectura, apelaremos a algunos autores como Walter Benjamin, especialmente en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (1989); Silvia Rivera en *Sociología de la imagen. Miradas Ch'ixi desde la historia andina* (2015); *El ciber-mundo: la política de lo peor* (1991) de Paul Virilio; y de George Bataille *Las lágrimas del Eros* (1981). Con ellos construimos el marco teórico que sustenta la pertinencia del error en la cumbia rebajada y la música sonidera que aquí proponemos.

## INVENCION TÉCNICA-APROPIACION DEL INSTRUMENTO

La era de Gutenberg trajo consigo la posibilidad de reproducir, de hacer copias de los lenguajes vinculados con el campo del arte o de lo sensible, esto último entendido como aquello que resulta

perceptible y no necesariamente se cataloga como arte. Pero el hecho de poder replicar el original trajo como consecuencia la transformación de los sentidos, pues nuestra escucha y nuestra mirada, sólo por mencionar algunas, se modificaron de forma permanente.

Con la llegada de la cámara fotográfica —Walter Benjamin hablaría del cine particularmente—, se introdujo un código continuo y diferenciado al de la pintura. De *continuidad* porque permitía enfocar un aspecto del mundo, exacerbando lo que por naturaleza hacemos cuando ponemos o quitamos nuestra atención de algún hecho particular; *diferenciado* porque la copia y su posibilidad de reproducción casi arbitraria hacía que el fragmento visual o sonoro del mundo pasara de uno o unos, del campo de lo individual al campo de lo colectivo. En otros términos, la cámara fotográfica o el fonógrafo, lograron que el foco de alguien, que la reducción o la exacerbación de un fragmento de la vida elegido por un pintor, un músico, un fotógrafo, pudiera ser compartido con “muchos”. Así, lo que era un acto considerado “íntimo” se volvió público alcanzando dimensiones masivas; y copias de imágenes y sonidos re-producidos una y otra vez provocaron la homogeneización de lo que se percibía; hoy las reducciones del mundo en imágenes o sonidos pululan por todas partes al grado de poder construir metamundos diversos con la yuxtaposición de dichos fragmentos. Así que el acto creativo y su multiplicación a partir de la copia y de su reproducción, dejaron de pertenecer únicamente al creador-espectador, pues la dimensión técnica de la reproducción adquirió un papel importante. Benjamin (1989) observa sobre el instrumento que:

Mientras lo auténtico mantiene su plena autoridad frente a la reproducción manual, a la que por lo regular se califica de falsificación, no puede hacerlo en cambio frente a la reproducción técnica. La razón de esto es doble. En primer lugar, la reproducción técnica resulta ser más independiente del original, que la reproducción manual. Ella puede, por ejemplo, resaltar en la fotografía aspectos del original, que son asequibles a la lente, con su capacidad de elegir arbitrariamente un punto de vista, y que no lo son al ojo humano; puede igualmente, con la ayuda de ciertos procedimientos como la ampliación o el uso

del retardador, atrapar imágenes que escapan completamente a la visión natural (p. 43).

Con esto nos podemos percatar de que las tecnologías no son sólo contenedores de seres humanos, sino que son procesos activos que remodelan y reconstruyen de igual forma a las personas y a otras tecnologías afines. Así, cuando una sociedad adopta una nueva tecnología y ésta es capaz de predominar sobre alguno de nuestros sentidos, la relación entre éstos se transforma, creando así un nuevo orden de sentir y percibir el universo.

Para hablar de evolución artística o musical es necesario advertir una diferencia sustantiva entre la invención técnica de los instrumentos, comprendida como los materiales con los que están fabricadas dichas herramientas, y la invención tecnológica de los objetos, que implica la comprensión del uso y el establecimiento de reglas y/o formas de ejecución. Dicho de otra manera: la primera apelaría a la invención del cello y la segunda a sus maneras de interpretación. Cabría destacar en este momento un segundo nivel divergente entre el instrumento musical y el objeto sonoro, mismos que pudieron haberse desarrollado con tecnologías afines con la música, como la acústica, o algunas veces lejanas en tanto su objetivo era distinto, como la creación de *softwares* cuyo uso deriva en lo musical.

Así, la evolución de los instrumentos y las formas musicales dependen y varían según el contexto y las necesidades de cada cultura, pero indudablemente estarán condicionadas a un proceso de invención tecnológica en donde la técnica responderá de manera lógica a la producción de sonidos, ritmos, texturas o ambientes, propios de cada uno de los materiales y componentes de los que el instrumento o la herramienta esté fabricado. Según McLuhan (1996), las tecnologías emergentes han creado una situación humana distinta, permeada de nuevas posibilidades de intercambio y reconstrucción que van desde una simple cirugía hasta el trasplante de algún órgano vital. Y dentro de la historia de los instrumentos musicales hemos visto cómo ha ido cambiando la relación del intérprete con la manera de hacer música, así como sus resultados estéticos y estilísticos. Si bien antes era necesario un esfuerzo mus-

cular para percutir un tambor, la aparición de la tecnología y el uso de nuevas formas de almacenamiento y control de la energía permitieron que actualmente sea posible interpretar toda una pieza musical de orquesta sinfónica con sólo presionar un botón.

Actualmente los instrumentos musicales tradicionales no han variado mucho, sin embargo, lo que sí ha cambiado es la relación entre el músico-intérprete y el objeto musical. La representación de las formas musicales también se produjo, como señalaba Benjamin para otras artes, de forma tardía, pausada y tórpida, lo que dio como resultado en la música un lenguaje propio en donde los hallazgos y errores conforman la base en la que se funda hoy su lenguaje.

Y siguiendo con los paralelismos entre la música y la pintura, observamos que así como la fotografía fue de imitar el lenguaje artístico de la pintura, capturando paisajes, retratos y objetos estáticos, a la representación de la luz teniéndola como materia prima; la música ha descubierto en el ruido una posibilidad expresiva que utiliza su relación con el sonido, contemplando no sólo su significado simbólico y estético sino también sus cualidades físicas como la frecuencia, los hertz y los decibeles; es decir, nos encontramos ante un lenguaje deconstruido que parte de la sustancia sonora para producir nuevas musicalidades que se legitiman al margen de la institución.

Si partimos de la relación entre instrumento y técnica, la oposición entre música ortodoxa y música popular resulta impuesta, especialmente en cuanto a la reproducción técnica señalada por Benjamin, pues ambas tienen como punto de partida el instrumento, el objeto y la técnica y en los dos casos estaríamos hablando de copias y no de originales que poseen cierta autonomía respecto de sus ejecutantes. Sin embargo, lo popular marginado de la academia, se transforma y está motivado y legitimado por los distintos lenguajes y prácticas culturales que a su vez también excluyen y marginan la música culta porque la relación que establecen con ella es mínima. Esto muestra cómo la separación entre música ortodoxa y música popular además de impuesta teje puentes que establecen una continuidad, pues en el fondo e independientemente del instrumento y del ejecutante la nota de sol siempre será, se tenga conocimiento

de ello o no, pues en este metalenguaje de la música, todo lo sonoro puede tener valor en la escala de notación, desde el sonido del piano hasta el sonido del *beat* producido por el *software*. Y en una dirección inversa, la sonoridad del piano mediada por la técnica puede deconstruirse al grado de despojarlo de su identidad musical para volverlo ruido y revelar esas otras cualidades que la regla había mantenido ocultas. Esto es equivalente a la invención de las palabras y su dimensión polisémica, pues es la arbitrariedad del contexto lo que desencadena sus usos y apropiaciones al margen de la norma.

Como escribe John Blacking: “Sin procesos biológicos de percepción auditiva y sin consenso cultural sobre lo percibido entre por lo menos algunos oyentes, no pueden existir ni música ni comunicación musical” (1973: 37). En ese sentido, nuestra configuración humana difícilmente escapa al sonido y por lo tanto a la música; lo que nos hace pensar que la distinción entre la música académica, ortodoxa y la música popular resulta etnocentrista. Las prácticas musicales que carecen de información o estructura académica informada se desarrollan a partir de ordenar y entender el sonido de manera diferente. Luego entonces, si la música es la organización de sonido y es resultado de una serie de comportamientos humanos, las posibilidades de yuxtaposición son infinitas y puede ser creada de forma incidental, cuando es resultado de principios de organización no musicales o extramusicales; o de forma accidental, entendida como la manera en la que una persona o un grupo de personas utilizan una herramienta, un tornamesa o una serie de bocinas para producir y organizar el sonido.

En la historia de la música, a principios del siglo xx, aparece lo que se llaman las “técnicas extendidas” de interpretación musical mediante las que se ejecutan nuevas formas “no convencionales” para producir sonidos inusuales. La idea de la tecnología musical como una serie de reglas y formas tradicionales se vio alterada no sólo por incluir estas nuevas formas de relacionarse con el instrumento, sino también por incluir una serie de objetos de distinta procedencia.

Y por otro lado, la aparición de sistemas de grabación y reproducción musical, como el fonógrafo y la cinta magnética, así

como la invención de instrumentos electrónicos, cambió radicalmente la idea de lo que entendíamos por música hasta ese momento, pues los roles hegemónicos entre ejecutante, creador y público escucha se disolvieron, generando una relación más directa, cruda e inmediata con la música, lo cual nos permitió no sólo escuchar nuevos ritmos o armonías sino observar, comprender y analizar expresiones culturales distintas. Asimismo, la idea del intérprete y el creador se vieron cuestionadas, la posibilidad de reproducir la música sin la necesidad de un ejecutante o ni siquiera de un instrumento tradicional hizo tambalear la idea de autoría y originalidad, así como también la posibilidad de crear la industria musical y sus sistemas de copia y reproducción.

La técnica-reproductora de la copia nos remite a la muerte del autor barthesiano (1987) en donde la obra reproducida pertenece a la cultura y a los lectores, campos que le otorgan matices diversos, pues cada ejecución de la copia implica otredades, tiempos y espacios distintos; dicho de otra manera, la copia estará expuesta siempre a lecturas diversas, cuya autenticidad estará mediada por el instrumento técnico. Seguirle la pista al original en el caso de la música, resulta una tarea un poco ociosa en el sentido de Benjamin. Por supuesto que se adjudica a un autor, pero hoy podríamos diferenciar al autor de la copia y al autor del original, algo que comprendemos muy bien, si pensamos en la interpretación como acto creativo; de ahí que haya interpretaciones que resultan más significativas que las versiones originales. Para el caso de la música tenemos por lo menos tres tipos de reproducciones: *a)* de la creación de una pieza a su montaje en estudio o grabación de donde se obtiene lo que se considera original, *master* o soporte madre; *b)* su reproducción a través de los medios de comunicación; y *c)* su reproducción a través de los dispositivos de registro electrónicos o digitales. Con esto se pretende mostrar que se podría establecer una especie de taxonomía de la copia considerando la suma de elementos contextuales y de posibilidades tecnológicas donde la re-petición, re-apropiación y re-producción dan como resultado un original en la medida en que se aleja cada vez más del punto de partida, aun cuando se reconozcan en ella elementos de continuidad, pues más que ser una derivación, se inscriben en un campo

semántico común o, en términos de Lotman (1996), son semiósferas que comparten elementos de traducción entre un universo y otro. Es así como leemos la relación entre la cumbia colombiana y la cumbia rebajada; o entre la música ejecutada por las orquestas de cumbia o de salsa en vivo o en el reproductor y el concierto en vivo que también ofrecen los sonideros a través de sus tornamesas y sistemas de audio.

## MARGINALIDAD TECNOLÓGICA: EL ERROR COMO ESCRITURA

Si hay algo que caracteriza al siglo xx es el desarrollo tecnológico que no sólo provocó el crecimiento de la industria en el mundo, sino que llenó nuestra cotidianidad de objetos que parecieran resolver las necesidades de nuestro tiempo, por ejemplo: de transporte, de alimentación, de salud, de comunicación y de entretenimiento; siendo estos últimos muy próximos, a veces indiferenciados, especialmente a partir del lugar, accesibilidad y operatividad que tienen las redes sociales. Esto explica la necesidad de comprender el lugar que tiene la tecnología en las distintas esferas de lo humano. Y en lo que respecta particularmente a los medios tecnológicos, Marshall McLuhan (1967) introduce la caracterización de medios “fríos” o “calientes”, donde la cantidad y claridad de datos proporcionados por un medio y la participación del receptor o audiencia, serán los factores que determinen la temperatura del medio.

McLuhan describió los *medios calientes* como aquellos que son de alta definición, que proporcionan más información y que permiten menos interacción de su receptor; son, entonces, medios excluyentes que llevan a la especialización y a la fragmentación del proceso y de la experiencia. Por su parte, los *medios fríos* son de baja definición, proporcionan menos información y permiten una mayor interacción con su receptor; por lo que son medios incluyentes y de carácter masivo. Cabe señalar que esta diferencia se concentra en el instrumento como si él determinara la posibilidad de las interacciones. Sin embargo, lo que nos ha mostrado la historia es que el instrumento resulta ejecutado en la medida de su finalidad primera, pero también es sometido a una usabilidad impensada en su construcción. Esto nos muestra también un cambio de categoría

respecto del sujeto que se relaciona con el medio tecnológico, pues deja de ser receptor únicamente, y se convierte en manipulador y usuario, encuentra en el instrumento la posibilidad de hacerlo funcionar con fines distintos al de su creación, lo que nos hace volver a la idea misma de instrumento, esa que Stanley Kubrick transparenta en *2001: A Space Odyssey* (1968) cuando hace del fémur un arma de defensa, un símbolo de poder y también el medio que vincula el presente con el pasado y con el futuro tecnológico.

Es probable que la distinción de McLuhan entre medios fríos y calientes mantuviera su vigencia hasta los años ochenta, sin embargo, dicha separación hoy no es muy clara porque tecnologías que se consideraban frías, actualmente no podrían dar cuenta de ello. Un ejemplo es la reproducción musical a través del tornamesa en el que el acto de escuchar música dejó de ser pasivo y el receptor participa de forma activa sobre lo que escucha al seleccionar, reordenar, modular y distorsionar la manera en cómo se produce la música, lo que convierte la interacción con el medio en una acción creativa y activa, descubriendo con esto una de las características esenciales de los medios y de las tecnologías emergentes: la hibridez.

Hablamos de hibridez y no de híbrido porque lo consideramos una cualidad, aquello que forma parte de la naturaleza tanto como del sujeto y del instrumento contemporáneos, es decir, no es ya una característica extrínseca. Así, el nacimiento del *Disc jockey* (Dj) como persona creativa que no solo selecciona música, sino que altera y reorganiza los distintos materiales sonoros, también es un reflejo de hibridez, no sólo en el sentido técnico de la interacción con la herramienta, sino también con las posibilidades infinitas de mezclar ritmos, secuencias y atmósferas para generar distintos materiales musicales que serán del gusto y la preferencia de grupos sociales que comparten códigos de escucha similares.

Otro rasgo de hibridez en las tecnologías emergentes (musicales o no) es la lucha constante entre calidad de definición y cantidad de información, lo que generó un modelo de consumo voraz y estableció algunos de los problemas que esto implica, tales como la obsolescencia programada, la piratería y la competencia desleal. Pero como todo desarrollo tecnológico, también trajo consigo algunas prácticas al margen de esto, como el movimiento *Do it Yourself*

(DIY), la ingeniería en reversa y la desobediencia electrónica, mismas que dan cuenta de la estrecha relación entre creatividad y apropiación del operador, así como de la maleabilidad del instrumento, restándole a este último toda posibilidad de ser jerarquizante.

Estas prácticas marginales surgen en respuesta a esta lucha constante de las tecnologías emergentes y a la imposibilidad de seguirle el paso dentro de una economía tan convulsa e inestable. La revalorización, reúso y adaptación de las herramientas tecnológicas de bajo costo o de baja calidad trajo consigo una serie de errores y características muy particulares que hacían del error una oportunidad de redescubrir el potencial expresivo de estas herramientas, e introducir y establecer el error y la falla como uno de los componentes esenciales de la tecnología y como una posibilidad expresiva y estética. Cabe señalar que el error tecnológico no siempre se ha visto de forma positiva; entre las lecturas clásicas se encuentra la de Paul Virilio (1991) en *El cibernmundo: la política de lo peor*, donde expresa que toda invención tecnológica trae consigo su accidente, y sus ejemplos son el barco y su hundimiento, el avión y su caída. Y aunque no toda falla es catastrófica, lo que muestra Virilio es que el accidente no es controlable y tampoco sus consecuencias.

El accidente y sus consecuencias es lo que queremos analizar ahora en el fenómeno de la música popular. Y cada uno de los elementos que hemos señalado hasta ahora lo pensamos como el preámbulo, como el marco referencial que produjo entre otras cosas la sonoridad de la cumbia rebajada y de los sonideros, estilos en los que observamos que el error, la copia y la apropiación desempeñaron un papel determinante, ya que dieron origen a ritmos, escuchas y configuraciones culturales específicas.

### *Tornamesismo y desplazamiento tecnológico*

La cumbia rebajada o la figura del *Dj* no podría entenderse sin dos fenómenos tecnológicos y sonoros anteriores a ellos: el uso de los tornamesas como herramienta de reproducción y también como instrumento musical. La idea de que un *Dj* seleccione y reproduzca música para bailar se puede entender como una profesión

de gusto y cualidades estéticas que no necesariamente deben ser creativas y novedosas; y dentro de la música académica contemporánea el tornamesismo es utilizado más como una técnica de producción para generar sonidos o recursos estilísticos que forman parte de una composición.

El tornamesismo aparece en la historia de la música contemporánea en el trabajo de Christian Marclay (artista estadounidense y suizo, nacido en 1955) cuando, manipulando discos de *vinyl*, propone una nueva sonoridad modificando el funcionamiento del tornamesa y los discos de *vinyl* al perforarlos, romperlos y desordenando la estructura física del disco y con esto desplazando y extendiendo la forma de lectura y funcionamiento de la aguja. Con lo anterior, podríamos observar que las diferentes técnicas de manipulación en el tornamesismo y la cultura del *Dj* se produjeron a partir del error. Controlar, categorizar y organizar estos errores hicieron del *Dj* una técnica capaz de desarrollar un lenguaje propio. Así, el *pitch down* consiste en bajar el número de revoluciones a la que se reproduce un disco; el *pitch up*, de forma contraria, acelera las revoluciones del tocadiscos; *backspin* significa cambiar el sentido; y *scratch* se traduce como barrer el plato giratorio para rasgar de manera veloz y controlada el disco. Todas estas técnicas del *Dj* se convirtieron en prácticas cotidianas que después se incorporaron a la producción de la música popular.

En específico, la técnica del *pitch down*, o rebajamiento musical, la podemos observar en Jamaica, donde los *sound systems* se convirtieron en un movimiento sumamente popular durante la segunda mitad del siglo *xx*, específicamente en los años cincuenta, y alcanzaron su auge en los setenta, con la aparición de la música *dub* en la cual la manipulación de los tornamesas permitía la eliminación de las vocales creando *loops* o “bucles” en donde se enfatizaban los sonidos graves utilizando la técnica del *pitch down*. Otro de los ejemplos más recientes de la reapropiación de esta técnica la vemos a principios de los noventa con *Dj Screw* (Robert Earl Davis Jr., 1971-2000) en la escena musical del *hip hop* en Houston, Texas, y que se hiciera famoso con la reinención de la técnica *chopped and screwed* (atornillado y cortado), la cual consiste en remezclar la música de *hip hop* rebajando el tiempo, cortando y uniendo dis-

tintas partes del disco para crear una nueva versión de la pista original. Así, vemos cómo al extenderse y popularizarse la cultura del Dj se convirtió al tornamesa en un instrumento musical que le permitía generar intertextos sonoros en los que combinaba, mezclaba, cortaba y repetía las piezas de acuerdo con su criterio estético. El instrumento posibilitaba y propiciaba pastiches que posteriormente producirían una estética particular y un mercado prolijo.

México no fue la excepción: el tornamesa había dejado de pertenecer a la industria musical y se había convertido en una suerte de argot que conciliaba un lenguaje común con los sectores más populares como el barrio de Tepito, el Peñón de los Baños y Tacubaya, donde surgieron los primeros sonideros de la Ciudad de México alrededor de los años cincuenta, apropiándose y difundiendo la música tropical por medio de sus tornamesas, equipo de luces y sonido que justificaba otra apropiación del espacio público al convocar el baile callejero. El espacio festivo se circunscribía al pavimento ambientado con las luces, la música y la participación activa de los sonideros que llenaban de saludos las piezas musicales que interpretaban, conectando de forma directa con los asistentes. Así, mientras sonaban las sonoras en los salones de baile más importantes de la ciudad, también se hacían escuchar los sonideros en las calles. La música tropical llegaba de distintas formas, proponía sonoridades y danzas distintas, creaba sistemas de identidad complejos y diversos, al grado de volverse icónicos y simbólicos de una época y de un contexto social.

Para el momento en que los sonideros llegaron a Monterrey, la música tropical era ya un género muy socorrido en México, pues junto con las sonoras y los sonideros, las compañías de discos explotaron esta expresión vendiendo vinilos que contenían una selección de música tropical que incluía diversos géneros latinoamericanos. Lo que siguió fue un giro tecnológico muy importante, originado en Nuevo León: la cumbia rebajada.

### *La sonoridad de la cumbia rebajada*

Una versión sobre el origen de la cumbia rebajada coloca al *Sonido Dueñez* en Monterrey como el precursor de esta sonoridad. Un

sonidero que en los años sesenta tuvo mucho éxito en uno de los barrios más populares de Monterrey, cuya configuración social fue resultado de la migración de los campesinos del centro y sur del país que buscaban mejores condiciones de vida en las ciudades, y Monterrey estaba consolidándose como una urbe donde las industrias crecían y se requería de mano de obra.

En las periferias de la ciudad se configuraba una cultura diferente de la música norteña donde el acordeón se hacía presente en grupos de música como Ramón Ayala y sus Bravos del Norte, Los Tigres del Norte y Los Tucanes de Tijuana, entre otros. Sin embargo, desde los años cincuenta, la cumbia ganaba terreno en todo México con agrupaciones como La Sonora Santanera, La Sonora Matancera y Carmen Rivero, que adaptaban cumbias colombianas y las volvían éxitos en sus presentaciones en vivo, en los medios de comunicación y por los sonideros, donde justamente *Dueñez* ocupa un lugar importante al reproducir acetatos de cumbia y música tropical en un tornamesa y un sistema de audio que amplificaba el sonido.

Como anécdota se encuentra el *Sonido Dueñez* refiriendo que en un baile su tornamesa tuvo un error técnico al fallar la red eléctrica, lo que produjo un aletargamiento en la reproducción del *vinyl*, lo cual fue bien recibido por los asistentes para luego convertirse en una huella identitaria del sonidero, que posteriormente rebajaría a propósito el ritmo de las cumbias, haciendo que otros sonideros replicaran el estilo. Lo anterior dio paso a una pequeña industria de discos piratas que empezó a comercializar estas grabaciones de cumbia rebajada. Había surgido así una estética musical diferente que devino manifestación cultural que ya no sólo se enfocaba en la distribución de la música, sino también en la creación de una nueva forma de baile (“baile de gavilán”) lento y guiado por los sonidos graves que parecían doblar el cuerpo e imitar a un ave que sobrevuela un terreno; y un tipo de vestimenta característica que podemos observar muy bien documentada en la exposición *Cholombianos* de 2016, de Amanda Watkins.

Una segunda versión, mucho más fácil de rastrear, sobre el origen de la cumbia rebajada es la que explica el proceso migratorio de América Latina hacia Estados Unidos y principalmente su paso por la ciudad de Monterrey, lugar en el que permanecen a la espera

la mayoría de migrantes antes de llegar a Estados Unidos. Y por otro lado, la ciudad de Houston, Texas, en la que el *Dj Screw* y su técnica *chopped and screwed* se escuchaba en los principales clubes y bares en los que algunos migrantes trabajaban. Es aquí donde la migración se comprende no sólo como el desplazamiento físico de un grupo de personas, sino como un devenir cultural que tiene como consecuencia una serie de choques y encuentros estéticos y de gusto, los cuales generan nuevas posibilidades gastronómicas como la comida tex-mex, y musicales como la cumbia rebajada. Para que puedan escuchar a lo que nos referimos, escuchen-vean: *Gasta get Pàid* de *Dj Screw*, *Cumbia Satanás* y *Cumbia Bonita*.

## EL ERROR COMO CULTURA

Es necesario señalar que la apropiación del tornamesas se precipitó en distintos contextos, es por ello que no podemos dejar de mencionar el caso de la cultura del *Djing* y el *sound system* jamaicano de los sesenta que pasó por un mecanismo de adaptación técnica, en donde la imitación y la copia perdió definición, se volvió borrosa y el discurso adquirió matices que hicieron de sus “errores” una nueva estética. Y los tornamesas descompuestos y de baja calidad no sólo ayudaron a implantar una serie de mitos urbanos que enriquecen la cultura popular, sino que desarrollaron una estética que a la par del *sound system* mexicano (el sonidero) se apoderó de las calles y de las colonias marginales con estrategias similares a las de una guerrilla infranqueable que construye su fortaleza como símbolo de resistencia. Símbolos que dentro de un mercado cultural se vuelven capital comercializable, de la misma forma que el movimiento punk de los años sesenta fue asimilado, higienizado y comercializado no sólo por la industria musical, sino también por la moda y el diseño. En el caso de la cumbia rebajada y el sonidero hemos visto aparecer un fenómeno similar en el que las manifestaciones artísticas y culturales más radicales terminan por ser asimiladas para incorporarse en el mercado cultural como un producto de moda, que si bien ya no da cuenta de su origen, sí se establece como un síntoma generalizado de una época que lo abraza y asume como portavoz de su sentir.

El rebajamiento o *pitch down* como técnica lo vemos utilizado ya no sólo en las cumbias colombianas, sino como un recurso estético que dota de cierta contemporaneidad a cualquier tipo de música que lo utilice, como un accesorio de moda al igual que la ropa *vintage*, la cultura *low-fi*, lo *indie*, el *punk*, y su cultura *Do it Yourself* se ha vuelto parte del catálogo de recursos estéticos que empujan o empujaron los límites de su época para dar paso a nuevos híbridos, cada vez más difíciles de localizar. La mayoría de estos movimientos retoman la ideología del punk y del DIY como una manera de transformar la precariedad técnica y tecnológica al reapropiarse de recursos y herramientas que se adaptan y se remodelan no sólo por una necesidad técnica o expresiva, sino como construcción estética y estilística que desafía en su momento a las estéticas dominantes y reta a algunos de los paradigmas de belleza contraponiendo el uso de elementos grotescos, chocantes y de mal gusto. En esa misma línea podemos identificar el estilo cholombiano que se inspira, como su nombre lo dice, en los cholos y sus pantalones cortos y camisetas *oversize* que se mezclan con algunos elementos de la cultura colombiana como los colores vibrantes y bulliciosos que se acentúan con el exotismo de lo tropical.

Y desde el punto de vista musical, el rebajamiento sigue sonando en *Dueñez*, es ícono de *Dj Screw*, pero también podemos encontrarlo en la música pop cuando la cantante Rebe reinterpreta rebajadamente *Corazón Partío*; lo que es una señal de que la estética y el gusto, que alguna vez se consideraron marginales, se globalizan, se alejan de la periferia para ponerse en circulación por todas las latitudes.

### *La escucha y el espacio público-escénico*

El espacio público es un territorio en conflicto porque en principio se opone a la idea de lo privado, por lo tanto, se considera que puede habitarse de forma libre y sin regulación. Sin embargo, el espacio público estará sometido a una serie de reglas que procurarán el “libre y armónico tránsito”. Y son algunas expresiones callejeras las que muestran las complejidades de dicho territorio, tal es el caso de los sonideros que encuentran cada vez mayor dificultad en to-

marse el espacio para hacer sonar sus bocinas e iluminar las calles. El 25 de noviembre de 2019, policías impidieron que se llevara a cabo un baile en la vía pública, lo que derivó en disparos, personas lesionadas y personas detenidas; conflicto consabido entre los sonideros de la Ciudad de México, y que registra muy bien Joyce García (2018) en el documental *Yo no soy guapo*. Lo ocurrido en noviembre provocó la organización de los sonideros de la Ciudad de México que se manifestaron el 3 de diciembre del mismo año en el Centro Histórico para pedir que se les deje trabajar sin sanción. Antes de llegar a la plancha del Zócalo, se detuvieron en la explanada del Palacio de Bellas Artes y entre gritos de “no somos delincuentes, somos sonideros”, hicieron sonar salsas que incitaron a bailar a los asistentes.

Resulta por demás significativo que se detuvieran frente al Palacio de Bellas Artes porque el quehacer de los sonideros no se reduce a la invasión de la vía pública, sino que son una expresión artística y cultural con más de 70 años de presencia popular. Tomarse el espacio público, ser generadores de un lenguaje sonoro y dancístico, manifestar y permitir diálogos identitarios, son sólo algunas de las dimensiones que se despliegan cuando la calle se cierra y la música llena todos los espacios. Quizás el símbolo más poderoso de la marcha sonidera fue no haber intentado entrar al Palacio de Bellas Artes, fue pasar de largo y mostrar que su único recinto es la calle.

Víctor Turner en *La selva de los símbolos* describe un ritual ndembu en el que el especialista ritual se prepara, dispone tanto el espacio como los objetos e incluso a la persona que requiere ser atendida, todo se acomoda como si se trazara un mapa en el espacio que permite generar un pacto implícito entre los participantes, donde el enfermo cree y el chamán cura. Referimos este relato porque algo de esas relaciones implícitas entre los actores de un ritual se observan en el fenómeno de los sonideros. El sonidero es el encargado de preparar el espacio, de colocar los objetos rituales, de convocar con la música a los asistentes que se transforman en danzantes, mismos que se olvidan de todos sus males por unas horas. Los asistentes se gratifican con el saludo y la referencia de una voz que arrastra un eco que los nombra, que los reconoce y

los hace visibles. Están ahí, son parte de ese todo explosivo que se magnifica con las bocinas que hacen palpar todo el cuerpo, uno que se colorea con las luces que al mismo tiempo definen y lo delimitan todo. El sonidero construye un mapa, hace del espacio público, del pavimento, un espacio cerrado y al mismo tiempo habitable, nombra un nosotros. El sonidero rompe la cotidianidad, posibilita el *performance*; y la suma de todas las acciones antes descritas lo proveen de autoridad y prestigio.

George Bataille (1991) decía que en el arte hay siempre dos grandes temas: el amor y la muerte. Y tal parece que esto se refleja no sólo en la historia de la pintura y las representaciones figurativas, sino en la mayoría de las otras disciplinas artísticas, la necesidad de extender el instante, la prolongación del momento sublime, la pulsión de muerte inherente en el ser humano nos lleva a querer prolongar los instantes de abstracción producidos por la contemplación y el disfrute de algunas actividades artísticas y culturales.

Las emociones provocadas por la cumbia rebajada, sus ritmos lentos y frecuencias graves y envolventes presentan cierta similitud y encuentran un cómplice perfecto en el movimiento sonidero en el cual la disposición de las bocinas, como murallas sónicas infranqueables, y las frecuencias graves que emanan de *subwoofers* monumentales crean el ambiente propicio para un temazcal sonoro en donde el ritual parece desobedecer a esta pulsión de muerte y sólo concentrarse en la sustancia del momento: sentir, ser envuelto y atravesado por una ola de frecuencias graves que hacen vibrar el cuerpo como una masa colectiva y vulnerable a una sola voz, que de manera repetitiva y casi hipnótica nombra uno a uno a los danzantes de ese ritual para recordarles que tienen la fortuna de estar vivos, enviarles saludos, o simplemente dedicarles una canción. Todo esto ocurre en el espacio público en el que se fraguan los sentidos de la cultura sonidera y de la cultura cholombiana.

## CONCLUSIONES

La búsqueda de generar experiencias alternas o distintas a las reales ha sido siempre la tarea del arte. Distorsionar la realidad, ofrecer distintas alternativas y representaciones del mundo que nos rodea

es y será siempre la búsqueda y el reto de los distintos lenguajes artísticos de representación. En nuestro caso en específico, encontramos que los recursos y las herramientas utilizadas parecen ser apocales y que los accidentes y errores presentes en ellas sirven para desarrollar estéticas y discursos que parecen dar cuenta del sentir de una época. En el caso de la música, el aletargamiento y la fragmentación parecen ser un síntoma técnico de algunos discursos musicales y sonoros que podrían ayudarnos a analizar y comprender algunos de los síntomas de la sociedad actual.

Existe una relación muy estrecha entre marginalidad cultural y error tecnológico, son aspectos que salen de lo políticamente correcto, de lo deseable, de lo que se puede regular; así, el sonidero o los cholombianos llenando el espacio público, que generalmente debía estar vacío, resultan grupos marginales. Silvia Rivera en *Sociología de la imagen* (2015) cuestiona si aquello que hemos colocado en la periferia resulta invasivo o inapropiado, pues al analizar los recursos de la modernidad, lo marginal es sólo una de sus consecuencias, de la misma forma en que Virilio muestra que el accidente es una consecuencia del instrumento, o bien el rebajamiento un error-no error de la cumbia. En ese sentido, qué tan marginal resulta algo que se produjo con la invención cultural y tecnológica. Quizás sea pertinente volver a Turner cuando para explicar la importancia del proceso, señala que las categorías se mueven, oscilan, brillan o se apagan; lo que explicaría por qué la sonoridad, la música y sus movimientos abrirán contextos, otros volverán y quizás no serán los mismos, sino pautas familiares pero diferentes.

Pero lo marginal o el error no se agota en la diferencia con lo establecido, hay una dimensión ética que es necesario señalar, la marginación de la reusabilidad del instrumento o de un estilo sonoro y musical implica la marginación de sus actores, o viceversa, la marginación de los sujetos vuelve liminales sus gustos estéticos. Ambos casos establecen una clasificación que determina una especie de primeridad para quienes resultan centrales; mientras que todo lo periférico es relegado a una condición de segundidad o terceridad que lo hace descender en una suerte de escala degenerativa, lo que enfatiza el absurdo oposicional entre alta cultura y baja

cultura, como si unas prácticas fueran más legítimas que otras o como si la cultura pudiera medirse de forma evolutiva.

En los discursos contemporáneos lo reusable y lo reciclado se vuelve una acción aplaudida. Y desde cierto punto de vista los sonideros y los cholombianos reciclan estilos musicales, gustos estéticos, aparatos musicales y discos; ponen en práctica una hibridez circular en la que es difícil y un tanto inútil calcular el origen y el destino; pero en ellos este gesto de reusabilidad no es aplaudido sino marginado.

Otro aspecto a considerar es el hecho de que se vuelven vinculantes transgeneracionales, pues sus apropiaciones musicales desempolvan la música que escuchaban sus padres y sus abuelos y la re-presentan a sus contemporáneos, jóvenes que reinterpretan y apropian desde la modernidad que los cobija los pasos de cumbia y los sonidos tropicales junto a los *beats* rebajados.

Las técnicas usadas por el rebajamiento sonoro y el torneamiento que parten de los errores y la manipulación de materiales previamente existentes y que inicialmente suelen ser consideradas como material de desecho o en desuso, adquieren una nueva dimensión y reaparecen afirmando su radicalidad para retar a los escuchas hacia nuevos universos sonoros, los cuales eventual y cíclicamente permitirán la creación y expansión de nuevos universos musicales.

Los sonideros, la música, las bocinas y los danzantes son la expresión más clara de aquello que señala Blacking cuando se pregunta si hay música en el hombre, pues los sonideros son el medio que muestra nuestra imposible condición a-sonora y a-musical, ondas en las que también se teje la identidad y la cultura.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Argentina: Paidós.  
Bataille, G. (1981). *Las lágrimas del Eros*. Barcelona: Tusquets.  
Bataille, G. (1991). *La acción maldita*. Vol. 1. Consumo, Zone Books, Nueva York.  
Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.

- Benjamin, W. (1989). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Taurus.
- Blacking, J. (1973). *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial.
- García, J. (2018). *Yo no soy guapo*. México: Vice.
- Kubrick, S. (1968). *2001: A Space Odyssey*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Lotman, J. (1996). *La semiósfera. La semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.
- McLuhan, M. y Q. Fiore (1967). *El medio es el mensaje: un inventario de efectos*. Nueva York: Editorial Bantam.
- Rivera, S. (2015). *La sociología de la imagen. Miradas Ch'ixi desde la historia andina*. Argentina: Tinta Limón.
- Vice, M. (2013). *The evolution of cumbia music in Monterrey*. Recuperado de <[https://www.youtube.com/watch?v=KSEeH\\_TAoJ4](https://www.youtube.com/watch?v=KSEeH_TAoJ4)> (Consultado el 20 de octubre de 2020).
- Virilio, P. (1991). *El ciber mundo: la política de lo peor*. España: Cátedra.

## DEVENIR RIZOMA DEL VIDEOCLIP DE AUTOR

Marco Alberto Porras Rodríguez

### INTRODUCCIÓN

LA CULTURA MEDIÁTICA contemporánea es un territorio donde sus objetos se apuntalan en líneas estéticas y políticas para constituir formas de ver y oír el mundo circundante. La música pop es una práctica social creadora de experiencias íntimas y sociales, ahí su potencia para mediar realidades construidas que van de la socialización festiva y despolitizada hasta la creación de formas divergentes para mirar el mundo. El *video musical* o *videoclip* es un formato audiovisual que condensa el imaginario de la música pop, en sus conexiones heterogéneas señala el cruce de miradas de la industria musical, músicos, realizadores y espectadores. Este objeto mediático-político-estético se configura en dos grandes campos según sus intenciones: el *videoclip mainstream* es una estrategema mercadotécnica de la industria discográfica donde la producción en serie modela códigos de reconocimiento; mientras el *videoclip rizomático* es una poética tecnológica en la que músicos y realizadores establecen miradas descodificantes singulares y críticas a lo social. La densidad semántica de los videoclips es proporcional a su cercanía con la industria musical, más experimental, político y rizomático cuanto más periférico al *mainstream*.

La tradición académica sobre el videoclip ha abrevado de distintas concepciones: los estudios culturales buscan representaciones de los actores a partir de mediaciones culturales como la raza, el género, la clase social o el gusto; la semiología estructuralista lo mira como

un texto cuyas estructuras formales son códigos de reconocimiento para una comunidad de interpretantes; y para los estudios visuales de corte sociológico es un comentario sobre la cultura audiovisual contemporánea, formato que extiende la lógica publicitaria de una industria musical enmarcada en una geopolítica de contenidos. Estas visiones se centran en el *videoclip mainstream* en tanto códigos representacionales más o menos homogéneos al mismo tiempo que es un objeto que plantea políticas de representación para sus espectadores.

A contrapelo de estas modalidades de abordaje de los objetos audiovisuales musicales, este artículo indaga en un horizonte poco explorado para el estudio del videoclip: la micropolítica posestructuralista de Gilles Deleuze y Félix Guattari y la estética deleuziana de talante semiótica-fenomenológica. Trabajamos el *videoclip de autor* como un rizoma, una materia flujo señalética que produce cartografías donde conexiones entre heterogéneos constituyen multiplicidades que realizan rupturas asignificantes en centros de significancia estéticos y políticos. Los videoclips rizomáticos son bloques de sensaciones en devenir que no pueden ser explicados mediante correspondencias entre sus relaciones ya que no tienen formas definidas ni contenidos precisos, y aún cuando se repitan ciertas normas que los emparentan con los *videoclips mainstream*, la diferencia es que sus condiciones estéticas y políticas habitan por fuera de una pretendida homogeneidad audiovisual, sus imágenes se encuentran orientadas a un devenir de las minorías.

## TIPOLOGÍAS DE LOS VIDEOS MUSICALES

En la música pop toda creación estética siempre es política en cuanto modos de mirar, y toda posición política conlleva una expresión estética en cuanto modos del hacer, es así que el videoclip se articula en estas dimensiones: *estética* porque es una experiencia sensible configurada en cuanto forma y acto de creación, y *política* en cuanto las imágenes en pantalla son un espacio público de confrontación y negociación del sentido para creadores y espectadores. En su plan de consistencia, el videoclip se construye de manera externa con las industrias culturales y de manera interna entre los componentes estéticos que constituyen su plan de inmanencia.

Los videoclips establecen *modos del hacer* en cuanto a sus potencialidades de producción que orientan *modos de ver* en sus representaciones o decodificaciones. Como en todo objeto mediático, se pueden distinguir ciertas categorías generales a partir de sus finalidades económicas, estéticas y políticas; actualizamos las tres tipologías de Machado (2000) agregando una última:

*Videoclip mainstream*: producido por las grandes disqueras o *majors*, lógica industrial orientada a la creación de una estrella donde se articulan agentes con funciones específicas: *managers* que supervisan el trabajo de directores, fotógrafos, coreógrafos; distribuidores que aseguran su alta rotación en medios tradicionales y plataformas digitales. Ya que su narrativa audiovisual está centrada en la presentación del artista, se generan grandes producciones con preponderancia en el uso de la tecnología, y del mismo modo, habita una autoría incierta porque el director pasa a segundo plano para generar mayor exhibición del artista. Como ejemplos se encuentran los videoclips de artistas pop de grandes ventas y difusión: *Billy Jean* de Michael Jackson (Steve Barron, 1982), *Vogue* de Madonna (David Fincher, 1990), *Road* de Kate Perry (Gradi Hall y Mark Kudsi, 2013) y *Sorry* de Justin Bieber (Parris Goebel, 2015).

*Videoclip de autor*: producido por disqueras independientes o sub-sellos de *majors*, lógica industrial orientada a la creación de un concepto que acompaña a la presentación de los músicos, opera un nexo entre directores propositivos cuya realización está inspirada en el cine de autor y músicos que desde la periferia operan con mayor libertad discursiva. Rotación en bloques especializados de televisión y plataformas digitales, la narrativa audiovisual es una apuesta discursiva política y estética donde la producción sirve al concepto establecido por sus creadores. Algunos de estos directores son Nick Eagan, Pedro Romhanyi, Floria Sigismondi, Tamra Davies y Samuel Bayer, o aquellos agrupados en la serie *The Work of Director*: Michel Gondry, Stephane Sednaoui, Mark Romanek, Anton Corbijn, Spike Jonze, Chris Cunningham y Jonathan Glazer.

*Videoclip de creación*: producido por videoartistas o *fans*, lógica de producción reducida orientada a la visión particular del creador, sea individual o colectiva. En el campo del videoarte, se experimenta

con la música o el sonido para públicos especializados, lo que produce obras de poca difusión. En lo que toca a los *fans*, se producen interpretaciones colectivas o individuales (*mash up*, *lipdub*, *literal video version*) que sirven tanto a la formación de comunidades de *fans* como comentarios a los videoclips producidos por la industria. En ambos casos, nula o escasa intervención de compañías disqueras.

*Screen films*: producidos por artistas audiovisuales (cineastas, fotógrafos, pintores) para acompañar el *performance* de los músicos en un concierto. La narrativa audiovisual está fundamentada en las capacidades comunicativas de las pantallas, por lo que la escenografía y el escenario tienen un papel determinante en las imágenes exhibidas. Como ejemplo, están los videos producidos por Anton Corbijn para las giras de Depeche Mode; las imágenes de Mark Pellington para el “Zoo Tv” de U2; las animaciones de Gerald Scarfe para la gira *The Wall* de Pink Floyd o las imágenes derivadas del programa *Watchout* de Dataton para las giras 3D de Kraftwerk.

#### BREVE HISTORIA DE LOS AGENCIAMIENTOS EN EL VIDEOCLIP

A razón de ubicar contextualmente el *videoclip de autor*, señalamos que estas maneras de concebir el video musical abrevan de su corta historia, que va desde sus primeras experimentaciones en los *pop promos* de las décadas de 1960 y 1970 hasta los *screen films* de la década que corre, pasando por su consolidación en los años ochenta y su emergencia creativa en los noventa. Para entender esta dinámica en clave deleuziana partimos de los *agenciamientos*, conexiones intensivas de multiplicidades como construcción de una región o territorio por donde pasa el deseo entre elementos heterogéneos de un conjunto, estados de cosas donde cada cual encuentra un *territorio* que le conviene como lugar y tiempo y también una *desterritorialización*, las líneas de fuga por las cuales se desplaza del territorio, al mismo tiempo que va configurando una *reterritorialización*; en el agenciamiento “tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya” (Deleuze y Guattari, 2012: 10). El *agenciamiento maquínico* es posible por las conexiones intensivas entre condiciones polí-

ticas y creaciones estéticas, que se ligan o desligan entre sí para experimentar líneas expresivas en donde corre la materia flujo de las imágenes.

Durante la posguerra, la reconstrucción que supuso la implementación de un Estado de bienestar creó las condiciones económicas para un mercado de consumo juvenil, en mercancías como la ropa, el cine, la televisión y la música; sin embargo, las necesidades y expectativas de los jóvenes eran orientadas desde el imaginario adulto de las clases dirigentes —a contracorriente, el rock emerge como una respuesta a esas visiones hegemónicas.

A partir de la segunda mitad de los sesenta, la industria musical realiza conexiones heterogéneas entre el *long play* (LP), la radio y los conciertos como eslabones promocionales de los músicos, pero ante la necesidad de cubrir la demanda de un mercado más amplio las disqueras idearon un formato para que las bandas llegaran a lugares donde no podían tocar; surgen los *pop promos*, cápsulas audiovisuales insertas dentro de películas como *A Hard Day's Night* (Richard Lester, 1964) de The Beatles, en programas de televisión como *Tami Show*, o en la parrilla nocturna de la BBC como *Dead End Street* de The Kinks, uno de los primeros antecedentes del videoclip.

Ya en los setenta, este eslabón mercadológico es potenciado por una cultura pop ya consolidada por las radios juveniles y el rock de estadios; los grupos vendían millones de discos y se había creado una cultura mediática que daba lugar a nuevas experimentaciones. En noviembre de 1975, la banda Queen es invitada a promocionar su último *single* en el programa *Top of the Pops*, pero ante la complejidad de representarla en vivo encargan a Bruce Gowers una versión audiovisual que se graba en los estudios Elstree y es estrenada una semana después: nace el videoclip como formato. En Estados Unidos, a finales de 1979, Michael Nesmith (exintegrante de The Monkees) concibe un programa llamado *Popclips* para el canal Nickelodeon, y con un relativo éxito propone a los ejecutivos de Warner un canal que transmitiera videos las 24 horas del día; Bob Pittman y Jack Scheneider toman el proyecto y consiguen una sociedad con CBS, aparece MTV.

El canal de cable empieza transmisiones el 1 de agosto de 1981, su argumento era que funcionaría como una radio nacional que

abarcaría todo el país y permitiría a los sellos discográficos promover nueva música ya que las emisoras radiales más conservadoras de la época sólo pasaban temas conocidos. El círculo industria, música e imagen en la cultura pop anuncia un *agenciamiento colectivo de enunciación*, donde éste no es individual sino colectivo, producto de agenciamientos maquínicos que cambian y producen nuevos enunciados según la época y que no se circunscriben al ámbito lingüístico, ya que pueden ser visuales, políticos, económicos y musicales.

Este agenciamiento colectivo de enunciación tuvo sus líneas expresivas durante la década de los ochenta. En sus inicios, MTV programaba videoclips de grupos que iban bien con la ola *yuppie* de estética *high tech* en una época de valores conservadores (Reagan y Thatcher); fue así que bandas de la *new wave* inglesa y el *glam metal* estadounidense inundaban la programación, además el canal marca estereotipos fenotípicos en sus presentadores. La revista *Rolling Stone* acusó al canal de exclusión de minorías, fue entonces que se incluyeron videoclips de gran producción de artistas como Michael Jackson con *Thriller* (John Landis, 1983) y Madonna con *Material Girl* (Mary Lambert, 1984). En la segunda mitad de la década, MTV hizo su primera expansión con MTV Europa y MTV UK, e imponía condiciones económicas y estéticas a las disqueras para producir videoclips que alimentaran una parrilla de programación con géneros musicales a la carta: *Headbangers Ball* para el metal, *120 Minutes* para el rock independiente, *MTV Jams* para el rap y hiphop.

La década de los ochenta fue la época dorada de los videoclips en términos comerciales; se produjeron obras de gran envergadura tecnológica como *Take on me* de A-ha (Steve Barron, 1985) a la vez que artistas se unían para grabar videos con carga política como *USA for Africa* o *Do they Know it's Christmas* en el Reino Unido. Sin embargo, la mayoría de los videoclips de los ochenta se orientaba hacia una política representacional mediante códigos reconocibles que magnificaban la *videogenia*<sup>1</sup> de los músicos, un *videoclip mains-*

<sup>1</sup> La *fotogenia* se constituye por las propiedades artísticas que la fotografía traslada al cine, "es esa cualidad compleja y única de sombra, de reflejo y doble, que permite a las potencias afectivas propias de la imagen mental fijarse sobre la imagen salida de la re-

*tream* con relatos anodinos y montajes orgánicos que fundaron la lógica icónica aspiracional de la música pop: producción en serie apuntalada en un *star-system* musical que no mostraba el nombre de los directores en los créditos del video.

Esta deontología estética política en las formas del mirar hicieron de MTV un *dispositivo*; “una madeja, un conjunto multilíneal” (Deleuze, 2007: 305) en tanto produjo sujetos configurados de acuerdo a ciertos saberes y técnicas cuya función estratégica estuvo inscrita en una red donde convergieron instituciones (MTV, estaciones de radio, disqueras), sistemas de normas y modos de ver (códigos o descodificaciones) derivados de procesos de producción que distribuyen objetos e individuos (músicos, productores, directores) según sus relaciones intrínsecas. Este dispositivo musical iba a experimentar un cambio en la década siguiente.

A principios de los noventa, la cultura mediática enfrenta una coyuntura entre algunos acontecimientos que dan lugar a un nuevo régimen de visibilidad; en un neoliberalismo ya consolidado, la Guerra del Golfo de 1991 es transmitida por la CNN y MTV produce *The Real World* en 1992, primer *reality* de la televisión; así emergen nuevas políticas de la transparencia que hoy son la norma estética y social en las pantallas, además MTV comienza su expansión hacia Japón y América Latina. La paradoja es que estos cambios progresivamente desplazan a los videoclips de su hogar tradicional por cuanto la concentración del canal de videos en los *realities* estableció lazos débiles con las disqueras, lo que propició videoclips de mayor apuesta estética y política.

En los agenciamientos es relevante el papel de los *intercesores*, personas o procesos que captan o ligan los códigos sociales para cohesionarlos o descodificarlos en un flujo que va de un polo comercial a un polo inventivo. Fue así que de la mano con el rock alternativo y derivado de la distensión hegemónica de MTV, las compañías disqueras contratan realizadores para producir artistas de géneros musicales de la periferia del *mainstream*, nuevos in-

---

producción fotográfica” (Morin, 2001: 39). Usamos el término *videogenia* por cuanto nos parece lingüísticamente más apropiado para señalar estas cualidades en *videoclips* o *music video*, como se conocen en inglés.

tercesores aparecen en la escena musical. Se instituye lo que años más tarde se conoce como el *videoclip de autor*,<sup>2</sup> un agenciamiento colectivo de enunciación entre bandas con cierta experimentación musical, compañías disqueras con recursos y directores con libertad creativa que produjeron el periodo más expresivo dentro de la historia del videoclip.

En estas obras de gran capacidad estilística los directores ejercieron un control sobre el formato en estrecha colaboración con los músicos. Eslabones semióticos (visuales, musicales, lingüísticos) se conectan con eslabones industriales y sociales para producir videoclips de talante estético-político como *Jeremy* (Pearl Jam, Mark Pellington, Epic Records), *Knives Out* (Radiohead, Michel Gondry, EMI Records), *Come to Daddy* (Aphex Twin, Chris Cunningham, Warp Records), *The Beautiful People* (Marylin Manson, Floria Sigismondi, Nothing-Interscope Records). Los videoclips de autor no sólo cambian la dinámica política de la industria al insertar los créditos de los directores, sino también instauran potencias estéticas que quiebran las codificaciones del dispositivo comercial al pasar de las narrativas situación-acción de los ochenta a los devenires prismáticos de finales de siglo; de las historias se transita a las ideas-concepto, además su emergencia es paralela a la velocidad del desarrollo del *software* que permite un tratamiento de la imagen realista que abona a la creación de otros mundos posibles.

Ya en el siglo XXI, con el asentamiento de internet y el declive del *compact disc* (CD), la industria discográfica entra en un *impasse* que produce una dispersión progresiva del videoclip en múltiples pantallas; se precisan entonces de experimentaciones digitales que abandonan el realismo en la producción para entrar en intervenciones pixelares donde los escenarios teatrales son sustituidos por paisajes numéricos en aquello que Lev Manovich (2001) señala

<sup>2</sup> En la cinematografía de la posguerra surgió lo que se dio en llamar el *auteur*, que “partiendo del gesto de la puesta en escena, aspira a equiparse al autor literario y por ello está obligado a ejercer control sobre la historia contada, sobre el universo que ésta evoca, sobre el desarrollo del relato: en suma, es quien recupera y transfiere a su territorio las cualidades del autor literario” (Aumont, 2012: 159). Esta idea fue recuperada y puesta en juego bajo la “política de los autores” desarrollada por la revista *Cahiers du Cinema*.

como *transcodificación cultural*; una capa cultural apuntalada en narrativas literarias y una capa informática que articula principios procesuales de clasificación y concordancia, funciones y variables en la estructura de los datos. En los primeros dos miles la imagen de los videoclips presenta una ostentación numérica acorde con el *digiglam*, “una consecuencia lógica de los rasgos no realistas y no secuenciales del video pop” (Reynolds, 2017: 654), imágenes y sonidos musicales perfeccionados por la corrección de tonos cromáticos y vocales, tanto en la pop music de Lady Gaga o Kate Perry, como en los videos *anime* de Daft Punk o en el rock de Interpol y Green Day.

En los 2010 el videoclip habita en un ecosistema mediático diseminado en las pantallas múltiples de plataformas como YouTube, estableciendo un consumo archivístico a la vez que promocional en los canales de las disqueras corporativas que hoy concentran casi la totalidad del mercado (Warner, Universal, Sony); estas plataformas realizan conexiones con otros heterogéneos como las redes sociodigitales y los conciertos, mientras la producción de videoclips se hace en formatos que responden tanto a una televisión cada vez más circunscrita a los consumidores de vieja guardia como a los ordenadores y celulares para las nuevas generaciones.

Hoy la sociedad de la transparencia va de la mano con la creación de experiencias apuntaladas por las empresas tecnológicas y musicales, se realizan *live sessions* patrocinadas por marcas o estaciones de radio, videoclips de gran producción que plantean escenarios espectaculares como *Hymn for a Weekend* de Coldplay (Ben Mor, 2015), paisajes que abrevan de la tecnología como el videoclip *360 Stonemilker* de Björk (Thomas Huang, 2015) o de una vuelta al realismo en *Alps* de Motorama (Assembly 480, 2010), al tiempo que los *screen films* revisten una importancia para una industria musical que se corresponde con la segmentación de mercado que ha confinado la experiencia de un concierto a los festivales musicales.

El videoclip en clave rizomática señala puntos de codificación en su agenciamiento con la industria musical que son descodificados para fragmentar las estratificaciones y generar líneas de fuga que señalen agenciamientos críticos para actuar sobre flujos semióticos, materiales y sociales, sus rasgos intensivos producen una liberación estética de las imágenes y política de los tópicos donde “las frases se separan y se dispersan, o bien se atropellan y coexisten, y las letras, la tipografía, se ponen a bailar, a medida que la cruzada delira” (Deleuze y Guattari, 2012: 28).

La lógica del devenir implica comprender el videoclip de autor no como una evolución o un retorno de lo mismo, sino aquello que vuelve y retorna es la repetición de las variaciones de lo idéntico (artificio/autenticidad y tragedia/celebración como los polos narrativos del flujo musical) donde lo energético es productor de nuevas conexiones en coyunturas singulares, nunca desprovistas de conflicto en las relaciones de los agentes al interior de la industria y sin embargo siempre abiertas a multiplicidades de términos heterogéneos dispuestas a entrar en agenciamientos. Un videoclip rizomático sigue la tendencia de la manada: unas veces privilegiado, otras desterrado, algunas más huyendo y varias veces disperso en los enunciados colectivos de la industria. Los afectos son devenires en el rizoma.

Si lo que está en juego en el rizoma del videoclip de autor son los devenires, el rock y otros géneros como la música electrónica, otorgan propiedades perceptuales, afectivas y conceptuales a las composiciones musicales audiovisuales, que si bien no transforman el entorno social donde surgen, sí afectan el mundo propio de los individuos que habitan o circulan el campo musical. En este sentido, el videoclip de autor es del orden de la alianza y el contagio, un *devenir*:

A partir de las formas que se tiene, del sujeto que se es, de los órganos que se posee o de las funciones que se desempeña, extraer partículas entre las que se instauran relaciones de movimiento o reposo, de velocidad o de lentitud, las más próximas a lo que se está deviniendo, y gracias a las cuales se deviene (Deleuze y Guattari, 2012: 275).

El devenir es operación creadora que no consiste en imitar sino en dejarse contagiar por el movimiento que pasa de un punto a otro, un *entre* por donde transitan y circulan afectos extraídos de un *otro* que se despliegan en el individuo a partir de la relación *entre* movimiento y tiempo como constituyentes de polos sonoros, lingüísticos y visuales. Ese devenir del videoclip de autor co-liga multiplicidades de heterogéneos: no ya las identidades fijas que son mayorías (hombre blanco, occidental, cristiano, jerárquico, organizado), sino las líneas de fuga en las que corre un flujo desterritorializante, por eso el proceso de individuación es siempre una contra-efectuación histórica de instituciones hegemónicas, ya que todo devenir forma bloques de feminidad, de infancia, de animalidad, de musicalidad:

[...] pero, bajo todo tipo de influencias que conciernen también a los instrumentos, tiende cada vez más a devenir molecular, en una especie de chapoteo cósmico en el que lo inaudible se hace oír, lo imperceptible aparece como tal: ya no el pájaro cantor, sino la molécula sonora (Deleuze y Guattari, 2012: 254).

Porque al imponerle normas y reglas de composición según las necesidades mercadotécnicas, se cohesionan *molarmente* al videoclip “en una máquina dual que la opone a la experimentación, en tanto está determinado por su forma, provista de órganos y de funciones, asignado como sujeto” (Deleuze y Guattari, 2012: 277). Por eso lo importante es lo que pasa *molecularmente*, lo que disuelve y se inserta en el cambio: “devenir es un rizoma, no es un árbol clasificatorio ni genealógico. Devenir no es ciertamente imitar, ni identificarse: tampoco es regresar-progresar” (Deleuze y Guattari, 2012: 245). Podemos intuir qué es una canción, qué es un videoclip y qué es un músico, pero tenemos que atender a su movimiento, en lo que se están convirtiendo, y no a sus relaciones de semejanza y variación.

El devenir de la música y sus imágenes sustenta un deseo que pasa entre esas magnitudes para apuntalar las afecciones en el cuerpo que escucha o mira. Un videoclip de autor es el devenir imagen de una canción, ampliar la música por el encuentro con aquellas imágenes que le convienen en su potencia; modos de expansión,

propagación, ocupación, contagio, poblamiento en sus planos de inmanencia y consistencia. El videoclip de autor sustrae de lo único la multiplicidad, de las percepciones los perceptos, de los sentimientos los afectos, de las ideas genera conceptos.

#### ANÁLISIS DE *BARREL OF A GUN*

Procedemos a analizar un videoclip de autor en clave rizomática. Para ello desplegamos algunos de los conceptos estéticos sobre el cine en Gilles Deleuze (y políticos con Félix Guattari) para su aplicación al video musical *Barrel of a Gun* de Depeche Mode (DM) realizado por Anton Corbijn en 1997. El agenciamiento maquínico de este video musical presenta ciertas conexiones en el afuera para asegurar el plano de consistencia; la compañía Mute Records comenzó como disquera independiente especializada en música electrónica, siendo así que siempre dio un margen de libertad a Depeche Mode para la producción de sus discos y videos, y con el paso del tiempo estableció una alianza con el subsello Sire Records del corporativo Warner Group. La canción se encuentra en *Ultra*, el noveno disco de Depeche Mode, una obra rodeada de acontecimientos singulares en la historia del grupo: el músico y arreglista Alan Wilder había abandonado el grupo el año anterior, el compositor Martin Gore atravesaba por un profundo alcoholismo y el vocalista Dave Gahan sobrevivió a una sobredosis de heroína. Es así que las potencias afectivas del álbum y el tema emergen en una coyuntura caótica que se expresa en los paisajes sonoros y la letra de la canción.

Anton Corbijn había trabajado videos musicales y *screen films* con Depeche Mode desde 1986. Este realizador fue educado en el seno de una familia protestante holandesa (su padre fue pastor de la comunidad), es así que varios de los videoclips realizados para la banda poseen una venia religiosa; por otro lado, a su llegada a Inglaterra trabajó como fotógrafo del semanario *New Musical Express* antes de convertirse en director de videoclips<sup>3</sup> y a la postre director

<sup>3</sup> Algunos de los videoclips de Anton Corbijn: *Beat Box* (1984) de Art Of Noise, *Bring on the Dancing Horses* (1985) de Echo y The Bunnymen, *Headhunter* (1989) de Front

cinematográfico de *Control* (2007) y *Life* (2015), entre otras películas. Corbijn señala que en las imágenes de *Barrel of a Gun*, además de inspirarse en la letra escrita por Martin Gore, trató de sumergirse en la conciencia de Dave Gahan a partir de los acontecimientos limítrofes que casi lo llevan a la muerte. El andamiaje audiovisual del videoclip es un flujo diagramático donde los elementos del plano de composición se unen como una ola que se despliega en el plano de consistencia de la banda en esa coyuntura, mediante la relación entre imágenes-movimiento como línea melódica donde se insertan las imágenes-tiempo.

### *Las kinoestructuras o imágenes-movimiento*

El videoclip en tanto objeto audiovisual se configura en el movimiento y el tiempo percibidos entre sus elementos visuales, musicales y lingüísticos, variables que actúan y reaccionan entre ellos como parte de un conjunto sin centro fijo, son los cortes móviles de la duración<sup>4</sup> que instauran un órgano sensoriomotriz al articular cuadros, planos, montajes y variedades dominantes de la imagen-movimiento.

El *cuadro* es un “sistema relativamente cerrado, que comprende todo lo que está presente en la imagen, decorados, personajes, accesorios” (Deleuze, 1984: 27), posee características que lo hacen susceptible de recibir informaciones visuales y sonoras. *Barrel of a Gun* está constituido por dos actos: el primero a color donde vemos a Dave Gahan dentro de una habitación; dando vueltas en un cama, sumergido en una bañera, comiendo moscas, escribiendo en una hoja, mientras los otros integrantes de Depeche Mode están dormidos sobre la mesa. El cuadro dominante es *saturado* por

---

242, *One* (1992) de U2, *Heart Shaped Box* (1993) de Nirvana, *Viva la Vida* (2008) de Coldplay, *Reflektor* (2013) de Arcade Fire.

<sup>4</sup> Con base en Henri Bergson, Deleuze señala que la relación entre espacio y movimiento no es analógica, ya que el primero es tiempo pasado por cuanto espacio recorrido y el segundo es tiempo presente porque es el acto de recorrer. Si el espacio recorrido instituye un espacio común entre homogéneos, el movimiento precisa una heterogeneidad que al transformarse no sólo divide el tiempo, sino cambia de naturaleza, la duración es devenir.

cuanto la presencia de objetos en una alacena están distribuidos de tal forma que, respecto de los cuerpos, es apenas distinguible lo principal de lo secundario. En el segundo acto, en blanco/negro, entramos a la conciencia del vocalista donde camina errante por unas calles; el cuadro actúa por *rarefacción* al poner todo el acento sobre su persona, potenciado por un filtro cóncavo sobre el lente de la cámara.

El cuadro implica desterritorializar la imagen para generar una transformación continua que se constituye según coordenadas o variables seleccionadas. Así, en el primer acto es *geométrico* en tanto las masas corporales y las líneas de composición se encuentran en equilibrio, pero en el segundo acto es *físico* porque la construcción dinámica depende de las acciones de los personajes donde se aprecian las graduaciones del movimiento del vocalista y los músicos. El sistema *óptico* del cuadro apuntala un punto de vista que se establece pragmáticamente según la intencionalidad en la relación entre los conjuntos que componen la imagen: en el primer acto el espectador es testigo de los acontecimientos pero en algunos momentos el vocalista lo interpela al cantar algunas líneas de la letra, y en el segundo acto, el espectador se sitúa en una cámara subjetiva.

Los *planos* del videoclip enlazan la relación de las partes y la afección de la totalidad, el movimiento se constituye en el plano como “un intermediario entre el encuadre del conjunto y el montaje del todo. Vuelto unas veces hacia el polo del encuadre, y otras hacia el polo del montaje” (Deleuze, 1984: 38), dos partes inseparables entre sí que señalan las variaciones de los elementos mediante tomas cenitales para la incertidumbre errante: planos totales en la circulación de espacios, planos medios para las acciones errantes, y acercamientos para la pérdida del centro de reposo y la angustia.

Desde la perspectiva deleuziana, la narración audiovisual no funciona como una lengua, sino que es consecuencia de las propias imágenes y sus combinaciones; así, el *montaje* es la composición orgánica que da lugar a una duración por medio de la composición y articulación de las imágenes-movimiento y el tiempo derivado de ellas. En *Barrel of a Gun* la unidad orgánica y lineal del relato adquiere la forma de una espiral donde se establece una “ley interna en la sección áurea, que indica un punto-cesura y di-

vide el conjunto en dos grandes partes oponibles pero desiguales” (Deleuze, 1984: 56), estas partes vendrían a ser angustia y desesperación, por un lado, y resignación y ensimismamiento, por el otro. La espiral orgánica de este *montaje dialéctico* eleva la potencia de las imágenes-movimiento para llevarlas a una progresión por oposiciones o contradicciones.

El montaje dialéctico<sup>5</sup> se constituye por saltos de un instante privilegiado a otro según sus cualidades y la repentina emergencia de una nueva cualidad en el trayecto efectuado. El paso de la angustia a la resignación, de la desesperación al ensimismamiento está mediado por las afecciones del cuerpo, por los umbrales de intensidades cromáticas, sonoras y visuales. Un montaje de atracciones teatrales y plásticas que viene a relevar la imagen a partir de intervalos en sus puntos-cesura. Así las *oposiciones cuantitativas* cuando aparece Gahan en solitario o cuando forma un conjunto con Gore y Fletcher; *oposiciones orgánicas* de los cuerpos frente a lo *inorgánico* de los objetos o las calles de concreto; *oposiciones intensivas* con base en gama cromática de la casa en el primer acto y el blanco/negro de las calles por donde transita; *oposiciones cualitativas* a partir de los objetos que posee el vocalista, pincel con el que pinta líneas quebradas, incendiario ante el que se resigna, gabardina con focos cuando camina por espacios abiertos; *oposiciones dinámicas* en el movimiento de los elementos dentro del plano, gateando en una escalera, movimiento de manos en una mesa, desplazamiento errante entre callejones. Estas atracciones generan cualidades que oponen el exterior del régimen corporal y el interior del régimen mental, entre lo plástico de la imagen registrada mediante técnicas ópticas y la imagen intervenida por técnicas pictóricas.

Las imágenes poseen una condición material en su plano de inmanencia que las organiza en cuanto imágenes-movimiento o series de bloques espacio-tiempo que presentan variaciones a la conciencia referidas a centros de indeterminación donde “la per-

<sup>5</sup> El *montaje dialéctico* es una crítica de Sergei Eisenstein al *montaje orgánico* de David Griffith, por cuanto éste plantea un duelo que lleva la situación del conjunto a la situación transformada mediante un conflicto que no señala las cualidades de las partes oponibles; a contrapelo el cineasta ruso propone insertar imágenes como un tercero excluyente que medie entre tal binarismo narrativo.

cepción de la cosa es la misma imagen referida a otra imagen especial que la encuadra y que sólo retiene de ella una acción parcial y sólo reacciona a ella de una manera inmediata” (Deleuze, 1984: 97). Así se establecen variedades de la imagen-movimiento como centros de revolución del movimiento, equilibrio de fuerzas y gravedad de las partes móviles. Las variaciones de imagen-movimiento serían de seis tipos: *imagen percepción* referida a las sensaciones; *imagen afección* que señala las potencias del rostro; *imagen acción* que plantea las situaciones; y en el intervalo entre cada una de éstas una *imagen pulsión* que orbita en los fetiches; una *imagen reflexión* que transforma las formas; y una *imagen mental* que establece actos simbólicos y plasticidad de los nexos sensoriomotores.

La variedad dominante en *Barrel of a Gun* es la *imagen reflexión* que media entre las dos formas de la *imagen acción* (la gran forma que señala binomios y la pequeña forma que establece índices de falta o equivocidad). Esta imagen reflexión se conceptualiza mediante figuras como deformaciones, transformaciones o transmutaciones donde interviene un tercero que asegura la conversión de las formas en visiones: “una dimensión alucinatoria en que el espíritu actuante se eleva hasta lo ilimitado de la naturaleza, y una dimensión hipnótica en que el espíritu afronta los límites que la naturaleza le impone” (Deleuze, 1984: 259). El videoclip se realiza en cuanto idea en la naturaleza doble de los paisajes y las acciones: sublimación de los binomios señalados en los puntos censura y dispersión de los índices táctiles mediante visiones de ascensión y descenso en la travesía del sujeto errante.

Las mutaciones posibles de la *imagen reflexión* se manifiestan mediante *nociones de medio* que transmite el intervalo entre cuerpos y objetos por la distancia o cercanía entre ellos; *nociones de espacio global* donde el conjunto se mueve entre lo presencial-corporal y lo diseminado-mental, y *espacio local* en la vecindad de esos espacios; la *noción de paisaje* es aquella donde las cosas y los cuerpos se reúnen y separan, las formas discontinuas en un flujo que no interrumpe el pasaje que las contiene. Las figuras se transforman para despejar los datos de una pregunta escondida en la situación cantada: “*what do you expect of me? / ¿qué esperas de mí?*”, que el personaje de Dave Gahan debe revelar para poder actuar.

El color es uno de los componentes de la imagen-movimiento en cuanto es un afecto que arrastra el flujo de las imágenes. El conjunto de trazos/manchas señala un bloque *diagramático* que allana líneas como *vibraciones* en su forma sencilla, *resonancias* entre sensaciones y *distensiones* donde se establecen vínculos débiles aun a la distancia, y que en la sinestesia del videoclip “no se reducen a una simple correspondencia color-sonido, sino que en ello los sonidos tienen un papel piloto o inducen colores que se superponen a los colores que se ven, comunicándoles un ritmo y un movimiento propiamente sonoro” (Deleuze y Guattari, 2012: 351).

El *régimen de color* de *Barrel of a Gun* es un estado de fondo según la cualificación del soporte cinematográfico (en los noventa todavía se filman los videos) que determina la relevancia de un tinte privilegiado en el nexo vivo/profundo y que a su vez crea una *modulación lumínica/colorimétrica* de alto contraste: mediante relaciones de vecindad entre una gama fría de azules y verdes (en combinatoria con rojos y amarillos en los planos iniciales) en el primer acto de descenso a los infiernos y granular de blanco/negro en el segundo acto de ascensión en la conciencia errante.

Este diagrama también establece un nexo entre lo táctil y lo visual, “el modo de ver lineal separa una forma de otra radicalmente, mientras la visión pictórica, por el contrario, se atiene al movimiento que se desprende del conjunto” (Wölflin, 2011: 57). El video musical de Depeche Mode es de visión pictórica en tanto concede una importancia a los contornos, el movimiento de las figuras en la habitación es guiado por la disposición de colores y el foco selectivo dentro del cuadro en la orientación musical-lingüística de los planos, mientras la textura de los planos en el segundo acto abreva de un juego de luz y sombra. *Barrel of a Gun* señala entonces un régimen cromático de luminancia oscura y colores saturados que da lugar a una tonalidad profunda, característica de los videoclips de los años noventa.

### *Las cronogénesis o imágenes-tiempo*

Si la materia signalética de las imágenes-movimiento señala las líneas melódicas narrativas de todo videoclip (sobre todo los *mains-*

*tream*), es preciso que estas imágenes se desterritorialicen mediante irrupciones en su segmentaridad para plantear conceptos:

Si el movimiento se regula mediante un esquema sensomotor (si presenta un personaje que reacciona ante una situación), entonces tendremos una historia. Al contrario, si el esquema sensomotor se desploma en provecho de movimientos no orientados, discordantes, entonces tendremos formas diferentes, devenires más que historias (Deleuze, 2014: 98).

El tiempo encuentra ocasiones para quebrar la subordinación al movimiento; en el montaje, en el interior y/o entre planos, por cambios de escala y proporción, falsos *raccords*, distancias entre los móviles y velocidades de edición. Tales condiciones configuran un tiempo y un espacio inconmensurables donde *cronos* ya no pasa sobre personajes y objetos sino que los precipita en el tiempo. Las imágenes de *Barrel of a Gun* no representan una realidad, apuntan a ella mediante emociones e intelecciones del personaje esquizo y aquellos que acompañan sus visiones, las imágenes movimiento ceden su lugar a descentramientos o desterritorializaciones que atraviesan un umbral temporal donde los cuerpos habitan el espacio, la *imagen-tiempo* se independiza del movimiento.

Señala Deleuze de los personajes que es “preciso que vean y oigan cosas y personas para que pueda nacer la acción y la pasión, irrumpiendo en una vida cotidiana preexistente” (1986: 15). Emergen así situaciones ópticas y sonoras con dos polos: objetivo y subjetivo, real e imaginario, físico y mental que eclipsan acciones para dar lugar a situaciones que exigen a los actores la mediación de los órganos como sentidos, *opsignos* como fantasías donde el personaje principal no actúa sin verse actuar; la visión abismal de Gahan gateando en una escalera, Gore y Fletcher reconociendo el entorno al despertar dentro de la conciencia de Dave en el segundo acto. Estas situaciones ópticas desbordan la capacidad motriz del personaje donde se abandona a una visión, persiguiéndola o siendo perseguido por ella, un pasaje entre heterogéneos apuntalada en los *sonsignos* musicales.

El absoluto de la conciencia errante establece en sus marcos geométricos, abiertos en el primer acto y confinados en el segundo acto, relaciones de medida y distancia que desplazan los cuerpos en el espacio, contemplaciones que auguran la identidad de lo mental y lo físico, del entorno y el yo. Las imágenes-tiempo despliegan *lo virtual* como estados de sueño al convocar *lo actual* de las percepciones; conexiones interiores y exteriores como bloque de sensaciones que escapan a los cuadros sonoros, orientando circuitos más amplios donde las imágenes se cristalizan siguiendo una coalescencia en la que las imágenes virtuales absorben la actualidad del personaje mediante intercambio y las imágenes actuales transforman la virtualidad sin desligarse de ellas. En el videoclip de este análisis lo actual del primer acto de descenso es un estado límpido de los acontecimientos como germen de *opsignos* mientras a lo virtual del segundo acto como ascensión mental concierne una opacidad que ocupa un medio (visual y musical) para visibilizarse, circuito cristalino entre dos polos que se tocan.

Esta *imagen cristal* toma la forma de un espejo donde dos mundos cohabitan en un presente simultáneo: la cara transparente del cristal es un hombre presa de la angustia y desesperación y la forma cristalizable del universo es una migración sin rumbo; pero este cristal no termina por constituirse, es más un conjunto ordenado en un descenso y ascensión transversal a sus entradas y salidas; *cinéticas* por cuanto el movimiento esquizo del primer acto se desarrolla en los desplazamientos del segundo acto; *pronominales* en el grano de la voz de las letras o en la imagen de oración ante el incensario; *musicales* en el nexo rítmico de las frases musicales que dividen un devenir nómada entre los polos objetivo y subjetivo. Un estado de descomposición de las imágenes según sus relaciones variables, el mundo cristalino con capas de pasado en la gama colorimétrica del primer acto y puntas de presente blanco/negro en la diseminación de la conciencia, se desmenuzan acorde a una progresión decadente; el peso de un cuerpo sin órganos se hunde al interior de la *imagen cristal*. El nexo virtual-actual es revelación doble en tanto el par naturaleza/hombre revela una unidad que se configura personal en el umbral entre regiones y puntos de vista de los personajes.

Las coordenadas espaciales orientan el mundo de *Barrel of a Gun* mediante posturas y actitudes que despliegan el cuerpo en una ceremonia, potencias corporales como *gestus* dionisiaco a partir de conexiones maquínicas entre las afecciones del cuerpo y las percepciones extrasensoriales del afuera además de las proyecciones alucinatorias del adentro; continuidad pero también discontinuidad de estados mentales que son cartografías de un cuerpo que allana líneas de fuga como escape de los centros de significancia.

La canción de Depeche Mode se apuntala en una materialidad musical que se inscribe en un régimen inorgánico por cuanto sus moléculas sonoras abrevan de un agenciamiento entre música electrónica de base melódica en sus sintetizadores y una progresión rítmica en las guitarras que llena el espacio acústico, al tiempo que el grano en la voz de Dave Gahan serpentea en el cristal sonoro.

Estos cuadros sonoros o *glass harmonica* enmarcan las imágenes visuales del videoclip al configurar un flujo diagramático en sus componentes musicales; una introducción donde los sonidos electrónicos abren la puerta a un bajo y una batería que anuncian el primer verso de la canción sobre una guitarra que enrolla y despliega la melodía para dar paso al primer coro sostenido por el sintetizador. Un puente en el que los sonidos puntean la entrada al segundo verso que repite la estructura del primer verso cede al segundo coro que cierra con un *riff* de guitarra para dar lugar al estribillo donde se enlazan acordes de ascenso y caída musical.

La sucesión de componentes musicales pone en acto el *ritornelo* por cuanto devenir expresivo del *territorio* de la canción mediante potencias vibratorias en los sintetizadores y estridentes en la guitarra, que constituyen el *ritmo* por la conexión de la materialidad sonora-musical y vocal; una desterritorialización mediante el juego de timbres de los instrumentos y la compulsión de la interpretación vocal de las letras. Las relaciones móviles del territorio se expresan en los *motivos* o *personajes rítmicos* que configuran los impulsos interiores que diagraman las síncopas de la instrumentación, condensando las pulsaciones musicales y vocales que pliegan la narrativa pulsional a lo largo de la canción. Los *contrapuntos* o *paisajes melódicos* forman la otra cara del pliegue de los cuadros sonoros al

construir la escenificación de un régimen corporal que se disemina como movimiento y tiempo.

El *intra-agenciamiento* entre los sintetizadores, bajo, batería y guitarra realiza conexiones intensivas para configurar un plano de consistencia con el *inter-agenciamiento* en imágenes de atmósfera opresiva de Dave Gahan atrapado en una espiral hacia abajo por el consumo de drogas. La música es el núcleo de fuego que hace desfilan las imágenes alrededor de ella, un *ritornelo* (desarrollado en sus motivos y contrapuntos territoriales) como cristal sonoro de tiempo que se constituye sucesivamente en sus componentes:

Pero, no obstante, ¿qué es un ritornelo? *Glass harmónica*: el ritornelo es un prisma, un cristal de espacio tiempo. Actúa sobre lo que le rodea, sonido o luz, para extraer de ello vibraciones variadas, descomposiciones, proyecciones y transformaciones. El ritornelo también tiene una función catalítica: no sólo aumentar la velocidad de los intercambios reacciones en lo que le rodea, sino asegurar interacciones indirectas entre elementos desprovistos de una afinidad llamada natural, y formar así masas organizadas (Deleuze y Guattari, 2012: 351).

La otra dimensión de esta *glass harmónica* es la letra de la canción configurada en un régimen de signos lingüísticos expresado como una semiótica *postsignificante* por cuanto traza líneas de fuga de los centros de significancia; relación afectiva con el afuera de los perceptos, nuevas líneas de subjetivación como “un postulado o una fórmula concisa, que es el punto de partida de una serie lineal, de un proceso, hasta el agotamiento que señalará el inicio de un nuevo proceso” (Deleuze y Guattari, 2012: 125); en la semiótica postsignificante de *Barrel of a Gun* la sucesión lineal y temporal de procesos finitos comienza con una desterritorialización que se precipita en el enunciador una tonalidad afectiva: “do you mean this horny creep set, set upon weary feet who looks in need of sleep that doesn't come [¿te refieres a este arrastre ardiente? Parado sobre pies agotados que miran con necesidad de sueño que no llega]”, mientras los signos se desplazan bordeando los centros de significancia por la línea de subjetivación: “this twisted tortured mess, this bed of sin-

*fulness who's longing for some rest and feeling numb [este lío torturado y retorcido, esta cama de pecado que anhela un descanso y se siente entumecida]*”.

El reivindicador pasional asume las acciones parciales de las máquinas deseantes<sup>6</sup> para producir enunciados que cuestionan el acontecimiento por venir: “*what do you expect of me? what is that you want? Whatever you've planned for me, I'm not the one [¿qué esperas de mí? ¿qué es lo que quieres? Lo que sea que hayas planeado para mí, no soy el elegido]*”, mapa de signos de un cuerpo sin órganos que se pone a actuar por cuenta propia en el territorio de un delirio trazado por el agenciamiento entre cuerpo y espíritu mediado por las sustancias: “*a vicious appetite visits me each night and won't be satisfied won't be denied [un apetito vicioso me visita cada noche y no quedará satisfecho, no será negado]*”, pero este flujo pasional lleva el deseo “a tal punto de exceso y desprendimiento que este debe, abolirse en un agujero negro, o bien cambiar de plan” (Deleuze y Guattari, 2012: 137): “*an unbearable pain, a beating in my brain that leaves the mark of Cain, right here inside [un dolor insoportable, latiendo en mi cerebro que deja la marca de Caín, justo aquí dentro]*”.

Este cambio en el plan de inmanencia se concreta en la traición a un pacto o alianza para allanar otras líneas de fuga: “*what am I supposed to do? When everything that I've done, is leading me to conclude, I'm not the one [¿qué se supone que haga? Cuando todo lo que hice me lleva a concluir, no soy el elegido]*”. Ese cuerpo diseminado mediante rupturas y acumulaciones instituye la línea de desterritorialización de descenso y caída en su condición hipodérmica: “*whatever I've done, I've been staring down the barrel of a gun [lo que sea que haya hecho, estuve mirando el cañón de un arma]*”, para expresar una contra-efectuación con las drogas como intercesores: “*is there something you need from me? Are you having a fun? I never agreed to be, your holy one [¿hay algo que necesitas de mí? ¿Te estás divirtiendo? Nunca estuve de acuerdo en ser, tu santo]*”.

<sup>6</sup> En Deleuze y Guattari, el campo social y su relación con los individuos se concibe como máquinas deseantes, en tanto el inconsciente es productor de enunciados del que derivan subjetivaciones de los individuos por la vía de una descodificación o desterritorialización de los flujos libidinales.

## Constitución de un Cuerpo sin Órganos

Las imágenes-pensamiento de *Barrel of a Gun* se efectúan mediante tres relaciones: la de un todo que se piensa mediante una toma de conciencia (percepto); la relación del pensamiento figurado en el desarrollo de las imágenes (afecto); y la relación sensomotriz entre mundo y hombre, naturaleza y pensamiento (imagen y concepto). Este proceso conlleva una carga cognitiva sustentada según ciertas colisiones en una trayectoria que va de las imágenes en los planos de consistencia del afuera (musicales y políticos) a la generación de perceptos en la mente del realizador para desplegar imágenes-concepto que a su vez expresan nuevas imágenes mediante afectos para producir la síntesis de imagen y concepto. La imagen-pensamiento del videoclip expresa la constitución de un *Cuerpo sin Órganos* como un conjunto de prácticas estéticas y políticas donde el proceso de desterritorialización supone un lugar donde el personaje toma y hace lo que puede, su enemigo no son los órganos sino el organismo.

Poblar el cuerpo con intensidades, cualidades y afectos para configurar su potencia decadente, suprimir el conjunto de significaciones que codifican el espacio estriado para hacerlo liso, *Barrel of a Gun* se construye un CsO que atraviesa umbrales en los cuadros sonoros para generar un tránsito entre el polo del esquema sensomotriz y el polo de los *opsignos* en la imagen cristal, en líneas de fuga que “más que entrar en relación lineal con otra fuerza se curva sobre sí misma, se ejerce sobre sí misma y se afecta a sí misma” (Deleuze, 2007: 307). Pero el CsO *in extremis* no hay quien lo consiga porque eso implicaría la aniquilación del sujeto, en el límite de la experiencia de diseminación es necesario instalarse en un estrato, experimentar las posibilidades que ofrece para asegurar condiciones de flujo que den consistencia a un pequeño fragmento de una nueva tierra que desterritorialice la experiencia de muerte para conservar la vida; un trayecto nómada que sea un devenir de existencia aún en la oscuridad.

Si el *videoclip mainstream* actúa como una arborescencia organizada y jerárquica, sistematizada según codificaciones y representaciones ordenadas desde los grupos hegemónicos, el videoclip de autor como territorio rizomático pone en juego otras formaciones audiovisuales nómades y experimentales. La obra dirigida por Anton Corbijn para Depeche Mode trabaja el rizoma según estos principios.

En cuanto a su *conexión y heterogeneidad*, sus “eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos” (Deleuze y Guattari, 2012: 13). En el plano de composición del videoclip heterogéneos de naturaleza distinta como la música en cuanto afección sonora inscrita en el tiempo, sostiene el régimen de signos pronominal de una letra que figura los polos de desesperación y resignación que producen imágenes visuales que figuran el concepto que viene a enlazarse con los acontecimientos reales del vocalista de la banda apuntalando un plano de inmanencia.

Este agenciamiento colectivo de enunciación del video musical realiza conexiones con los heterogéneos del agenciamiento maquínico; la discográfica Mute Records como intercesor en la frontera entre la producción *mainstream* y el margen de libertad independiente, pliega las *moléculas* sonoras de la periferia (música electrónica que agencia las guitarras del rock) con la *molaridad* del videoclip como dispositivo audiovisual (MTV en los noventa) de un régimen de visibilidad que de manera contingente exhibe las complejidades de lo social, que realizadores autores como Anton Corbijn abordan estéticamente en el entorno para producir un plano de consistencia crítico a las formas visuales convencionales. El rizoma actúa sobre el lenguaje del videoclip descentrándolo sobre dimensiones estéticas en su creación y políticas en sus modos del hacer y formas del ver en la pantalla.

En su principio de *multiplicidad*, el videoclip de Depeche Mode cambia su naturaleza en función de sus conexiones y agenciamientos; existen líneas de desterritorialización antes que estructuras por cuanto las situaciones ópticas y sonoras descodifican las repre-

sentaciones *mainstream* de desarrollo narrativo causal. El adentro del plano de inmanencia del videoclip se encuentra en relación con el afuera por medio de sus tópicos “en una misma playa: acontecimientos vividos, determinaciones históricas, conceptos pensados, individuos, grupos y formaciones sociales” (Deleuze y Guattari, 2012: 15). Es así que este objeto audiovisual posee entradas y salidas múltiples donde sus imágenes señalan cambios de orientación de una forclusión a una errancia nomádica.

Las multiplicidades cabalgan en el plano de consistencia de *Barrel of a Gun*; acontecimientos vividos (la adicción a las drogas de Dave Gahan que propició una muerte por dos minutos), determinaciones históricas (la compleja grabación de un disco con un integrante menos, otro en alcoholismo, uno en depresión y el cantante en rehabilitación), conceptos pensados (régimen esquizo que conecta la tragedia individual limítrofe con la carga moral de la adicción). Las multiplicidades son como el entramado de un telar donde las líneas visuales y sonoras hacen proliferar el conjunto del CsO en el plano de composición; quiebre corporal en el primer acto donde se conserva cierto estrato con la realidad, afecciones corpóreas con objetos al tiempo que intenta describir visualmente las potencias al pintar en un pliego de papel, mientras en el segundo acto asistimos a la desterritorialización completa por cuanto el estado mental de desplazamientos errantes se sitúa en blanco/negro. Este nexos sensoriomotor se deconstruye recursivamente por la acción de los cristales temporales.

Un rizoma puede comenzar, ser roto o reconstituido en cualquier parte, contiene lo mismo líneas de segmentaridad que líneas de desterritorialización, principio de *rupturas significantes* como acontecimientos que intervienen series codificantes, estructurantes, distribucionales; las significancias del *videoclip mainstream* poseen líneas de segmentaridad que estratifican las imágenes según pautas de creación que instituyen una política de visibilidad que abreva de bloques de sensaciones en cuadros y planos espectaculares y sirven a un montaje convergente de oposiciones binarias, que apuntalan una videogenia alrededor de la estrella-músico como figura aspiracional.

A contrapelo, *Barrel of a Gun* descodifica el montaje binario al señalar una dialéctica de puntos-cesura que inauguran el conflicto conforme avanza el videoclip, juego entre los cuadros geométricos y físicos que no siguen una lógica de mirada objetiva donde el espectador atestigua la narración de un adicto; lo que plantea la obra de Anton Corbijn es una inmersión en las máquinas deseantes de un personaje que se sustenta lo mismo en el abandono hedonista que en las líneas de fuga para escapar de ese estado mental y corporal. Estas situaciones ópticas se desplazan desde cuadros nómades en el movimiento de cámara y foco selectivo a un ritmo de los personajes dentro del plano establecido por la incertidumbre del desplazamiento y la detención del cuerpo en algunos momentos. En la videogenia de los músicos de Depeche Mode, la irrupción de imágenes-tiempo sirven al devenir del concepto por cuanto importa menos que la jerarquía y organización, que la diseminación de la idea de un *Cuerpo sin Órganos* que atraviesa umbrales intensivos.

El principio de *cartografía* en *Barrel of a Gun* es un mapa que configura la conexión entre los campos, del paso de intensidades por el *Cuerpo sin Órganos* a una desterritorialización del plano de composición para asegurar su apertura diagramática hacia el plano de consistencia. Este videoclip no es calco ni imitación de otros, es bien un territorio producido, desmontable, modificable y conectable, conecta medios, comportamientos y campos de prácticas específicas. Es un mapa de relaciones pulsionales entre fuerzas (hedonismo destructivo y su escape) que a cada instante pasa por cualquier punto del tejido de agenciamientos producidos.

La materia señalética del videoclip hace pasar intensidades de cuadros nómades hacia planos que señalan un montaje de atracciones donde las figuras transforman las acciones en situaciones ópticas, la potencia de las imágenes está cualificada por cinéticas que no cesan de propagarse en un territorio allanado en la progresión de la canción; los objetos y las investiduras se precipitan en el tiempo autoperceptivo de la conciencia, donde los cuadros sonoros van impulsando ulteriormente en sus motivos y van cohesionando el concepto en su trabajo con los contrapuntos, a esto colabora el régimen cromático de visión pictórica que desafía los bordes de la imagen como simulación de los afectos del personaje.

Las coordenadas espaciales y temporales del cuerpo es uno de los puntos de la cartografía del videoclip realizado por Anton Corbijn, experimentación del cuerpo de los músicos al situarlos como enunciadores al interpelar la cámara o desde tomas subjetivas al seguir al esquizo errante; en una desterritorialización de Fletcher y Gore durmiendo en el primer acto a un acompañamiento diurno, mientras Gahan ora frente a un incensario. El rostro es un rasgo intensivo que se pone a actuar por su cuenta modificando el significante, deshaciendo el organismo sensomotor de los videoclips comerciales mediante medios y comportamientos diseminados que traicionan la alianza económica con la industria musical.

## COROLARIO

Es así que el videoclip de autor se apuntala sobre flujos maquínicos que ligan eslabones semióticos en sus imágenes con eslabones económicos y políticos de sus creadores, donde lo molar codificado del *videoclip mainstream* se disgrega molecularmente en la desterritorialización de una apuesta creativa que parte tanto de su condición periférica como de la pertenencia a una tradición en la autoría audiovisual. La estética de autor arrastra las opciones políticas del entorno para configurar las líneas de fuga en el plano de composición que su vez diagrama dimensiones políticas como prácticas estéticas experimentales para constituir su plano de consistencia.

Al plantear ideas antes que historias, el plano de consistencia de un videoclip de autor apuntala las imágenes-pensamiento según cierta potencia de agenciamiento entre las imágenes-movimiento y las imágenes-tiempo, materia flujo que pliega su potencia combinatoria en su órgano sensoriomotriz: rasgos visuales, sonoros, gestos y figuras, secuencias narrativas sincronizadas y asintácticas, para después desplegar codificaciones o líneas de fuga en la frontera de lo sonoro y lo visual y lo lingüístico.

Si los agenciamientos maquínicos están investidos de lo social, por cuanto el *socius* se derrama sobre las formaciones menores, las imágenes del videoclip de autor son una bisagra audiovisual-mediática-pop por cuanto los agenciamientos maquínicos de los años noventa (industria discográfica consolidada en lazos débiles con

MTV) produjeron un agenciamiento colectivo de enunciación donde los problemas políticos del afuera instituyeron obras singulares que en las líneas de fuga interiores rompieron con la tradición de la década anterior y anunciaron las formas audiovisuales del presente (aunque son demasiado transparentes, demasiado literales que ofrecen pocas ocasiones de interpretación).

Analizamos un videoclip de autor de los noventa porque esa fue la coyuntura propicia para construir videogenias que critican códigos instrumentales al operar un pliegue entre percepto y afecto para constituir una relación entre imagen y concepto mediante una problematización que conecta intensivamente el plano de inmanencia con el plano de consistencia. El devenir es constituirse a partir de lo que se tiene, una vuelta atrás para encontrar las relaciones de fuerzas, plegarse con ellas, desembrollarlas hacia el futuro.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aumont, J. (2012). *La teoría de los cineastas*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen movimiento, estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1986). *La imagen tiempo, estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2007). *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G. (2014). *Cine III, verdad y tiempo, potencias de lo falso*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2012). *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Machado, A. (2000). *El paisaje mediático, sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Manovich, L. (2001). *El lenguaje de los nuevos medios*. Barcelona: Paidós.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Reynolds, S. (2017). *Como un golpe de rayo, el glam y su legado, de los setenta al siglo XXI*, Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Wölfflin, H. (2011). *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa.

# DESCUBRIENDO EL COVER. PRODUCCIÓN Y CONSUMO DE COVERS EN YOUTUBE COMO ESTILO DE VIDA POSMODERNO

Gabriel González Sánchez  
Georgina Flores Mercado

## INTRODUCCIÓN

YOUTUBE.COM ES UN sitio de difusión multimedia —mayoritariamente video— con alrededor de mil millones de usuarios activos diarios, que pueden “subir”<sup>1</sup> contenido propio, con posibilidad de generar ganancia o contenido de otras personas que no infrinja los derechos de autor. En YouTube se pueden encontrar distintos tipos de video: filmes y animación; autos y vehículos; música, mascotas y animales; deportes, viajes y eventos; *gaming*, *blogs* y personas; comedia, entretenimiento, noticias y política; *how-to* y estilo; educación, ciencia y tecnología; non-profits y activismo. Éstas, entre otras subcategorías, generan suscripciones,<sup>2</sup> *likes* y *dislikes*;<sup>3</sup> cientos, miles, millones o más de vistas que son posibles gracias al tipo de distribución de la información. YouTube, como algunos otros sitios de distribución multimedia, es de relativo fácil acceso para

<sup>1</sup> Por *subir* entiéndase el ingreso de material multimedia a la plataforma virtual de YouTube.

<sup>2</sup> YouTube tiene un sistema de suscripciones gratuitas mediante el cual el contenido del canal al que se ha suscrito aparece en la página principal del usuario.

<sup>3</sup> Para esta plataforma los números son importantes: tiene un sistema de votos por si el contenido gusta o disgusta, y a mayor número de votos, mayor es el movimiento que recibe el video dentro de la plataforma.

quienes están familiarizados con estas nuevas tecnologías, con versiones en distintos idiomas y una relativa sencillez de uso.

El sitio funciona como si uno utilizara una televisión: cada usuario crea un canal y puede subir contenido que se transmite en ese canal, con comerciales dedicados al tipo de contenido en los videos. Al ser YouTube “tu televisión”, uno tiene la capacidad de elegir qué ver, cuándo y bajo qué circunstancias, una de sus grandes bondades.

Una de las categorizaciones principales es la de Música, y en YouTube hay de todo y para muchos gustos. Evidentemente, hay canales generados por la gran industria musical para las bandas que atraen más clientela: videos de alta y cuidadosa producción para los “sencillos” de alta demanda y de una gran variedad de géneros, pero también existen otros canales de menor tamaño, donde hay músicos sin gran renombre —al menos al principio— y así difunden su trabajo.

Al hacer una revisión de los canales de música en YouTube, mediante una breve etnografía digital identificamos cierto patrón de uso en los “canales menores”, pues muchos de ellos tenían un espacio dedicado —o completamente dedicado— a los denominados *covers*: versiones de canciones pop, *soundtracks* o rock, entre otras. Compuestas en estilos distintos, incluso rayando en lo extravagante, pero que, además, generan millones de “vistas” y con ello una amplia difusión de proyectos musicales.

El presente texto aborda al *cover*, su producción y consumo, como un estilo de vida propio de las sociedades posmodernas. Nuestro interés en este fenómeno musical se centra en la construcción simbólica que se hace a través de los *covers* de música pop. Dos exitosos videos —*Take on me* del canal de Ninja Sex Party y *The Final Countdown* del canal de Postmodern Jukebox— fueron nuestro objeto de estudio. El primero es un *cover* a la canción del famoso grupo noruego A-ha y el segundo es un *cover* a la canción del grupo Europe. El análisis lo realizamos con apoyo de perspectivas teóricas como el interaccionismo simbólico, la sociología visual, el análisis del discurso y la teoría comunicativa de la música de Philip Tagg.

Envueltos en medio de sociedades altamente industrializadas y aldeas globales —constante y necesariamente conectadas unas con otras—, las relaciones interpersonales han cambiado mucho más de lo que en algún momento Tönnies mencionó sobre la *gesellschaft*, pues en la actualidad, el estilo de vida de las sociedades posmodernas exige estar conectado a través de internet. Estas formas de sociabilidad posmodernas, si bien resultan manejables y hasta deseables, tienen un costo que hay que pagar: ruptura de los lazos locales y comunitarios, declaración de guerra a los modos de vida habituales, incertidumbre e inestabilidad, libertad individual al servicio de la rutina ordenada (Bauman, 2001).

Mucho se ha escrito —y debatido— en torno a estas nuevas formas de interacción y significación social que experimentamos hoy. Cambios sociales lentos y complejos que han nutrido apasionados debates respecto de si estas formas de interacción evidencian una nueva etapa social —la posmodernidad—, o si tan sólo son una prolongación de la misma modernidad con algunos cambios específicos. Sea que la balanza se incline hacia un extremo o hacia el otro, los autores coinciden en que los tiempos actuales presentan cambios sociales importantes como la desaparición de las rígidas oposiciones ideológicas (Lipovetsky, 1986), el desmantelamiento de los grandes relatos de legitimación (Lyotard, 2001), la liquidez de las relaciones sociales (Bauman, 2001), la descentración del sujeto (Foucault, 1994) y la fragmentación de las identidades (Barker, 1999).

Al respecto, Kenneth Gergen (2006) ha planteado que si algo caracteriza a la posmodernidad es la saturación social relativamente organizada que vivimos, donde hay miles de cosas que “hacer”: una vida conectada, urgencia a leer, responder, llamar, contactar, escuchar, ver y, por supuesto, producir, consumir y compartir música. Esas formas de vida social, dada su sistematicidad y recreación constante, bien pueden ser vistas bajo el concepto que Anthony Giddens acuñó como “estilo de vida”. De acuerdo con Giddens, el *estilo de vida* es un “conjunto de prácticas más o menos integrado

que un individuo adopta no sólo porque así satisface sus necesidades cotidianas, sino porque dan forma material a su particular narrativa acerca de sí mismo” (Giddens, 1995: 106).

El estilo de vida implica rutinas —hábitos—, mismas que son realizadas reflexivamente y por lo tanto abiertas al cambio. La vida de las personas en las sociedades posmodernas se caracteriza por la práctica de elegir: elegir la ropa que nos vamos a poner, elegir los alimentos que desayunaremos, elegir la carrera que estudiaremos, el teléfono celular que compraremos o la música que escucharemos al caer la noche. Estas elecciones son acciones cotidianas que por su sistematicidad caracterizan la vida cotidiana de nuestras sociedades (Giddens, 1995).

Las prácticas de elección en buena medida tienen que ver con la sociedad de consumo que habitamos, donde la música ocupa un lugar destacable como objeto de consumo cultural. Desde nuestra postura, consideramos que este consumo musical llega a ser tan relevante en la vida de las personas que puede moldear los estilos de vida o ser parte importante de éstos. Así, en las últimas décadas hay un incremento de la presencia de la música en la vida cotidiana: si algo caracteriza a nuestras sociedades posmodernas es que nuestras actividades cotidianas están casi siempre acompañadas, sea por elección o por imposición, con música (Nowak, 2016), de la cual los *covers* suelen ser uno de los géneros más recurridos.

La producción de *covers* ha crecido de manera vertiginosa en recientes décadas (López, 2011). ¿Cuántas veces nos ha perseguido la música de Karen Souza en alguna boda, en el metro o en el gimnasio? Karen Souza, cantante argentina que ha versionado a grupos como Radiohead, Depeche Mode o The Police a ritmo de jazz de fácil escucha, es el vivo ejemplo de cómo las versiones de tipo comercial pueden alcanzar gran aceptación entre la gente. La presencia del *cover* en nuestra sociedad es tal, que desde hace varios años existe en internet el sitio *Second Hand Songs*, una base de datos en la que se puede explorar, discutir, participar y escuchar miles de versiones de canciones originales producidas principalmente en el mundo anglosajón: ¡claro está!

Mucha de esta interacción sociomusical con los *covers* en la vida cotidiana, es posible por las tecnologías sonoras que median y

configuran nuestra experiencia de elección musical (Nowak, 2016). Para ilustrar este proceso de elección musical recurrimos a la metáfora de la rocola. La rocola es un aparato que fue muy popular en los restaurantes o bares de los años sesenta en Estados Unidos, aunque no únicamente, y operaba mediante la introducción de monedas en una ranura para activar un mecanismo que hacía sonar la música seleccionada. La rocola invitaba —o incitaba— a gastar dinero para satisfacer la necesidad de escuchar la canción de mayor agrado del consumidor. Pararse frente a la rocola, depositar las monedas en la ranura, presionar los botones para buscar y seleccionar la canción preferida, no era un simple acto volitivo individual, sino la materialización de significaciones y sentidos que la sociedad capitalista había creado en torno a la música. Actualmente las rocolas tienen la capacidad de albergar millones de canciones, videos y karaokes según la necesidad de los consumidores. A nuestra manera de ver, la rocola representa la ilusión de libertad en la elección musical que promueve el sistema capitalista y que, con las tecnologías adecuadas, somos libres de seleccionar y escuchar mediante nuestras canciones preferidas siempre y cuando podamos pagar por ello.

Si la modernidad y la sociedad de consumo abrieron la posibilidad de elegir distintos géneros musicales, en la posmodernidad esta elección se intensificó con las nuevas tecnologías, mismas que facilitan y multiplican no sólo las opciones de elección y consumo, sino también la producción musical: la era digital tuvo un impacto total en los patrones de producción y consumo musical (Nowak, 2016; González, 2019).

En este contexto, la comprensión de la experiencia musical también debe atender al proceso de globalización que vivimos. El término *globalización* se asocia al tipo de actividad económica que ha producido una economía mundial como nunca antes, economía que se caracteriza principalmente por el dominio de las grandes empresas transnacionales de las redes de mercado a nivel global (Barker, 1999). No obstante, la globalización no sólo tiene un rostro económico sino también social, donde el consumismo cultural y las formas que lo caracterizan son centrales para entender los procesos musicales actuales. La producción, difusión y consumo

cultural no sólo se enfocan a la compra-venta de objetos de utilidad práctica, sino también al consumo de “estilos de vida” que aportan sentido a las vidas de las personas. Estos procesos dan como resultado una suerte de homogeneización cultural —cohesión social masiva a través de la moda— a escala mundial gracias al uso de las tecnologías de comunicación que comercializan la cultura. La televisión capitalista globalizada, sin duda, fue central en este proceso, pero no únicamente: el cable, los satélites, la tecnología digital, pero sobre todo internet, se han sumado eficientemente en la globalización cultural (Taylor, 1997).

Vivimos en una era donde existe una infraestructura de comunicaciones gigantesca, una red de distribución de información instantánea y factual. La gran base de datos, aparentemente al alcance de cualquiera con acceso a un dispositivo conectado a internet, actúa como un gran oráculo virtual, mediante el cual “todos sabemos todo, no hay rumores y Google, observándonos panópticamente nos ofrece la información *cherry picked* (selección a la medida de su conveniencia)” (González, 2019: 52).

En este mundo digitalizado, el moderno concepto de *comunidad* ha dejado de evocar seguridad asociándose cada vez más a lo efímero y volátil (Flores, 2011). En la modernidad las relaciones sociales estaban ligadas a las distancias que podían ser caminadas sin cansarse: familia, vecindario o pueblo (Gergen, 2006). En la posmodernidad, las nuevas tecnologías de la comunicación han hecho completamente viable y posible que múltiples personas puedan congregarse en un lugar virtual, desde distantes geografías alrededor del mundo.

Así, en las comunidades virtuales asentadas en la galaxia de internet, dialogamos, actuamos, interactuamos e incluso modelamos nuestras identidades personales, tan virtuales como las comunidades que las construyeron. En la espesa pero fluctuante red sociodigital (páginas de internet, *blogs*, Twitter, Facebook y otros sitios), solemos dejar pequeños trazos de nuestra identidad con la finalidad de que otros puedan saber de nuestra existencia visitando nuestros perfiles; como señala Rob Cover: “la identidad siempre está *online*, nuestras identidades y su representación en línea no

son algo que podamos desconectar, movernos lejos de o desmarcar de las prácticas diarias del Yo” (Cover, 2016: 180).

Respecto de la cuestión musical, internet favorece ciertas formas de crear, hacer, escuchar, sentir y, por supuesto, vender y consumir música. Internet es una potente fuente de referentes culturales globales entre los cuales la música ocupa un lugar privilegiado. No debemos pensar que los cambios profundos en relación con las prácticas musicales se ha producido sólo con el cambio digital, ya que desde el advenimiento de la música grabada a finales del siglo XIX la música experimentó transformaciones de fondo (Martin, 2002). Sin embargo, las tecnologías digitales, específicamente internet, al flexibilizar y complejizar el tiempo y el espacio, modificaron nuestra experiencia musical de manera radical (Nowak, 2016).

Ahora bien, aunque son notables los cambios en la experiencia musical actual, al mismo tiempo no debemos dejar de mencionar que en la posmodernidad hay una prolongación de procesos que fueron gestados en la modernidad, pues como señala Lipovetsky, aún permanecen las huellas del racionalismo moderno, como el culto al cambio, la innovación, el individualismo y el consumo en masa (Lipovetsky, 1986). De esta forma, la producción de bienes materiales y su consumo masivo se mantienen como una constante en la era digital y posmoderna; pareciera que los tiempos posmodernos se empeñan en definir al “ciudadano del mundo” como un consumidor de gustos estandarizados, sólo que ahora a una dimensión global (Cover, 2016).

La música, vista como un bien consumible, como un producto industrial para su consumo masivo, es promovida constantemente mediante efectivas estrategias publicitarias. Este *marketing* musical penetra sutilmente en nuestras vidas construyendo gustos y necesidades. La Escuela de Frankfurt —especialmente Theodor Adorno— fue muy clara al señalar que en el capitalismo la música adquiriría su condición de mercancía. Para Adorno, la música sufriría modificaciones intrínsecas, dada su subordinación a la producción comercializada de masas. La música no sólo sería consumida por una sociedad de gustos estandarizados sino, más importante aún, contribuiría a la estandarización de ésta:

La transición a la producción calculada de la música como artículo para las masas tardó sin duda más tiempo que el proceso análogo en la literatura o en las artes plásticas. Sólo en la era del cine sonoro, de la radio y de los anuncios publicitarios cantados quedó, precisamente su irracionalidad, completamente secuestrada por la razón comercial [...] se perfila así un tipo musical que pese a la impávida pretensión de lo moderno y lo serio, se asimila a la cultura de masas en virtud de una calculada imbecilidad (Adorno, 2003: 15).

La inminente industrialización de la sociedad a principios del siglo xx y la producción masiva con un alto interés económico, también afectó al ámbito cultural y, por ende, al musical. Así, la producción de música se realiza en cantidades industriales con repercusiones en la homogeneización de los gustos de miles de personas que ahora demandarán una música de fácil escucha. Al respecto, Josep Picó señala:

La música popular producida por la industria cultural ha sido dominada por dos procesos: la estandarización y la pseudo-individualización. La idea que se pretende transmitir es que las canciones populares se parecen las unas a las otras cada vez más. Se caracterizan por una estructura coral cuyas partes son intercambiables las unas con las otras. Este coro se oculta, sin embargo, por los adornos periféricos, novedades y variaciones estilísticas que se adhieren a las canciones como signos de su pretendida singularidad [...] la estandarización se refiere a la sustancial similitud que existe entre las canciones populares [...] La estandarización define la forma en que la industria cultural excluye cualquier tipo de reto, originalidad, autenticidad o estimulación intelectual de la música que produce, mientras que la pseudo-individualización provee el anzuelo, la aparente novedad o singularidad de la canción respecto al consumidor (Picó, 1999: 188).

En este caso, el reto que se le presenta a la industria cultural no es ser original, sino mantener los estándares probados y funcionales para las ventas. A través de la moda musical se conectará a miles de personas alrededor del mundo, y por ello, los cambios en

la música comercial suelen ser reducidos: se modificarán algunos detalles, sonidos y tiempos para su reproducción mecánica, pero sin romper los formatos ya probados. La industria de la música funciona dentro de esquemas arraigados al sistema capitalista, esquemas que han demostrado funcionar porque el gusto popular ha sido forjado en ellos; aunque también hay que decir que, en la posmodernidad, muchos de los pedestales del consumo musical fueron fuertemente trastocados por lo que la misma industria musical tuvo que transformarse a finales de la década de los años noventa (González, 2019).

La era digital de las tecnologías de la música inició con el advenimiento del *compact disc* (CD) en 1982. Mercantilizado por Philips y Sony, el CD reemplazó casi por completo al disco de *vinyl* cuyas ventas se fueron en picada en 1978. A finales de la década de los setenta salió al mercado el estéreo personal, más conocido como *walkman*, de Sony, mismo que se perfeccionaría para 1984. Esta tecnología proporcionaba autonomía sonora a quien lo consumiera y al mismo tiempo provocaría la desterritorialización de la música. Después del *walkman*, vendría el MP3 el cual rápidamente se acompañaría de un conjunto de *software* para las computadoras personalizadas. El rápido incremento del uso de internet para “bajar” música, dio como resultado un nuevo fenómeno musical: el intercambio de archivos musicales (Nowak, 2016).

En este contexto de cambio tecnológico, nuestra metáfora de la rocola adquiere un nuevo rostro: YouTube. Este sitio web es como la rocola posmoderna que ha revolucionado la producción, la difusión y el consumo musical convirtiéndose en poco tiempo en el medio por excelencia para la escucha musical. Su éxito fue alcanzado no sólo por brindar la posibilidad de acceso a miles de sitios virtuales y su rápida expansión global, sino por otorgar a sus usuarios un carácter “activo” mediante el cual pueden opinar.

La plataforma YouTube en su apartado *Acerca de* señala: “Nuestro objetivo es dar voz a todas las personas y poner el mundo a su alcance”. Así, YouTube anima a la creación de contenido, creación de comunidades que inciten a la participación y al diálogo en temas comunes, donde la música ocupa un lugar central (González, 2019).

Los motivos por los que la gente accede a YouTube son variados. De acuerdo a un estudio realizado recientemente, entre las preferencias se encuentran: el ocio, la conexión social o la consulta con fines educativos. No obstante, las personas encuestadas mayoritariamente resaltaron el entretenimiento como primer motivo, seguido de la necesidad de pertenecer a un grupo (Hanson y Haridakis, 2008). Sitios de internet como YouTube representan cambios importantes en la manera en que el contenido musical puede ser difundido porque permiten a sus usuarios acceso a videos “a demanda” y la facilidad para compartir con otros usuarios. De esta manera, los usuarios son ahora participantes activos en la cadena de distribución musical para el entretenimiento (González, 2019). Al respecto, Cayari señala:

YouTube es un medio artístico, una tecnología que permite a los escuchas convertirse en cantantes, a los espectadores en actores y a los consumidores en productores, creando nuevos trabajos originales y suplementando a los ya existentes. Permite que todos tengan una voz propia que puede ser escuchada y que cada rostro pueda ser visto (Cayari, 2011: 24).

Además de lo anterior, una de las razones que crece cada vez más para el uso de YouTube es la búsqueda de fama, afiliación y, por supuesto, dinero. En un estudio de caso que encontramos, se describe como Wade Johnson, músico amateur de su preparatoria, alcanzó fama en su carrera musical por medio de YouTube. Todo sucedió cuando un buen día su padre le mostró un video de la *youtuber* Jacqueline tocando el ukelele; al verlo, Johnson decidió suscribirse al canal, “postear” sus propias composiciones y, en menos de un mes, logró subir un video de él tocando un *cover* de una canción de Jacqueline. Esto lo hizo por dos razones: para atar su nombre al de alguien reconocido y para crear tributo a uno de sus ídolos. La historia no termina ahí, pues el video trajo oportunidades y beneficios para Johnson: Jacqueline vio el video, lo mencionó en su canal, y la cuenta de suscriptores de Johnson subió de la noche a la mañana. Posteriormente, en 2008, tocarían juntos en eventos de YouTube Live. Estos sucesos Johnson los utilizó para atraer *fans* a

su canal. En el momento en que se realizó este estudio, las vistas de los videos de Wade Johnson estaban alrededor de un millón. La exposición, la creación de vínculos societarios, el asumir un rol como parte de una sociedad de músicos de YouTube, le dieron a Johnson el empuje necesario para alcanzar fama (Cayari, 2011).

Como vemos, cuando se cuenta con la tecnología necesaria, YouTube permite que miles de personas puedan crear, recrear y poner a circular sus producciones musicales. Las producciones musicales van desde manuales para aprender a tocar un instrumento o un ritmo, compartir y hacer públicas sus habilidades musicales, o bien repetir sin cesar las canciones preferidas en el karaoke digital:

Los usuarios musicales tienen un rango de acción que va desde escuchar una versión de una canción popular, remezclar contenido popular existente a querer difundir sus canciones originales. Los usuarios pueden aprender a cómo tocar su arpeggio favorito en la guitarra, o qué dedos usar para una progresión complicada de acordes en el piano. Anuncian EP's y miran su video musical favorito. Coverean canciones de sus ídolos y colaboran con músicos alrededor del mundo para tocar villancicos navideños. Cantan karaoke o tocan la flauta dulce con el simple propósito de demostrar sus habilidades musicales. Las posibilidades de este mundo virtual de distribución de video sólo están limitadas por la imaginación de sus usuarios y los términos de servicio del proveedor del espacio web (Cayari, 2011: 24).

Está claro que uno de los objetivos de estas plataformas o dispositivos digitales es que los usuarios puedan hacer las cosas por sí mismos y sin mucha inversión de tiempo y dinero. De manera rápida y económica, los usuarios pueden pasar de meros consumidores a productores de su música y con ello tener acceso a una identidad digital. La globalización musical, las tecnologías digitales como YouTube y los valores asociados al placer y al consumo, han impulsado ciertas prácticas musicales —en detrimento de otras— como la producción y el consumo masivos de *covers*. En ese sentido, pensamos que socialmente difundir y consumir *covers* a través de YouTube se ha convertido en un estilo de vida que define la vida social en la actual posmodernidad.

## COVERS: DE CUBIERTAS DE SEGUNDA MANO A GÉNERO MUSICAL RECONOCIDO

Podríamos pensar que copiar una canción o una tonada es algo reciente, sin embargo, esto forma parte de procesos de recreación musical de largo aliento. Hacer variaciones en canciones de tradición oral en el ámbito rural, por ejemplo, ha sido una constante (Gammon, 2007). De igual forma, López Cano comenta que en el ámbito de la música popular grabada hacer versiones es una práctica muy común:

Interpretar o grabar una canción de otro compositor, cantante o banda de otra época o estilo musical, ha sido una constante en la historia de la música popular grabada. Sin embargo, la producción de versiones para homenajear a compositores y cantantes, para usarlos en anuncios o como sintonías de programas de televisión o bien para promocionar nuevas bandas o para otros fines ha proliferado de una manera asombrosa en los últimos años (López, 2011: 83).

Por *cover* entendemos aquellas interpretaciones y grabaciones de músicos no responsables por las grabaciones originales (Shuker, 1994: 34), pero también consideramos que es importante diferenciar las versiones musicales que forman parte del propio proceso impulsado por la oralidad/auralidad, de aquellas que forman parte del repertorio de música popular que ha sido grabada en distintos soportes y con fines de comercialización. En este sentido, consideramos que actualmente hacer un *cover* es retomar una canción para convertirla en un producto comercializable.

Pero ¿de dónde viene la palabra *cover*? *Cover* es una palabra del inglés que literalmente significa “tapadera”, algo que cubre la superficie de otra cosa. En la historia de la música popular de los Estados Unidos, el *cover* tuvo esa función: *tapar* o *cubrir* a los autores afroamericanos mediante la contratación de *cantantes* o *músicos blancos* para que interpretaran las canciones de los músicos afroamericanos. Estos cantantes reproducían éxitos probados dentro de esa comunidad para que tuvieran nuevos alcances, cambiando muchas veces de género musical, suavizando la música y “ablan-

dándola” para los oídos acostumbrados a la música popular de la época (González, 2019).

López Cano menciona que hacer versiones tuvo gran impacto en procesos socioculturales como el rock en el mundo hispanohablante, pues dieron lugar a un importante movimiento contracultural, cohesionando a la juventud a través de versiones en español de canciones de rock del mundo anglosajón, principalmente (López, 2011).

Por otro lado, hacer *covers* ha puesto en tensión las nociones de originalidad, singularidad y creatividad en el ámbito de la composición musical. Walter Benjamin en su libro *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935) señala que la singularidad artística de una obra es inseparable e inherente a su ser. Ésta se encuentra imbricada en el entramado de la historia de su generación y tradición, y esto es lo que separa, de una u otra manera, al trabajo original de su reproducción (Benjamin, 1935). Entonces, ¿cómo podemos pensar los *covers*?, ¿deben ser vistos como obras originales o como meras reproducciones sin creatividad? Rubén López Cano señala que esta distinción entre original y versión ha ocurrido con más fuerza en el ámbito de la música popular que en la música clásica. El autor plantea una interesante pregunta al respecto: ¿cuántas transformaciones puede tener una canción para seguir siendo la misma? El *cover* nos lleva a discusiones ontológicas y epistémicas sobre la originalidad y la identidad de una obra musical que, según el autor, pueden ser resueltas a través del concepto de *intertextualidad musical*. López Cano recupera el concepto de *intertextualidad* del ámbito literario (Mijail Bajtín, Julia Kristeva) y lo trae al terreno musical. La intertextualidad no es otra cosa que la relación de un texto con una red amplia de otros textos. En el ámbito musical, la intertextualidad ocurre cuando quien compone se inspira en otras músicas o cita fragmentos musicales para construir una obra musical. Esta intertextualidad sólo se logra a partir de que quienes la escuchan establecen las relaciones de parentesco entre las obras musicales (López, 2007).

Por su parte, Roy Shuker, investigador de cultura de la música popular, menciona que al *cover* se le ha considerado como *una forma floja de género* porque mayoritariamente lo que existe es una explotación de versiones sin muchos elementos nuevos. Esta situa-

ción ha hecho que se catalogue al *cover* como falta de imaginación, denigrando por completo al género. No obstante, según el mismo autor, esta imagen negativa es poco merecida, pues los *covers* también pueden ser vistos como una reinterpretación que trae nueva vida a canciones que estaban en el olvido (Shuker, 1994).

En el contexto de la industria musical, y como parte de una sociedad nostálgica, podemos decir que los canales de YouTube dedicados a los *covers* han echado mano de los recursos mercadotécnicos para aprovechar la sensibilidad que se tiene por las canciones de antaño, los éxitos fuertes de una época, por decirlo de alguna manera. Así, los *covers* pueden llevar a la audiencia de vuelta a esos años y revivir sus recuerdos. Sin embargo, también hay otra dimensión social y económica en esto de hacer *covers*, pues quienes los hacen pueden generar fama y, en algunos casos, dinero a través de la plataforma YouTube (González, 2019).

El tema del *cover* es tan complejo que distintos autores han propuesto una tipología con el fin de clasificar la amplia variedad de repertorio musical que existe en torno al *cover*. López Cano plantea tres grandes rubros para categorizar las versiones: *a)* idéntica, *b)* transformación, y *c)* reimaginación completa. A continuación definimos lo que entiende el autor por cada una de ellas, clasificación que complementaremos con información relevante de otros autores como Roy Shuker, Kurt Mosser y David Brackett:

- *Idéntica*: versión igual, 1:1, sin ningún cambio reinterpretativo. No requiere de mucho trabajo en cuanto a la readaptación musical (se toca a la par que la versión original) y generalmente es más rápido de generar, una “duplicación”, por así llamarle (Mosser, 2008).
- *Transformación*: muchas veces también llamada *crossover*. Se trata de una mezcla de géneros, muchas veces foráneos a la versión original, para obtener un producto nuevo (Shuker, 1994). Con la versión se facilita el *crossover*, es decir, el paso de un tema que es escuchado por una audiencia o escena musical específica a otra, ganando de esta manera públicos de gustos distintos, en nichos distintos de edad, clase social, geografía, etc. Los estudios anglófonos del *crossover* han analizado el proceso

en que una canción obtiene éxito en distintas listas de popularidad, y que pueden ir de listas alternativas hacia la corriente principal de la cultura, el llamado *mainstream* (Brackett, 2002).

- *Reimaginación*. Este tipo se trata de lo que según el autor se puede considerar una reelaboración, una recomposición o canción paralela. En éste, si bien son reconocibles elementos estructurales característicos del tema versionado (con o sin transformaciones), éstos aparecen descontextualizados y con un alto grado de fragmentación. Una parte importante del material de la versión es completamente diferente y no tiene relación alguna con la referencia ni en su arreglo, duración, estilo, cantidad o características de sus secciones. El producto, nos dice el autor, ocupa un lugar ambiguo en relación con la versión de referencia pues, por un lado, es una versión derivada y dependiente de ésta, pero está tan manipulada que puede considerarse como otra composición. Es interesante lo que López Cano señala en relación a la creatividad y originalidad al albergar una paradoja ontológica estas versiones, pues al tiempo que claman por su independencia, se descubren inexorablemente atadas a la canción “original” (López, 2011).

Por su parte, Kurt Mosser enriquece el análisis sobre los tipos de *cover* con un par de formatos extra de los mismos: el irónico y el paródico. En el primero, se encuentran canciones que han sido recontextualizadas a un caso específico, como en la versión que Sid Vicious —bajista de la banda punk Sex Pistols— hiciera de la canción *My Way*, originalmente escrita por Paul Anka, pero difundida con Frank Sinatra. Sid Vicious cambia la letra para destacar aspectos específicos de su vida, pero respetando los parámetros musicales de ella. Por otro lado, está la parodia, misma que Mosser llama el extremo lógico de la idea del *cover* idéntico, ya que toman la canción base y la tuercen para obtener resultados líricos distintos y darle un aire novedoso (Mosser, 2008). Aquí, Mosser ejemplifica esto con el trabajo de “Weird Al” Yankovic, cuya carrera fue lanzada con esta aura de parodias.

Como vemos, los *covers*, más que ser simples copias de una canción original, pueden ser vistos como una relación estableci-

da entre realidades estéticas y temporales a través de la música; o, como dice López Cano, los *covers* son dos modos de existencia diferentes de la misma canción articuladas en una misma experiencia compleja (López, 2011).

Con lo hasta ahora mencionado, daremos paso al análisis de significados a través de la producción audiovisual de *covers* en YouTube.

#### NAVEGAR EN LA PLATAFORMA YOUTUBE: EN BUSCA DE LOS SIGNIFICADOS DEL COVER

En este apartado nos aproximaremos a la dimensión simbólica de los *covers* en YouTube para argumentar que la producción audiovisual comercial del *cover* no sólo es una cuestión económica, sino, sobre todo, sostiene procesos de significación que actúan en el mundo social de las personas. En este apartado buscamos persuadir al lector de que crear, producir, difundir y consumir *covers* en la plataforma de YouTube forma parte de los estilos de vida en la actual posmodernidad.

Para llevar a cabo lo anterior, usaremos algunas herramientas teóricas propias de las ciencias sociales, tales como: el interaccionismo simbólico, el análisis crítico del discurso, la sociología visual, así como los planteamientos que Philip Tagg ha hecho sobre la música y las imágenes en movimiento (video) como fuentes de significación. Para identificar y seleccionar nuestros *covers* y sus videos objeto de análisis hemos utilizado las estrategias de la etnografía digital para navegar en la plataforma más grande de distribución de videos, YouTube.

Del interaccionismo simbólico recuperamos la idea fundamental de que las personas construimos significados a través de procesos comunicativos y actuamos hacia los objetos o las personas basándonos en los significados que les otorgamos a éstos en un tipo de entendimiento mutuo. La interacción humana, por lo tanto, está mediada por símbolos y significados (Blumer, 1989).

Por su parte, la sociología visual nos advierte sobre la relevancia que han adquirido las imágenes en nuestras sociedades contemporáneas, principalmente por su difusión a través de los medios

de comunicación. La sociología visual considera que las imágenes, sean éstas estáticas o en movimiento, son tan importantes como las palabras escritas en el discurso social, en tanto que ambas transmiten o comunican mensajes y por lo tanto significados. Las imágenes se convierten para la sociología visual en documentos que expresan distintos discursos, pero también emociones, y se parte de que la imagen expresa las subjetividades de quienes las crean (Ortega, 2009).

En sintonía con lo anterior, utilizamos el análisis crítico del discurso para estudiar los *covers* y sus videos desde el enfoque de Ian Parker. Para Parker, el análisis del discurso trata al mundo social como un texto o, mejor dicho, como un sistema de textos que se puede “leer” sistemáticamente para examinar los procesos sociales subyacentes (Parker, 1992). En este orden de ideas, el audiovisual del *cover* se entenderá como un texto, así como sus cualidades para comprender la construcción de sus significados.

Finalmente, la postura de Philip Tagg (2013) resulta *ad hoc* para entender el proceso comunicativo de los *covers*. Tagg plantea que la música, al ser fuertemente connotativa, siempre comunica algo, sea positivo o negativo. Ese algo se comunica por alguien para alguien, produciendo efectos significativos en la sociedad. Entender la música como un proceso semiótico permite afirmar que es posible la comprensión de sus sentidos y significados como si de un texto se tratara, aunque para Tagg es importante diferenciar entre la música como fenómeno no verbal y el lenguaje verbalizado. Ahora bien, el análisis social de la música, para Tagg, está imbricado en los procesos de comunicación. Así, su análisis inicia cuando se pregunta ¿qué sucede cuando suena o se escucha una música? Por ejemplo, en un concierto de rock la gente reacciona prendiendo sus encendedores o gesticula, baila y grita entusiasmada, una respuesta distinta a la que puede darse frente a la escucha de un cuarteto de cuerdas. La explicación del proceso comunicativo de la música tiene como base el modelo, ya conocido en las ciencias de la comunicación, del emisor y el receptor. Estos dos agentes sólo lograrán completar la comunicación si se construye una unidad comunicativa, es decir, cuando ambas partes tienen acceso a un conjunto compartido de símbolos, pues de lo contrario, no ocurriría la comunicación. Por

“conjunto de símbolos” se refiere a un vocabulario común sobre los sonidos musicales y las normas que los rigen. De no existir esta unidad sucede lo que el autor llama una “incompetencia en la codificación”, y se daría una respuesta inadecuada por parte del receptor. El proceso comunicativo de la música puede estar mediado por distintos aspectos: algunas veces las letras de una canción pueden interferir en nuestra concepción de una música, o bien, la narrativa visual puede modificar el mensaje musical. En este sentido, se puede decir que la música es polisémica y que la interpretación del mensaje por parte del receptor puede ser variable. Es importante también mencionar que para Tagg, los procesos de significación de la música en el ámbito comunicativo acontecen en contextos socio-culturales particulares que determinan de alguna manera el proceso de comprensión de la música, sobre todo si partimos de que la música puede adquirir diferentes propósitos bajo circunstancias económicas, sociales, físicas y culturales distintas.

#### BREVE RECUENTO DE LA ETNOGRAFÍA DIGITAL DEL COVER EN YOUTUBE

Al ingresar a la plataforma de YouTube, desde cualquiera de nuestros dispositivos tecnológicos, observamos que una simple búsqueda al término *cover* nos genera resultados interesantes: un muro de videos con millones de vistas con títulos *clickbait*, o *anzuelos presionables*, término acuñado dentro del contexto de internet para designar que al hacer *click* se generen vistas a ciertos sitios y acercar a los usuarios a la información que no estaba dirigida personalmente a nadie. Las vistas existen dentro de las generalidades de *los mejores covers para cierta fecha*, versiones acústicas o *a capella* de canciones que por sí solas generan muchas vistas y que, muchas veces, estos videos de *covers* aparecen en los videos relacionados de sus contrapartes originales. Agregar un género musical o simplemente un instrumento musical, por ejemplo, metal, jazz, piano o guitarra, provocará que, al hacer la búsqueda, dé un resultado similar al anterior, es decir, un muro de videos de *covers* de cierto género, con ciertos instrumentos y números de vistas notables.

Haciendo *click* en alguno de estos videos, se nos presenta información nueva: contadores de vistas, *likes* y *dislikes*, pequeñas descripciones con vínculos a las páginas *web* de los músicos, redes sociales o explicaciones sobre la música, y más abajo aparecen los comentarios de la comunidad. Más abajo, a la derecha, nos muestra videos que generalmente están relacionados con la música: más *covers*, más del mismo canal o más *covers* de la misma canción, información para atraer la atención de los usuarios y “sugerirles” su visita.

A primera vista, podemos leer qué opina el público en general, y si vale la pena quedarse a observar o leer directamente las opiniones que otros usuarios hacen desde la comodidad de su hogar. Por último, en un recuadro grande, al centro, se encuentra el video que queríamos ver, debajo de él su nombre y, más abajo, información de quién lo ha “subido”: nombre de su canal, nombre del video, la ya mencionada descripción y un recuadro para suscribirse al canal, recibir notificaciones cada vez que suban contenido nuevo, un logro que se considera importante si los creadores del canal han cautivado a la audiencia con su producción audiovisual.

Muchos de los usuarios que consumen este tipo de contenido pueden dejar la opción de reproducción automática en el sitio y la música puede continuar ¡por horas!, aunque con una presencia constante de comerciales, muchos con alta producción, diseñados con motivos de venta. Para el usuario, YouTube produce música ambiental, familiar o para la vida diaria: videos con imágenes de paisajes, portadas de los álbumes originales y, en el mejor de los casos, videos completos de los propios músicos interpretando las canciones. En este contexto podríamos preguntarnos si esta nueva forma de oír/ver música está sustituyendo a la radio o a las propias colecciones de música de la vida privada. Sin poder dar una respuesta a lo anterior, lo cierto es que YouTube es la plataforma más potente de distribución multimedia en la actualidad y esto se ha logrado gracias a la nutrida participación de los propios usuarios en la que podemos ubicar la producción y el consumo de *covers*.

## VERSIONAR Y CREAR SIGNIFICADOS: EL ANÁLISIS DISCURSIVO AUDIOVISUAL DE LOS *COVERS*

Como ya mencionamos al inicio de este capítulo, analizaremos dos videos de *covers* para comprender su rol en la construcción de significados en la posmodernidad digital. El primero es *Take on me* del canal Ninja Sex Party y *The Final Countdown* del canal Postmodern Jukebox. Las razones por las cuales seleccionamos estos *covers* es que ambos tienen un número notable de vistas, once millones para el primero y tres millones para el segundo. La elección de ambos videos, además de las vistas, es que son ejemplos destacables porque tienen estéticas llamativas, rompen con las versiones originales en más de un sentido y, en una necesidad de comunicarse con el espectador, provocan la risa, generando nuevos significados que las canciones originales no solían tener.

### TAKE ON ME - COVER DE NINJA SEX PARTY (NSP)<sup>4</sup>

Difundida en 1986, *Take on me* fue el mayor éxito fuera de su continente del grupo noruego A-ha. Esta canción pop se mantuvo en las listas de popularidad por meses y, en YouTube, a la fecha de revisión tiene aproximadamente trece millones de vistas. La banda A-ha es un grupo de rock pop formado en Oslo, Noruega, en 1982 por Morten Harket (vocalista, guitarrista), Magne Furuholmen (tecladista, guitarrista) y Paul Waaktaar-Savoy (guitarrista). La banda alcanzó popularidad durante la década de los ochenta, después de ser descubiertos por el productor John Ratcliff. Alcanzaron su mayor éxito con su álbum debut *Hunting High and Low* en 1985, mismo álbum que contiene el sencillo *Take on me*. Con diez álbumes de estudio y una carrera de más de 35 años, son una banda representativa de rock pop de su época (Fulbrook, 2003).

La producción audiovisual de este videoclip combina estilos de videograbación real y animación para contar una historia melosa de amor. Se trata de la historia de una mujer joven, que mientras se encuentra en un café leyendo una historietita sobre carreras de

<sup>4</sup> Vínculo al video: <<https://youtu.be/fCe2bTtKCJg>>.

motocicletas, tiene contacto visual con el personaje principal de ésta, él le extiende la mano, invitándola a ingresar a este mundo ilustrado y en ese momento comienza un cortejo acompañado por la letra de la canción. El personaje principal de la historieta es el vocalista de la banda A-ha, Morten Harket, quien canta detrás de un cuadro que funciona como un portal entre ambas dimensiones, la de los dibujos y la de la realidad. De vuelta al mundo real, la mesera del café se molesta, creyendo que la mujer joven había huido del lugar sin pagar, estruja la historieta mientras la música se torna tensa, la tira a la basura y, en el mundo animado, aparecen algunos corredores de motocicletas, que habían aparecido al principio del video. Con una llave Stillson, uno de ellos destruye el cuadro que funcionaba como portal dimensional, el cantante de la banda se lleva corriendo de la mano a la mujer joven mientras dos corredores de motocicletas —claramente ataviados— los persiguen a través de varias escenas. El protagonista descubre algo así como un agujero de vuelta al mundo real, ella escapa y aparece de nueva cuenta en el café. Básicamente, el protagonista —vocalista de A-ha— salva a la joven de los dos hombres que les persiguen. Para finalizar, ella huye del café con la historieta hasta su casa y en su habitación termina de leerla. Ahí ve al cantante malherido y pone una cara triste, pero, en ese momento, aparece él en versión animada, y poco a poco se incorpora al mundo real, mientras se golpea con las paredes del pasillo de su cuarto, se desploma en el suelo, sólo para recomponerse. El video finaliza cuando ambos se observan y se abrazan y en el fondo se ve la portada de la historieta que siempre fue sobre A-ha. Podemos resumir diciendo que se trata de la típica historia del héroe, la víctima y el final de amor feliz.

El *cover* de esta canción fue hecho por Ninja Sex Party, comúnmente abreviado como NSP. Ellos son un dúo musical que trabaja desde la parodia y está integrado por el vocalista Dan Avidan y el tecladista Brian Wecht. El dúo se formó en 2009 en la ciudad de Nueva York en Estados Unidos. Su música consiste en canciones con contenido humorístico, en ritmos de rock-pop o *synthpop*, género musical que surgió a finales de los años setenta y que se caracteriza por utilizar sintetizadores y fusionar el pop con la música electrónica, con influencia del *new wave* o el *krautrock*. Su trabajo

consiste mayoritariamente en videos donde ambos integrantes posan con *alter egos*. Dan Avidan aparece como un intérprete tonto, vestido como un héroe infantil, porta la estrella de David en el pecho, y Brian Wecht aparece como un ninja que nunca habla y se mantiene casi siempre inmóvil. Con seis álbumes, dos de ellos de *covers*, han logrado fama internacional como grupo musical a partir del gran alcance de uno de sus *covers* más populares, *Take on me*. Desde la clasificación de López Cano, este *cover* cae dentro de la categoría de las versiones idénticas en la parte musical, aunque en la parte audiovisual, podemos categorizarlo como *reimaginativo* (López, 2011). El *cover* de Ninja Sex Party, aun con trece millones y medio, no se acerca a las vistas del videoclip original, pero, de cualquier manera, trece millones no se consiguen de la noche a la mañana.

El videoclip musical de la versión no relata una historia en particular, más bien es un modelo a escala de un concierto en vivo sin audiencia, con temas —audiovisualmente hablando— que remontan fuertemente a la época de finales de los años setenta o inicios de los ochenta: sintetizadores, disfraces que recuerdan a los usados por el conjunto musical Devo, banda cuya versión de *Satisfaction* de la banda británica The Rolling Stones (1978) marcó una manera de recrear piezas musicales audiovisualmente. También la forma de vestir, los sintetizadores y en general todo el *performance* evocan el videoclip futurista de la canción *Magic Fly* del grupo setentero Space. El video usa una estética *technoir*, es decir, uso de colores brillantes o neón con fondos escénicos oscuros, y aludiendo a la ciencia ficción al ser robots quienes ejecutan los sintetizadores. El vocalista de la agrupación, Daniel Avidan, al frente, alimentando la credibilidad de la escena, con un traje azul metálico brillante y un peinado más que adecuado dentro de la ambientación futurista setentera. Musicalmente, como mencionamos, esta versión no tiene cambios significativos: tiene sonidos y la entonación de la voz son muy similares a la original. No hay un cambio de género, ni de tiempos, ni de ritmos, sin embargo, audiovisualmente, el cambio es radical: mientras que en el video original se narra una historia, en el *cover* no. Los colores y tonos de fondo son oscuros, mientras que los integrantes del grupo sobresalen por

sus colores brillantes y luces de neón. Cuerdas de guitarras eléctricas y sintetizadores ocupan un lugar protagónico en el video.

Para finalizar este apartado, presentamos brevemente algunos comentarios que podemos leer para este *cover*. Encontramos que la mayoría de los comentarios, expresados en idioma inglés, se enfocan a discutir, comentar y/o mofarse de la condición sexual del vocalista Dan Avidan. Algunos comentarios consideran que el vocalista es el Freddie Mercury judío del siglo XXI, otros apelan a que se trata de un sujeto, más que homosexual, bisexual. Si bien en mucho menor medida se hacen comentarios respecto de la cuestión musical, sí encontramos algunos enfocados a calificar al *cover*. Así, varios de ellos muestran su rechazo a la versión de NSP señalando, por ejemplo, que *los covers nunca serán mejores que la versión original*, y en mucho menor medida encontramos afirmaciones a favor diciendo frases como que *este cover suena más ochentas que la original*, o bien, *este cover me hace innecesariamente feliz*, o que se trata del *mejor cover hasta ahora producido*.

THE FINAL COUNTDOWN - EUROPE

(VINTAGE CABARET COVER) FT. GUNHILD CARLING<sup>5</sup>

Éste es un *cover* a la canción *The Final Countdown* de la banda sueca Europe y con la que llegaron a la fama internacional en 1986, acercándolos a la escena del *hard-rock*. El video original de Europe cuenta con aproximadamente 820 000 vistas. El grupo Europe es una banda de *hard-rock* formada en Upplands Väsby, Suecia, en 1979 por Joey Tempest (vocalista), John Notum (guitarrista), Peter Olsson (bajista) y Tony Reno (baterista). A pesar de haber salido de un concurso de televisión, la banda alcanzó popularidad internacional en la década de los ochenta con su tercer álbum en 1986, *The Final Countdown*. De este disco, se desprende el sencillo del mismo nombre, y el más popular a la fecha. Tienen once álbumes con aceptable popularidad y una *fanbase* —una base de *fans*— muy estable.

<sup>5</sup> Vínculo al video <<https://youtu.be/wAQ7autd61g>>.

El video de esta canción *hard-rockera* combina escenas de la banda tocando en vivo en un gran escenario, con luces y explosiones de gases, donde lo integrantes, de rubias cabelleras, realizan movimientos corporales con sus instrumentos, característicos de este tipo de agrupaciones metaleras, mientras el público masivo da muestras de empatía, con otras de vistas aéreas de Suecia de bosques, ríos y la ciudad de Estocolmo. En el video sobresale la presencia de relojes de distintos tipos que están marcando el tiempo, como forma de indicar que algo importante va a suceder, sea el despegue de una nave, el fin del mundo o el concierto de la propia agrupación. A diferencia del video anterior, no describe una historia, es más bien una mezcla de tomas que se muestran en pantalla. El *cover* a esta canción se encuentra en el canal de música *Postmodern Jukebox* y cuenta con alrededor de tres millones de vistas a la fecha de revisión. Éste es un video relativamente reciente y este número de vistas aumenta considerable y constantemente.

*Postmodern Jukebox* son un colectivo musical rotativo formado por Scott Bradlee (pianista, arreglista) en 2011 en la ciudad de Nueva York, Estados Unidos. Su carismática vocalista es Gunhild Carling de nacionalidad sueca. Ellos combinan aspectos de la música de épocas recientes con aquella estética jazzística de las *big bands* propia de décadas de los treinta y los cuarenta en Estados Unidos, pero retomando canciones y mezclando estilos notablemente diferentes a los de aquel entonces, generalmente haciendo *covers*. El proyecto creció sistemáticamente en YouTube, pues pasaron de hacer videos de baja calidad grabados en la sala de estar de Scott en Nueva York, hasta contar con el pequeño estudio que tienen ahora. El conjunto ha estado en *tours* internacionales a partir de 2016 y ha gozado de fama fuera del mundo virtual.

Musicalmente, el *cover* es una pieza *transformativa*, de acuerdo con la clasificación de López Cano (2011), tanto en la parte sonora como en la dimensión visual. Haciendo una transformación al jazz —algo relativamente común en el ámbito del *cover* comercial—, el video muestra el siguiente trabajo: una cámara fija que graba a los cuatro músicos que interpretan la pieza musical a una velocidad lenta frente a la original, en una ambientación *vintage* que busca retratar un cabaret de la década de los años veinte o treinta, la cantan-

te rubia con una flor adornando su cabello y un vestido que resalta su sensualidad y, adecuado a la época que se busca representar, sosteniendo un trombón de vara sobre su hombro. Al inicio ella interpreta el principio de la pieza de manera lenta y seductora, de tal forma que no es posible reconocer a la canción original. Al llegar al coro, toma el trombón y lo toca con mucha fuerza y exagerando los movimientos corporales, mientras que la banda le secunda con una actitud corporal más suave, haciendo una versión un tanto más rápida que la original y por lo tanto más festiva. Es en este momento que la audiencia puede identificar la melodía original.

Después de interpretar la siguiente estrofa en el trombón, la cantante realiza un pequeño baile tipo charleston que roba la seriedad del momento hasta para ella misma. Sin juegos de cámara vuelve a interpretar la estrofa final, vuelve el ritmo rápido y cierra interpretando el coro de la canción en el trombón. La banda, formada por tres músicos que ejecutan batería, contrabajo y piano, tiene un rol de *perfil bajo* para dejar que brille la solista. El trombón tiene un rol protagónico en el *performance*, le otorga la *fuerza* musicalmente hablando y es mediante el solo de este instrumento, y el uso de la sordina, que se hace la referencia más clara a la canción original, es decir, se logra la intertextualidad con la canción original. Es una versión auditiva y visualmente agradable.

A diferencia del cover anterior, los comentarios enunciados por la audiencia expresan admiración y reconocimiento a la calidad musical que ejecutan los músicos. Principalmente, los halagos van hacia la vocalista y trombonista Gunhild Carling, a la que consideran una mujer muy talentosa. Respecto de la cuestión del *cover*, los comentarios son varios y altamente positivos y se hacen afirmaciones como: *es el mejor cover que he visto; nunca imaginé que oiría The Final Countdown con trombón; y es uno de los mejores homenajes a la canción original*, entre otros.

## PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL DE SIGNIFICADOS: LOS COVERS EN ACCIÓN

Como mencionamos en párrafos anteriores, nuestro análisis sonoro-visual de estos dos *covers* se verá apoyado con los planteamientos

de Ian Parker, Rubén López Cano y Philip Tagg principalmente. Ian Parker señala una serie de pasos para llevar a cabo un análisis detallado de los discursos pero que por razones de espacio no podemos describir aquí. Así que iremos directamente a plantear algunos aspectos que sobresalen en ambos videos para nuestros fines comprensivos. Un aspecto importante del análisis discursivo, de acuerdo con Parker, es la construcción de sujetos y objetos a través del discurso y en los videos seleccionados esto es muy claro. En el cover *Take on me*, el vocalista representa un superhéroe que porta un atuendo —capa y vestuario de licra azul— que evoca a *Superman*, cuya virilidad heroica contrasta con la larga cabellera del protagonista, sus movimientos de baile delicados y sensuales que, bajo ciertos cánones conservadores, podrían ser catalogados como “afeminados”. También aparece un hombre vestido de ninja de manera silenciosa que dota al video de un aire de misterio, pero al mismo tiempo el ninja se integra en la ejecución de los teclados. El ninja es el distintivo del grupo, ya que hace alusión al nombre del grupo Ninja Sex Party dotándole de su identidad musical. Además de ellos, vemos unos personajes que hemos llamado “androides” y que ejecutan los instrumentos de cuerdas, así como un *keytar*, es decir, un teclado tipo guitarra. Estos personajes y sus instrumentos son la evocación más clara al *synthpop* de los años setenta. Esta evocación la podemos considerar una intertextualidad, como plantea López Cano, tanto visual como musicalmente a esa escena musical setentera. El *cover*, desde el punto de vista comunicativo, resalta el carácter irónico y sobreactuado del protagonista, para lograr desatar risas en el espectador.

Por otro lado, el video nos presenta objetos y sujetos que no tienen relación con la letra de la canción de pop romántico, pues más bien son dos situaciones muy diferenciadas. Este discurso visual, como señala Tagg, tiene efectos en el significado y el sentido de la música alterando, sobre todo, el sentido romántico de la lírica para trasladarlo al ámbito de la parodia. En relación con la versión original las escenas del video hacen “olvidar” hasta cierto punto la letra, y la típica relación amorosa heterosexual, sugiriendo más bien una situación de amor homosexual, como lo refiere la audiencia en sus comentarios.

Parker también plantea que un discurso tiene sus “propias formas de hablar”, y por “formas de hablar” nos referiremos a la estética y la retórica utilizada para construir los sentidos del video. Así, la forma de hablar que caracteriza a este videoclip es la ironía y la burla hacia la canción original, expresada sobre todo a través de la entonación del cantante y sus movimientos corporales, pero también a la serie de personajes que tienen poco que ver con el tema de la canción original. El video también puede considerarse una exageración de la estética de los años ochenta, con el uso de las luces de neón y los colores metálicos, época en que se hizo famosa la canción original. Podemos afirmar entonces que el sentido del *cover* se orienta a la generación de la risa, burlándose del romanticismo de las canciones pop.

Respecto del *cover* de *The Final Countdown*, básicamente el video reconstruye un espacio y un tiempo pasado: un cabaret de los años treinta de los Estados Unidos. El *performance* de los músicos resulta central para revivir esa época que evidentemente se desmarca de la temporalidad de la canción original: los años ochenta. De esta forma, podemos decir que los sujetos y objetos que tienen un rol central en el audiovisual, son los propios músicos, la vocalista y los instrumentos que se ejecutan: piano, contrabajo, trombón y batería.

Como en el *cover* anterior, el video y la música tienen sus propias formas de hablar, como señala Parker. En este caso, la retórica audiovisual se expresa en la ambientación de la época de la cultura cabaretera estadounidense de los años treinta y los instrumentos y la melodía participan plenamente en la construcción de esa temporalidad —aunque la batería sea claramente actual— al transportar a la audiencia a ese tiempo y espacio. La actitud de cada uno de los músicos, y de la vocalista, que en un inicio muestran una concentración seria y profunda en el sentimiento de la letra y música de la canción, se rompe abruptamente cuando se interpreta el coro a una velocidad mayor, por lo que adquiere un sentido festivo. Ese sentido contrasta con la seriedad y solemnidad que encontramos en la versión original donde el coro es el momento del clímax musical, pues la audiencia debe sentir que algo importante sucederá con el conteo final. Por el contrario, en el video del *cover*, el ritmo, la melodía y la actitud de los músicos, pero sobre todo de la vocalista,

cuestionan esta seriedad, inyectándole un aire satírico o burlón, sobre todo cuando ella usa la sordina para ensordecer el sonido de su trombón y suplir la voz masculina de la canción original. De igual manera, esta seriedad se rompe cuando ella baila al estilo del charlestón. Como señala Parker, un discurso es un sistema coherente de significados, y en este caso, podemos notar esta coherencia tanto en el ritmo del *cover* como en el *performance* llevado a cabo por cada integrante de la agrupación.

Respecto de la intertextualidad musical, en este caso, al ser una versión transformativa, no ocurre hasta llegar al coro de la versión. Desde el punto de vista comunicativo, pareciera que en un inicio se busca confundir, hasta cierto punto, a la audiencia, pero también sorprenderla al dotarle de un sentido totalmente diferente al de la canción original. Aquí vale la pena recordar la pregunta de Philip Tagg: ¿qué sucede cuando ocurre la música? Si bien no fue interés de este trabajo enfocarnos en el análisis de las respuestas sociales hacia estos *covers*, es relevante citar en este espacio uno de los comentarios hechos a este *cover* para comprender su sentido comunicativo: *(el video) me ha hecho tirarme al suelo de la risa.*

#### LA PARODIA, LA RISA LÍQUIDA Y EL ENTRETENIMIENTO POSMODERNO. CONCLUSIONES

Una de las cuestiones que más han preocupado a las ciencias sociales es descifrar cómo se produce la sociedad, de qué está hecha. Comprender las sociedades que habitamos es tarea central de nuestras disciplinas y sin duda la música es una gran ventana desde la cual podemos acercarnos a las dinámicas sociales. Los planteamientos, las discusiones y reflexiones en torno a la plataforma de YouTube y los *covers* nos han permitido aproximarnos a una realidad social constituida en nuestras sociedades actuales. Por un lado, el análisis permitió evidenciar uno de los usos que hemos normalizado: escuchar música en la plataforma, y por otro, entender la creación y escucha de *covers* como un estilo de vida, o como parte de éste, en la saturada vida cotidiana de las personas.

Como ha señalado Giddens (1995), los estilos de vida se conforman por pequeñas decisiones tomadas a diario, constituyendo

rutinas y subjetividades. En la madeja de estas rutinas, se encuentra la elección y decisión sobre qué música oír o crear. Esta elección, que aparenta ser un ejercicio de libertad individual, no lo es en toda su extensión, al estar delimitada por las macroestructuras socioeconómicas que rigen las sociedades globales y donde el mercado musical ocupa un lugar central en la producción no sólo económica, sino sobre todo simbólica de lo global (Bauman, 2001; Barker, 1999).

El *cover* con fines comerciales y para el entretenimiento ha fincado su lugar en las sociedades posmodernas y su medio de comunicación por excelencia han sido las tecnologías digitales. Con el amplio acceso a redes de telecomunicaciones, virtualmente cualquier persona que esté cerca de un dispositivo con acceso a internet puede disfrutar del contenido multimedia, a través del monopolio de YouTube y patrocinado por miles de anuncios que consumen una gran parte del espacio, pero que nos facilitan el contenido auditivo “gratis”: ¿qué importa si tenemos sonido de mala calidad y anuncios que cubren las orillas e incluso parte del recuadro del video? Al final, el consumidor promedio accederá a YouTube por ser un medio gratuito. Pero, como argumentamos en este texto, el análisis de la producción y escucha de *covers* no se limita a su dimensión económica, ya que estas prácticas musicales se sostienen en complejos sistemas simbólicos que permiten interactuar y construir relaciones sociales a los usuarios de YouTube; es decir, la vida social no desaparece en el ambiente virtual, sino se mantiene, aunque la interacción no sea cara a cara (Cover, 2016).

Sin duda, YouTube revolucionó a la rocola del siglo pasado para convertirse en una fuente, no sólo de miles de opciones musicales sino un oráculo virtual donde se puede encontrar algo nuevo y desconocido, o como opinaría una de las usuarias: *OK internet qué me mostrarás hoy que yo no sabía que existía.*

Desde el punto de vista comunicativo, los *covers* construyen significados sociales que, en nuestros casos analizados, buscan generar en la audiencia una conexión con las músicas originales de los años ochenta, pero al mismo tiempo, romper con ese vínculo o parentesco sonoro para proponernos un sentido muy diferente al de las canciones originales (López, 2007; Tagg, 2013). Las versio-

nes analizadas en este sentido fracturan los significados del amor romántico de la canción *Take on me* o de la seriedad y solemnidad de la canción *The Final Countdown*. La intertextualidad y/o ruptura ocurren en su dimensión sonora o en la combinación de la música y la imagen producida a través del video.

La parodia y la risa son las respuestas comunes que provocan estas versiones en la audiencia, una risa líquida, flexible y no comprometida, que permite a los usuarios hacer más ligera su saturada vida posmoderna.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. (2003). *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal.
- Barker, Ch. (1999). *Television, Globalization and Cultural Identities*. Buckingham: Open University Press.
- Bauman, Z. (2001). *La sociedad individualizada*. Madrid: Cátedra.
- Benjamin, W. (1935). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Recuperado de <<https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm>>.
- Blumer, H. (1989). *Symbolic Interactionism*. Nueva Jersey: University of California Press.
- Brackett, D. (2002). “(In Search of) Musical Meaning: Genres, Categories, and Crossover”. En K. Negus y D. Hemsmondhalgh, *Popular Music Studies*. Londres: Arnold, pp. 69-70.
- Cayari, Ch. (2011). “The Youtube Effect: How Youtube has Provided New Ways to Consume, Create, and Share Music”. En *International Journal of Education & The Arts*, pp. 1-28.
- Cover, R. (2016). *Digital Identities. Creating and Communicating the Online Self*. Reino Unido: Academic Press.
- Flores, G. (2011). “Comunidad, individuo y libertad. El debate filosófico-político sobre una tríada (pos)moderna”. En *Tramas*, núm. 34, pp. 15-46.
- Foucault, M. (1994). *Michel Foucault. Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, vol. III*. Barcelona: Paidós.
- Gammon, V. (2007). “The Folk Story. An Introduction to Folk”. En *The Folk Handbook. Working with Songs from the English Tradition*. Londres: Backbeat Books, pp. 1-23.

- Gergen, K. (2006). *El yo saturado: dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós.
- Giddens, A. (1995). *Modernidad e identidad del Yo: el Yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Península.
- González Sánchez, G. (2019). *Los covers musicales en Youtube: aproximación sociológica a los estilos de vida posmodernos*. Tesis de licenciatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hanson, G. y Haridakis, P. (2008). "YouTube Users Watching and Sharing the News: A Uses and Gratifications Approach". En *The Journal of Electronic Publishing*, vol. 11, núm. 3.
- Lipovetsky, G. (1986). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- López Cano, R. (2007). "Música e intertextualidad", En *Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical*, núm. 104, pp. 30-36.
- López Cano, R. (2011). "Lo original es la versión: covers, versiones y originales". En *Consensus*, pp. 57-65.
- Liotard, J.-F. (2001). *La postmodernidad (Explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- Martin, P. (2002). "On Changing Technology". En D. Scott, *Music, Culture and Society*. Reino Unido: Oxford, pp. 209-212.
- Mosser, K. (2008). "Cover Songs": Ambiguity, Multivalence, Polysemy". En *Popular Musicology Online*. Recuperado de <[https://ecommons.udayton.edu/phl\\_fac\\_pub/26/](https://ecommons.udayton.edu/phl_fac_pub/26/)>.
- Nowak, R. (2016). *Consuming Music in the Digital Age: Technologies, Roles and Everyday Life*. Hampshire y Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Ortega Olivares, M. (2009). "Metodología de la sociología visual y su correlato etnológico". En *Argumentos*, México: UAM-Xochimilco, pp. 165-184.
- Parker, I. (1992). *Discourse Dynamics: Critical Analysis for Social and Individual Psychology*. Londres: Routledge.
- Picó, J. (1999). *Cultura y modernidad: seducciones y desengaños de la cultura moderna*. Madrid: Alianza.
- Shuker, R. (1994). *Understanding Popular Music Culture*: Nueva York: Routledge.

- Tagg, P. (2013). *Music's Meanings. A modern Musicology for Non-Musos*. Nueva York. MMMSP.
- Taylor, T. (1997). *Global Pop. World Music, World Markets*. Londres: Routledge.

SEGUNDA PARTE  
ARTISTICIDAD SONORA



LA MÚSICA Y LOS PAISAJES SONOROS  
EN LOS MUSEOS CONTEMPORÁNEOS.  
LA COLECCIÓN MUSICAL Y SONORA DEL MUSEO  
NACIONAL DE LAS CULTURAS

*Iskra A. Rojo Negrete*

*Para mí y para otros músicos, si un instrumento está en un museo dentro de una vitrina, es un instrumento muerto... está mudo e inservible si nadie lo toca.*

(Karen Andrea Martínez Bolaños, jaranera veracruzana e investigadora musical. Ciudad de Oaxaca, Oaxaca, noviembre de 2017)

INTRODUCCIÓN

LA MÚSICA ES una actividad social humana de tipo artístico, delimitada como un producto cultural bien definido en un lenguaje estético sonoro diverso y de gran importancia para los diferentes pueblos del mundo (Merriam, 1975). La música debe entenderse como un hecho y una construcción social determinables en un tiempo y un espacio en evolución en los cuales se puede identificar una conjunción diversa de procesos cognoscitivos determinados por la cultura, los significados concretos y los valores específicos, según el contexto y el resultado particulares de las interacciones sociales (Rivas, 2013; Martí, 2002). Sin embargo, la música no es la única manifestación sonora de la cultura, pues de igual manera está el conjunto de sonoridades tanto de origen natural como antropogénico. Así, se conoce el *paisaje sonoro* como el entorno sonoro concreto de un lugar real determinado, intrínsecamente

local y específico a cada lugar (Schafer, 1994), sin tener necesariamente fines estéticos —es decir, sólo forma parte de la cultura al provenir de la reproducción social—. Son entonces, la música y el paisaje sonoro, dos elementos que conforman la dimensión sonora de la cultura como un aspecto de gran relevancia para su estudio y comprensión.

Desde su origen, la labor de los museos ha sido contener y mostrar la cultura y los saberes humanos. En su trayecto, se han discutido, criticado y reformado las visiones coloniales eurocentristas y fetichistas que presentaban los museos tradicionales, hasta el tiempo actual donde los museos contemporáneos son vistos como espacios de diálogo cultural, democrático e inclusivo, con conocimiento relevante y transversal aún en construcción. Este proceso de transformación ha permitido a la música y al paisaje sonoro formar parte de nuevos o renovados espacios; aunque no ha sido sencillo sacar a los objetos musicales y sonoros de sus vitrinas y bodegas para hacerlos sonar de manera fáctica o simbólica, y mucho menos, poder mostrar la complejidad cultural intrínseca en ellos.

Varios cuestionamientos surgen como guía del presente trabajo, los principales son: ¿cómo narrar las transformaciones de los museos?, ¿qué aportes teórico-prácticos han surgido al respecto y cómo se vinculan con la música y el paisaje sonoro?, ¿cómo establecer el diálogo cultural entre sujetos y culturas en los museos contemporáneos a través de la música y la sonoridad?, y finalmente, ¿qué se necesita visibilizar de la complejidad cultural de la música y el paisaje sonoro en los museos contemporáneos? Para responder a estas interrogantes, proponemos como objetivo principal de este trabajo describir el potencial de los museos para conformarse como espacios de diálogo de saberes en torno a la música y el paisaje sonoro, en particular con ejemplos de la colección musical y sonora del Museo Nacional de las Culturas (MNC) de la Ciudad México. La colección del museo cuenta con piezas arqueológicas, etnográficas, artísticas e históricas de los cinco continentes, y en ella se ha trabajado su investigación, catalogación y difusión desde hace más de 12 años representando una oportunidad de reconstrucción hacia esa utopía democrática e incluyente de ver a los museos contemporáneos con incidencia efectiva en el cambio social.

## ANTECEDENTES

En el Centro Histórico de la Ciudad de México, atrás del Palacio Nacional, dentro de un edificio de tipo colonial fue fundado en 1965, el Museo Nacional; el fin de este recinto sería mostrar “la creación del hombre a través de mundo”, y a la fecha posee cerca de diecisiete mil objetos (MNC, 2008; 2016). Hace 14 años, mediante un plan maestro (MNC, 2008; 2016), el museo comenzó una renovación integral, crítica y transdisciplinaria con el objetivo de modernizar y adecuar el espacio de exposición y los acervos tanto de administración como de investigación. Parte de la renovación implicó la cordial invitación a expertos de diferentes áreas para contribuir en la actualización, verificación e investigación de los acervos y del catálogo oficial. Es así como, en 2008, se incorporó una iniciativa proveniente del área de catalogación de los instrumentos musicales encabezada por la Subdirección de Catalogación del MNC; al frente se encontraban Luis Felipe Crespo y Alfonso Osorio, con la participación del renombrado etnomusicólogo, músico y coleccionista Guillermo Contreras y su entonces asistente Iskra Rojo Negrete, quien finalmente realizó la catalogación e investigó la colección musical y sonora.

La colección musical y sonora del MNC contiene cerca de 808 objetos, organizados de la siguiente manera (Rojo-Negrete, 2015: 173-174): *i*) organográficamente: instrumentos musicales (435), figuras votivas musicales (242), artefactos sonoros (152) e iconografía musical (aún en inventario); *ii*) geográficamente: representación de las culturas de los cinco continentes: América (314), África (47), Asia (148), Europea (167) y Oceanía (13); y *iii*) museográficamente: arqueológico (106), etnológico (569). Cabe mencionar que los números totales de los subtipos de las categorías anteriores no suman los 808 objetos, debido a las verificaciones que se encuentran en proceso dentro del acervo y a una demora con la iconografía musical textil, que fue aislada como medida sanitaria preventiva.

*Los museos contemporáneos, la nueva museología  
y la museografía: transformaciones del siglo xx*

*Dame un museo y moveré la sociedad.*  
(Bennett, 2005)

El museo es “una institución permanente, sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad que adquiere, conserva, comunica y presenta con fines de estudio, educación y deleite, testimonios materiales del hombre y su medio” (ICOM, 2020). Su razón de existir solía ser “la colección”, al conservarla y difundir los conocimientos producidos en torno a ella (Calvo, 2017). El concepto mismo de *museo* debe ser asociado a su historia, contextualizarse, desnaturalizarse y descolonizarse. Sus funciones fueron redefinidas el siglo pasado, en un inicio como preservación, investigación y comunicación (Calvo, 2017), ampliándose luego a: *i*) ofrecer y transmitir intergeneracionalmente el patrimonio, de valor simbólico y soporte que fundamenta la identidad, principalmente la nacional; *ii*) valorizar y difundir los contenidos que corresponden a las colecciones; y *iii*) suscitar el placer y la deleitación puramente desinteresada, es decir, su vocación cultural en sentido estricto (Meunier, 2011). Su transformación fundamental fue al replantearse su papel en la sociedad y al comenzar a discutir sus críticas, entre las cuales se encuentran: la visión reduccionista de su función; un subconsciente fetichista-eurocentrista con piezas provenientes del saqueo, el dominio, la violencia y el genocidio; el predominio de ciertos actores, instituciones y discursos válidos “científicos”; la ausencia de actores culturales más vulnerables; la falta de una profunda comprensión de la sociedad; y un código de valores más claramente establecidos y justos (Fernández, 2017; Calvo, 2017; Rodríguez, 2009; Rojo-Negrete, 2015).

Así, surgen los cuestionamientos que buscan abandonar a los museos tradicionales como museos-bodega, museos-mausoleo, museos-trofeo o museos-cementerio con espectadores pasivos y a la espera de recibir los conocimientos disponibles. En décadas recientes, se ha caminado lentamente hacia la creación de los museos contemporáneos para mostrar “lo que no se ve en el objeto” (Rico,

2013). Con su reconfiguración y la redefinición de sus prácticas, el museo trata de semejarse más a un laboratorio de conocimiento, dejando atrás la idea de que sólo “recopila”, “categoriza” y “muestra”, en dirección hacia la “narración” e “interpretación” que los objetos detonan (Ordoñez, 2018; Rojo-Negrete, 2015). Con estos cambios se trastocó asimismo el proceso completo de la gestión del patrimonio, en la museología y la museografía.

La *museología* se refiere a todas las técnicas desarrolladas para complementar las funciones museales, particularmente las que conciernen a la distribución del museo, la conservación, la restauración, la seguridad y la exposición (ICOFOM, 2009). La respuesta fue el nacimiento de la nueva museología como un movimiento teórico y filosófico que, de manera central, concibe al objeto de forma integral con el reconocimiento de su entorno original, los usos sociales, la biodiversidad asociada y los valores y significados otorgados (Rico, 2013; Ordoñez, 2018; ICOFOM, 2009). E incluye, según las mismas autoras: *i*) significar los procesos de museificación objetual y las intencionalidades de la museografía; *ii*) materializar, registrar y estudiar las manifestaciones intangibles para su resguardo, valoración y reproducción posterior; y *iii*) utilizar las nuevas tecnologías en la materialización de las manifestaciones culturales, como testimonio, material de investigación y, principalmente, como medio didáctico y de preservación. El mayor cambio de esta corriente logró permitir a los miembros de la comunidad decidir sobre el valor patrimonial de piezas y expresiones, conjuntamente con la puesta en escena de los objetos y las expresiones intangibles asociadas (Rico, 2013); propiciando así, a partir del museo-transformador social, la proyección de la comunidad hacia dentro y fuera de ella con nuevas formas de expresión cultural (Wagensberg, 2012; Rico, 2013).

Por su parte, la *museografía* es el “arte (o las técnicas) de la exposición y más generalmente, aquello que se denomina programa museográfico”, y que permite el funcionamiento del museo (ICOM, 2020). Anteriormente, las museografías consideraban que las exposiciones eran “contemplativas” o “estéticas”, con la admiración del objeto como la narrativa misma (Calvo, 2017). Con el tiempo, la museografía se estableció más claramente como una narrativa

más amplia y compleja, primero discutiendo lo educativo y, en los setenta, incorporando la investigación como aspecto central; aunque hoy permean perspectivas positivas en los museos con visiones tradicionales (Calvo, 2017). En consecuencia, la práctica museográfica debe ser ejercicio analítico constante (Ordoñez, 2018).

*El patrimonio no es como nos lo contaron:  
un concepto crítico y su incidencia en la gestión*

El concepto de *patrimonio*, de carácter polisémico y a veces confuso o mal utilizado, es una construcción social, cambiante y dinámica que ha sufrido significativas transformaciones en su concepción, relacionadas a los cambios sociales, políticos y culturales acontecidos a escala global (Carrera, 2009). Ha transitado como: propiedad en herencia, selección histórica, sedimento de la parcela cultural, conformador de la identidad social, modelo de referencia, limitado a la categorización de monumento artístico por su valor y un significado articular y distintivo, y como bien cultural con valores (de uso, formal y simbólico-significativo) (Fontal, 2003; González, 2000; Ballart, 1997; Llull, 2005). Hoy se delimita como “el conjunto de manifestaciones u objetos nacidos de la producción humana, que una sociedad ha recibido como herencia histórica, y que constituyen elementos significativos de su identidad como pueblo”; además de ser “riqueza colectiva de importancia crucial para la democracia cultural. Se exige el compromiso ético y la cooperación de toda la población para garantizar tanto su conservación como su adecuada explotación” (Llull, 2005: 181, 203).

Las críticas al concepto de *patrimonio* son (ICOFOM, 2009; Rojo-Negrete, 2015): *i*) el origen violento desde una valoración abusiva; *ii*) un fetichismo institucionalizado con la limitación al objeto y su uso; *iii*) el resaltamiento de valores e ideologías occidentales con la pérdida de otros referentes culturales y con ello una visión sesgada y reduccionista de las prácticas y saberes de otros pueblos; *iv*) la mercantilización de bienes inconmensurables; *v*) el anonimato y la invisibilización; y *vi*) todo esto desde una hegemonía colonialista, ligada al clasismo, racismo y machismo como prácticas normalizadas. En los últimos años, la noción de patrimonio, esencialmente

definida con base en una concepción occidental de la transmisión del *ethos* de los objetos, se vio afectada en gran medida por la globalización de las ideas, como lo demuestra el principio relativamente reciente de patrimonio inmaterial (ICOFOM, 2009; Rico, 2013).

Si bien no hay una postura unánime al respecto, hoy hablamos de un concepto contemporáneo y crítico del patrimonio a partir de los sujetos sociales —y no de los objetos— en su interacción cultural dinámica como los protagonistas del mismo, al construirlo, difundirlo y valorarlo (Llull, 2005). Su uso debe ser dentro de una construcción ética, inclusiva y verdaderamente crítica, la cual: *i*) representa la identidad colectiva y/o individual en su totalidad, con su devenir histórico, mediante las prácticas socioculturales en los contextos reales; *ii*) tiene un carácter vivo, transmisible inter e intrageneracionalmente (aun con modificaciones), y definible por sus protagonistas; *iii*) no debe desarticularse entre sujetos sociales el patrimonio tangible e intangible ni con otras sociedades, vía la cultura; y *iv*) es de gran participación social, mediando entre las fuerzas globales y las tendencias locales más equitativamente, para la salvaguarda, la continuidad, la representatividad, la creación y la reelaboración cultural (Carrera, 2009; Rosón, 2009; Dietz, 2005; Carrera y Dietz, 2005; UNESCO, 2003).

Así, el patrimonio es visto como un verdadero asunto de interés construido desde la complejidad de las realidades múltiples con su dimensión simbólica y afectiva; con sus implicaciones en la esfera del conocimiento individual y colectivo (Ordoñez, 2018). Si la nueva museografía dio acceso al público como factor determinante (Calvo, 2017), de igual forma dio lugar a la deconstrucción y reconstrucción del término patrimonio como un instrumento privilegiado de acción: la exposición de objetos como una invitación a transitar y dialogar con los sujetos culturales (Pérez-Gollán y Dujovne, 1995; Rojo-Negrete, 2015). Hoy en día, un museo real se delimita a lo que muestra, transmite, conserva e investiga mediante un patrimonio, mismo que da lugar y reconocimiento a sus reales actores y agentes culturales, junto al universo que crean.

La gestión del patrimonio es un proceso que tiene como fin descubrirlo, inventariarlo, protegerlo, significarlo, valorarlo, revalorizarlo, hacerlo accesible al público y difundirlo (Criado-Boado,

2012). La labor de gestión ha sido delimitada en los dos últimos siglos mediante documentos rectores e instituciones internacionales y nacionales. Igualmente, han sido incluidas las necesidades sociales de las comunidades creadoras (Bautista, 2013). Hoy es integral porque promueve la necesidad de conjugar múltiples perspectivas y narrativas que exigen construir un procedimiento ordenado de diálogo integrador como clave para el desarrollo de los pueblos y para visualizar las memorias colectivas y las formas de organización social (Soler y Hernández, 2019). Se considera una especie de “remasterización sociocultural” (Criado-Boado *et al.*, 2008), sin embargo, se busca se aleje de la legitimación hegemónica científica e institucional (o gubernamental) formalizada a nivel del discurso y de la práctica; y más bien obedecer a una conciencia del cambio social y de la pérdida colectiva (Berman, 1988).

La propuesta desde el presente trabajo es la co-construcción colectiva de la gobernanza del patrimonio. Podría denominarse gobernanza participativa del patrimonio, a la que se suma la gobernanza de los museos como parte del empoderamiento de los actores sociales implicados. La gobernanza, en términos de patrimonio, generalmente es utilizada para el territorio y la riqueza natural. Esta gestión propuesta sería la consulta y participación informada y activa en la toma de decisiones y gestión horizontal de los creadores, usuarios e involucrados con la materia cultural (física, ideológica y simbólica) asociada a los museos. Siendo los actores fundamentales de las narraciones que se hacen sobre ellos y su creación, tratando de eliminar las desigualdades socio-políticas que históricamente los han dejado fuera.

### *Diálogo de saberes: la experiencia humana incluyente*

El reconocimiento sobre los “saberes” es la propuesta de reconocimiento de la inexistencia de un conocimiento universal; más bien, hay “diferentes matrices de racionalidad constituidas a partir de diferentes lugares” (Porto-Gonçalves, 2009: 122), lo cual permite un verdadero diálogo de saberes humanos. Porto-Gonçalves propone la idea de “múltiples universalidades posibles partiendo del supuesto de la incompletud de toda cultura” (2009: 121). Esta con-

cepción permite alojar una simultaneidad de nociones temporales; lo que ha sido determinado unilateralmente por Europa en los siglos reciente, sin la integración de los puntos de vista de culturas de otras latitudes. El diálogo de saberes es un proceso social articular e intencional, que busca de manera reflexiva el intercambio, mediante un diálogo, de conocimientos pertenecientes a sus contextos y realidades específicas, tan diversas en lo colectivo como en lo individual (Franco-Avellaneda y Pérez-Bustos, 2010). Es un diálogo verdadero si da reconocimiento (sujetos, procesos, objetos, territorialidades y saberes), información, enseñanza-aprendizaje, transferencia, transformación y/o producción de conocimiento (Franco-Avellaneda y Pérez-Bustos, 2010).

En sus principios, los museos transmitían el conocimiento en un esquema de emisor (museo y museología)-mensaje (objeto y museografía)-receptor (visitante) y bajo un discurso paternalista (Rico, 2013; Calvo, 2017; Ordoñez, 2018). Bajo esta concepción, la institución colocaba al visitante en una posición pasiva, al entender que era posible una percepción pura del objeto y una apropiación de información sin reelaboración y reorganización por parte del visitante (Schmilchuk, 2003). En los años sesenta notaron que los discursos de conocimiento provienen de espacios académicos legitimados (Calvo, 2017) y hegemónicos como una forma de validación y valoración unilateral. Después se concentran en tres problemáticas: qué transmitir (mensaje cultural), a quién, y de qué manera; quedan entonces organizados en sus colecciones y los saberes que se producen en torno a ellos, para su transmisión a “otros” (Dujovne, 1995; Calvo, 2017).

Con las transformaciones que sufrió el museo se trasladó al objeto-colección a una esfera más significativa, estrechamente ligada a los creadores y usuarios de los objetos, que pueden vincularse con un público activo que se conecte desde lo profundo de su humanidad para convertirse en una comunidad participativa a través de bienes y valores culturales. El museo contemporáneo es un lugar donde hay espacio para una experiencia humana empática, más desafiante y reconocedora de la diversidad cultural; con la abstracción, transmisión, traducción y mediación que no reside en un solo discurso hegemónico ni en una sola forma. Gran cantidad de

colecciones provienen de la extracción, la dominación o el exterminio, y al ser extraídos los artefactos e historias de sus lugares de origen, se les da luego un orden racional desde la ciencia occidental como “voz autoritaria, hegemónica y unilateral con la que invisibiliza todo el aparato que sufrió/permitió ese proceso, que deslocaliza los objetos y con ello aliena el sentido que les dio vida, para finalmente *difundir* ese conocimiento hacia un otro al que hay que civilizar” (Ordoñez, 2018: 30).

La transmisión cultural no supone un acto de reproducción de comportamientos de la generación precedente, sino una interpretación, una reapropiación y una transformación de ese legado por parte de quien lo recibe (Fourcade, 2014): se busca que nadie quede excluido. Como menciona Calvo (2017), ¿dónde quedan incluidos los creadores, usuarios y transmisores de la cultura? El ideal de estas transformaciones en el espacio del museo era —y es— clara: quitar los etnocentrismos, eurocentrismos y colonialismos establecidos y conservados en él, junto con las desigualdades en el punto de partida (Calvo, 2017). Esto abrió paso a la homologación de las culturas humanas en términos de igualdad del reconocimiento, al mismo tiempo que permitía abrirse a todas las particularidades culturales del mundo y a las particularidades antes no contempladas de ciertos temas como la sonoridad y la música. La brecha que genera el libre acceso a la cultura puede reducirse y democratizarse, pero en su momento germinal no consideró a los sujetos culturales, sólo a los visitantes. Una implicación es el trascender a las formas de consumo de la cultura e interacción humanas como menos pasivas, ampliando la experiencia y la memoria hacia lo personal y, paralelamente, hacia lo colectivo.

El diálogo de saberes dota de una serie de puntos de contacto en múltiples direcciones para la comprensión mutua a través de la pieza y todo lo que ella significa o representa; con la participación y el empoderamiento de voces subalternas que habían permanecido en la periferia o el anonimato (Ordoñez, 2018). Estos esquemas dan prioridad a la experiencia humana como colectiva e íntima, en una igualdad de condiciones y con elementos comunes de conexión y diálogo entre la diversidad de culturas. Y son de vital importancia porque asumen la necesidad de reencontrar y reafirmar la presen-

cia de otros sistemas de saberes, consolidando la interculturalidad del mundo plural (Argueta, 2012).

#### Y EL MARIACHI, ¿PA' CUÁNDO TOCA? LA MÚSICA COMO UNA REALIDAD DE PATRIMONIO TANGIBLE E INTANGIBLE

El patrimonio cultural suele clasificarse como *tangible* o *intangible*, refiriéndose a los bienes culturales *tangibles* como “inestimables e irremplazables” o de valor excepcional, pues representan un testimonio y una simbología histórico-cultural para los habitantes de una cierta comunidad. El patrimonio cultural hace referencia al pasado en el presente, fortaleciendo la memoria colectiva a través de su reinterpretación y aprendizaje. Mientras, se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, las representaciones, las expresiones, los conocimientos y las técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes—, que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconocen como parte integrante de su patrimonio cultural y donde están relacionados todos los sentidos, menos el tacto (UNESCO, 2003). Incluso es considerado una categoría confusa o una manera de renombrar el término colonial de *folklore* desde el anterior enfoque institucionalizado y con la misma *praxis* y discurso hegemónico (Santamaría, 2013).

Los objetos que manifiestan la materialidad de la música son considerados patrimonio tangible, como las partituras, las grabaciones, los instrumentos musicales, etc., y así fueron considerados por los museos. Aunque fue a partir de la “materialidad” que se despertaba inquietud y una amplia gama de preguntas, problemas abiertos y un tratamiento más centrado en el proceso que en el producto, según describe Calvo (2017). Se fue estableciendo paulatinamente la metodología de “formación cultural” (antes conocida como “animación sociocultural”) y se cuestionó una legitimidad de una cultura única y elitista que desconocía la realidad social construida por sus interacciones sociales y la cultura comunitaria como agente cultural determinante (Trilla, 1998; Calvo, 2017). Es así como se evita la “fetichización” del patrimonio y se revela el *ethos* de los objetos o todo aquello más allá de lo material, recuperando

las dimensiones simbólicas en lo vasto e intrincando de sus significados y de un aún más profundo conocimiento sobre las culturas (Rodríguez, 2009; Rojo-Negrete, 2015; Rico, 2013).

Las culturas en todos sus aspectos tienen una condición simbiótica entre lo material e inmaterial, e interdependiente del conjunto cultural; porque estas dos co-existen y dialogan de forma continua para su existencia y la existencia de la cultura misma y se construyen históricamente como parte de las interacciones dialécticas sociales dando sentido de pertenencia e identidad (Munjeri, 2004; Carrera, 2003). De igual manera, poseen los objetos (patrimonio material) significados simbólicos y metafóricos que constituyen una dimensión intangible e inmaterial (MacGregor, 2008).

No obstante, queda el testimonio del objeto como bien músico-cultural (material y espiritual) cuyo usufructo, sea por creación o por apropiación, identifica a una comunidad, nación o región en su devenir histórico y en su proyección social (Gómez, 2013). Y que, en la música, la dimensión sonora, siendo o no patrimonio, suele darse en la mayoría de los objetos o fenómenos, que los trasciende la mera ubicación en una u otra tipología patrimonial; y ninguno de estos constructos son capaces de contener su amplitud y complejidad, la de sus componentes, de sus resultantes derivadas de las interacciones entre ellas, ni el pensamiento o sentir de sus creadores/usuarios emblemáticos y sus historias o, en última instancia, de la sociedad (Le-Clere, 2015). Por lo cual, música y paisaje sonoro deben considerarse como un verdadero patrimonio cultural vivo y no diseccionado. Y así, pueden desentrañarse a partir de las diferentes miradas y perspectivas teóricas inter y transdisciplinarias, ya requeridas por los marcos analíticos y funcionales contemporáneos de los museos.

### *Ejemplos de la colección: chamanes e indumentaria para la danza*

La manera de ejemplificar y comprender la indivisibilidad del patrimonio en tangible e intangible, dentro de la colección musical y sonora del MNC, comienza con un abordaje sobre el chamanismo y las prácticas chamánicas extendidas por varias culturas de América del Norte:

- *El tambor del chamán de la cultura Salish* de la costa noroeste de América del Norte, siglo XX (registro 10-34165). Membranófono de marco abierto de un solo parche y de golpe directo de piel de venado y madera con las ataduras de la membrana utilizadas como mango y el percutor de madera y piel de cuero y cuerda.
- *La sonaja del chamán de la cultura Kwakwaka'wakw/Kwakiutl* del noroeste de Canadá, siglo XIX (registro 10-111722). Idiófono de sacudimiento indirecto de vaso compuesto por un recipiente resonador que contiene en su interior cuerpos percutientes (semillas) y es sostenido por un mango todo de madera; estuche de madera con tallado y pintado zoomorfo de oso.
- *El tambor del chamán de la cultura Rarámuri* de Chihuahua, México, siglo XX (registro 10-1196). Membranófono de marco cerrado de doble parche de golpe directo de cuero de cabra y madera de pino sin mango y sin percutor identificado en la colección.

Los tambores y las sonajas de los chamanes han estado presentes desde el mundo antiguo; están documentados en varias partes del mundo y en América del Norte las culturas que los practican van desde el sur de México hasta el Ártico. Incluso, con las transformaciones históricas (Walter y Friedman, 2004) pueden identificarse los elementos comunes en la práctica chamánica en relación con la dimensión sonora y musical. Cualquier sonoridad asociada a la labor de los chamanes tiene como objetivo trascender del mundo real al mundo espiritual, y para ello son requeridas ciertas sonoridades o vibraciones específicas. Con el cambio de la vibración, más la alteración del espacio-tiempo donde se realiza el ritual, se dan las condiciones para que los espíritus vengan y la condición del chamán o el enfermo cambie (Van Deusen, 2004).

No es un hecho sonoro-musical fortuito, pues se requiere de una especial preparación previa del propio chamán (e incluso de quien construye el instrumento, que en muchos casos es éste mismo) que incluye la purificación de los objetos a utilizar, sobre todo los musicales y sonoros (Hart y Lieberman, 1991). El acto del chamán es un acto completo, y aunque se sigan los protocolos

requeridos desde tiempos milenarios, cada ritual es diferente; es decir, las sonoridades de los tambores y las sonajas (instrumentos más utilizados en estas prácticas, si bien no los únicos), a la par o en alternancia con el canto y el rezo, nunca son representados iguales (Hart y Lieberman, 1991). Es común que estos instrumentos musicales emulen a ciertos animales (en forma y/o sonido) o se utilicen elementos de los mismos cuyas características místicas pasan al instrumento transfiriéndose al chamán (Walter y Friedman, 2004). Los usos dados a un tambor en el chamanismo son: como instrumento rítmico, tabla adivinadora, interlocutor con los espíritus, atrapador y conductor de espíritus, dispositivo purificador, inductor del trance y palabra del chamán (Walter y Friedman, 2004; De Velasco, 1987).

Las particularidades de la cultura, la ecología, la historia y el sistema de creencias influyen junto con las particularidades del momento ritual, que determinan las variedades del sonido y de los objetos que lo producen; así, éstos se vuelven predilectos y significados asignados que detonan manipulaciones creativas y extensiones sonoras (Walter y Friedman, 2004). No sólo es el instrumento musical una extensión del chamán, también lo son los sonidos que produce (campanas, flautas, cascabeles), junto con otros elementos temporales como hongos, alcohol, comida y algunos fumables (Walter y Friedman, 2004; De Velasco, 1987).

Un segundo ejemplo se refiere a otra concatenación del patrimonio cultural donde lo tangible o material queda en los artefactos sonoros como parte de la indumentaria en la danza —también representados en diversas partes del mundo—, y cuya función es sonora o musical al momento de realizarse los movimientos de la danza (Rojo-Negrete, 2019). Fueron identificadas múltiples piezas arqueológicas y etnográficas con estas características, que sólo se mencionan de manera general junto con su categoría dentro de la colección:

- India (etnográficos): cuatro collares (AS/IM), dos conjuntos de bailarines y músico (una FVM/otra I), unos cascabeles y pendientes (IM), un pectoral, una bolsa (AS) y dos brazaletes (AS/IM).
- Indonesia (etnográficos): danzantes y músicos (I).

- Israel (etnográficos): cuatro gargantillas (AS/IM\*).
- Arabia Saudita (etnográficos): dos pectorales, una gargantilla y un brazalete (AS).
- Botsuana (etnográfico): una falda ritual (IM).
- Corea (arqueológicos, siglos V-VI): tres pendientes (AS).
- Sudeste asiático, país sin identificar (etnográfico): unos aretes (AS\*).
- Asia, país sin identificar (etnográfico): músicos y bailarines (I).
- Checoslovaquia (etnográfica): una falda (IM).
- Serbia (etnográfica): un collar (AS).
- Polonia (etnográfico): músicos y bailarines (I).
- España (etnográfico): unas castañuelas (IM).
- Costa Rica (etnográfico): una pulsera (sin identificar uso/s).
- Panamá (etnográficos): dos collares y un pectoral (AS), una sonaja (IM).
- Amazonía, varios países-culturas no confirmadas (etnográficos): dos sonajas tobilleras y una faja (IM), nueve collares, un brazalete y un tocado (AS).
- Chile (etnográfico): un pectoral (AS).
- Región Andina, país sin identificar (etnográfico): bailarines y músicos (I).
- Región mesoamericana, México probablemente (etnográfico): dos bailarines con ahorcas de mariposas (sonajas tobilleras) (FVM).
- Alaska (etnográfico): un collar (AS/IM\*).

Como fenómeno sonoro-musical-dancístico ha sido estudiado como un solo fenómeno cultural, e incluso en conjunto con algunos movimientos corporales enfocados a la creación o comunicación de mensajes explícitos o simbólicos dentro de los códigos culturales. De manera específica, por el tipo de objeto pueden describirse (Rojo-Negrete, 2019):

\* Son objetos que no han podido ser identificados dentro de una categoría por su estado de conservación, la falta de partes o complementos o, en algunos casos, información.

- *Instrumentos Musicales (IM)*. Se han documentado en una diversidad de escalas espacio-temporales funciones y propósitos bien definidos en la danza, ya sea bien establecidos, temporales u ocasionales, donde parte de los movimientos corporales generan patrones rítmicos e incluso patrones rítmico-melódicos. Suelen estar presentes en actividades, tanto rituales como cotidianas. Puede ser también que se utilicen como instrumentos musicales sin la danza en otras ocasiones, o si no hay patrones estéticos (musicales) claramente intencionados, sean por veces usados como artefactos sonoros.
- *Artefactos Sonoros (AS)*. En los casos trabajados en el MNC son la gran mayoría (98%) parte de la indumentaria para la danza, como collares, faldas, pectorales, brazaletes o tobilleras. Y el sonido se busca de manera directa o indirectamente con el movimiento, aunque puede tener un ritmo que no tiene finalidad musical sino sonora. En ciertas prácticas, podría ser baile el producto cultural núcleo y el sonido tener un papel secundario o ser un conjunto indisociable, puede haber ritos en los cuales hay una sonoridad esperada como parte de un acto bien realizado, empatía con los dioses o los espíritus o una señal de buena o mala suerte para la comunidad.
- *Figuras Votivas Musicales (FVM)*. Son músicos y danzantes representados en un solo personaje o personajes, ya que además de danzar están ataviados con instrumentos musicales o artefactos sonoros. Es una manifestación cultural, aunque material, que contiene o personifica la ejecución de la danza inseparable de la música. En estas figuras, como en las sociedades (antiguas y contemporáneas), el bailarín es el intérprete de la música, en otras puede ser que el bailarín este acompañado de los músicos.
- *Iconografía (I)*. Son imágenes que representan la música y la danza en su conjunto, a los bailarines y músicos, a bailarines-músicos u otras acciones que relacionan elementos sonoros similares al movimiento. Al igual que las figuras votivas, suele presentarse en una diversidad de culturas en la historia como en la actualidad. Puede existir iconografía con sólo personas con los instrumentos o los artefactos, o en combinación

con los paisajes (donde se realizan los carnavales o procesiones) y el paisaje sonoro (representación de aves, por ejemplo).

Se han realizado estudios al respecto desde hace cincuenta años (Rojo-Negrete, 2019); donde la conjunción de la música, la danza y el sonido significan todo dentro de los rituales, y dicha relación ha sido expresada en dualidades como música-danza o sonido-movimiento corporal. No obstante, lo que propone este trabajo, de manera inicial, es la comprensión desde la complejidad o multiplicidad estética, humana, simbólica que se manifiesta, Mashino y Seye (2020).

Las piezas de estos tipos particulares no han sido tratadas de esta forma en los museos (ni en el MNC), y si bien la etnomusicología (organología), la etnocoreología y la geografía cultural han tratado estos temas como fenómenos culturales, su dimensión material es trabajada aparte, respectivamente: por un lado, los instrumentos y la música; por otro, los movimientos de la danza y su indumentaria y el paisaje sonoro (Rojo-Negrete, 2019). Hace falta una propuesta para unificarlos en una tipología específica más apegada a la realidad socio-cultural, y las nuevas visiones del patrimonio, así como la nueva museografía demanda dicha unificación (Rojo-Negrete, 2019; 2015). De esta manera, hay impacto en el museo para catalogar y documentar, así como para mejorar la comprensión y comunicación de los fenómenos musicales, de danza y similares de forma integral.

### *La música y la dimensión sonoridad en el contexto cultural*

Cuando las sonoridades de una cultura no tienen fines estéticos, es decir, musicales, forman parte de la cultura al provenir de la reproducción social. Suele utilizarse el término *paisaje sonoro*, del cual el concepto de *paisaje* proviene de la geografía; así, el concepto de *paisaje sonoro* (*soundscape*) proviene del arte sonoro, acuñado por Murray Schafer en los años sesenta, junto con la noción de *ecología acústica* (Schafer, 2006). El *paisaje sonoro* se define como el entorno sonoro concreto de un lugar real determinado, y es intrínsecamente local y específico a cada lugar (Schafer, 1994). Los paisajes

sonoros suceden de manera simultánea por todo el mundo, siendo variables en la dimensión espacial y por tanto cultural; como en la dimensión temporal, cambian con el tiempo, así como en el transcurso del día o del año (Schafer, 1977).

El trabajo del museo y la catalogación con los sistemas clasificatorios organológicos aplicables a las piezas sonoras y musicales obliga a generar un estudio concienzudo y un dominio de conceptos, teorías, etc., para el adecuado estudio de sus piezas desde la perspectiva de prácticas musicales, saberes y patrimonio; no como objetos aislados, sino como objetos pertenecientes a un contexto cultural (Austin, 2000) existente o histórico dentro del marco de las expectativas de la museografía contemporánea.

La contextualización cultural de la música y el paisaje sonoro se refiere a cómo se comprende la manifestación musical o sonora en integridad como fenómeno cultural (Kartomi, 1990; Dournon, 1984). Del objeto se puede explicar el contexto, que da función y significado a la música (Rivas, 2013; Blacking, 2006) y origen y características al paisaje sonoro (Rojo-Negrete, 2019). Así, todo el conocimiento sobre la colección será reconocido, acumulado, documentado, analizado, sistematizado, con una convergencia inicial de saberes, a través del conocimiento consensuado, comprobado, discernido y requerido sobre el objeto y su contexto cultural (Dournon, 1984).

La realidad de los objetos sonoros y musicales asociados a los museos es que desde que sale del sitio al que pertenece, comienza su descontextualización (Marco, 1999), y es labor dentro de los museos hacer que las piezas no pierdan conexión con su contexto en todos sus procesos al interior y hacia el exterior (Rojo-Negrete, 2015). Pero dentro del proceso de gestión integral y los procedimientos en sus etapas, así como en la museografía, puede suceder una subsecuente (recurrente o no) descontextualización de las piezas. Y que definitivamente, no responde a la estática de los museos tradicionales y a sus visiones coloniales de las colecciones o limitadas de la cultura.

## *Ejemplos del MNC: aves, vasijas y una olla de peltre*

En este apartado se ejemplifica la importancia del contexto, su documentación, expresión y divulgación sobre los temas de música y sonoridad dentro de los museos. Parte del trabajo de catalogación de la colección implicó identificar de manera correcta las piezas que tienen funciones sonoras y musicales.

- Cerámica de Mesoamérica y otras regiones más al sur (arqueológicos). En este tipo de piezas fue revisada con especial detalle la cerámica arqueológica de distintos sitios en el continente americano ya que ha sido documentada una relación íntima entre el mundo sonoro y la ritualidad. En esa búsqueda se identificaron vasijas, vasos y platos rituales que simultáneamente eran sonajas y sus sonoridades se emiten al manipularlas; agregando que no se conocían dichas propiedades sonoras en ellos. Se identificaron, principalmente, patas de los objetos, que por sus características de cuerpos huecos eran ideales para la colocación de uno hasta seis corpúsculos (igualmente de material cerámico o semillas), los cuales funcionan como elementos de entrechoque. Fueron renombrados al menos treinta como vasijas-sonaja, platos-sonaja, etc., entre México, Guatemala, Honduras, Costa Rica, Nicaragua y Perú. En este sentido, el contexto ritual y la respectiva documentación permitió en cada caso suponer la relevancia de la música y la sonoridad, y justificar la indagación con las piezas.
- Aerófonos ornitomorfos. El otro ejemplo es que los aerófonos representan formas de animales (serpientes, jabalíes, perros, cocodrilos, etcétera), aunque predominan las aves de varias culturas del mundo y en objetos tanto arqueológicos como etnológicos. En algunos casos, se sabe que las especies de las aves representadas lo son no sólo en la figura sino también en la reproducción exacta o cercana a sus sonidos —incluso hay ocarinas—. La presencia de animales de manera simbólica (es decir, no explícitamente) sugiere que son, por un lado, animales sagrados utilizados para funciones rituales y, por otro, no sagrados, usados para funciones musicales cotidianas. La iden-

tificación de la especie de ave para cada aerófono está relacionada no sólo con su cultura, sino también con el ecosistema o ecosistemas de donde proviene; así, se pueden relacionar ciertas características o especies con la morfología y sonoridad del instrumento, tanto como con sus usos sociales y significados.

- Instrumentos musicales africanos de peltre. Otros ejemplos son evidencia de cómo cambios en el contexto llegan a transformar la cultura. En África, una gran cantidad de instrumentos musicales (e incluso artefactos sonoros) han sufrido modificaciones en algunas de sus partes —o completamente— de acuerdo a la disponibilidad de los materiales y recursos con los que se construyen. Varios instrumentos africanos presentes en la colección, como los resonadores de cordófonos-la Kora e idiófonos-Mbiras, solían ser de material vegetal (guajes de semillas o madera), pero por los cambios sufridos en los ecosistemas, la pobreza o incluso por la imposibilidad de tener acceso a territorios en guerra, se ha recurrido a materiales más económicos y a la mano que permiten tener un instrumento musical. En el caso del museo, las ollas de peltre han sustituido estos materiales naturales, si bien modificando la sonoridad —pero también facilitando el tiempo de duración del objeto—. En un inicio, dentro del museo fueron considerados como objetos “no muy finos” o “no dignos de exponerse por su calidad limitada”; sin embargo, con el tiempo, el entendimiento del dinamismo cultural, la adaptabilidad y el cambio como la constante presente en muchas de las dinámicas culturales, permitió poco a poco valorar estos objetos. Igual se presenta con piezas de México dentro y fuera del MNC, tal es el caso de los tambores de concheros, que son más accesibles en barriles de plástico o lámina; las ahorcas de capullo de mariposa, especie en extinción sustituida con pedazos de envase de refrescos; o los carrizos de la indumentaria del danzante de Tepehuanes, que se han cambiado por plástico o popotes. En situaciones más extremas, los instrumentos o artefactos dejan de fabricarse, algo directamente asociado a la degradación de la naturaleza de donde se obtenían los insumos (Guerra *et al.*, 2018).

*Coda. Nuevas prácticas del Museo Nacional  
de las Culturas y las formas de consumo musical*

Después de la Segunda Guerra Mundial, los museos se volvieron hacia las masas (Llull, 2005). Se buscaba incluir formas creativas de diálogo con nuevas herramientas y tecnologías con el fin de tener una museología y museografías transdisciplinarias que respondieran a los planteamientos contemporáneos y a la complejidad del patrimonio descrita previamente. No únicamente se trataba de la incorporación de estrategias expositivas más atractivas, como nuevas tecnologías de visualización, nuevos experimentos interpretativos y nuevas inquietudes de sus visitantes y comunidades. Es decir, hacía falta la introducción de una fuerte noción afectiva, de las sensibilidades, corporalidades, emocionalidades y preocupaciones de los ensamblajes socio-técnicos en el proceso de la reconstrucción museológica del mundo (Ordoñez, 2018). Para trascender desde lo afectivo-humano más que desde lo racional-científico, que puede ser menos colectivo y menos empático en la experiencia.

El museo puede ser un espacio donde suceda la comunicación, el aprendizaje, el intercambio de saberes y las experiencias humanas en torno a la cultura (materia central de este museo) por medio del conjunto de intercambios, hibridaciones y medicaciones, digitales y no digitales, donde confluyen discursos específicos. Hay experiencias previas de museos performativos que interpretan los hechos u objetos como una puesta en escena narrativa, o de museos interpretativos que explican y contextualizan su función pedagógica (Ordoñez, 2018). Sin olvidar que todo lo que se gesta en el museo aún está en los archivos y dentro de las vitrinas.

Dentro del MNC, los avances en este sentido, asociados a su colección musical y sonora, son: *i*) la gestión, la museología y la museografía se realizan con estos nuevos enfoques, poco a poco, desde la interdisciplina y buscando la transdisciplina y la comprensión cultural; y *ii*) la documentación y catalogación de subcolecciones específicas, como la musical y sonora, permite incorporar, conocer y transmitir a las culturas del mundo de forma integral y desde el diálogo de saberes. De manera novedosa se están incorporando (aún lentamente) en este proceso, los actores culturales clave, no

sólo expertos de otros países, sino también constructores, músicos, danzantes, etcétera; asimismo, se anexan materiales de audio y audiovisuales que muestran su uso, construcción y mitología, entre muchos otros. Estas nuevas configuraciones de los museos proveerán una visión sobre las múltiples realidades culturales, pasadas y actuales. La meta final de este trabajo busca crear un catálogo digital para el público del MNC para consultarse en línea, asociado a cartografía temática y a los materiales del acervo.

Al exterior, la museografía del MNC ha experimentado nuevas experiencias con iniciativas tanto propias como de otros museos; así, en el caso de la música, se ha incrementado el acercamiento con los objetos por medio de dos vías: la primera, con réplicas de las piezas para ser exploradas o tocadas por los visitantes, permitiendo así explorar las sonoridades y las formas de ejecución y transformando la idea central de los museos tradicionales respecto de que “los objetos no se tocan”; la segunda, con una curaduría musical en las salas permanentes y en las exhibiciones temporales bien investigada y adecuada para los temas expuestos: dejó de sonar la música ambiental o de Beethoven en las exposiciones sobre el budismo o la Región Andina, para tener una narrativa completa. Las transformaciones involucran a varios actores, suceden de manera tímida y necesitan tiempo y voluntad (Calvo, 2017). Finalmente, la labor creativa del museo con su audiencia implica talleres, conciertos, ponencias, ciclos de charlas o cine en torno a todos sus temas o a las músicas y sonoridades del mundo, pensando en la inclusión y la construcción del anhelado diálogo de saberes para museos como espacios más participativos y democráticos.

## AGRADECIMIENTOS

Al profesor Juan Guillermo Contreras Arias; al personal del museo por su invaluable apoyo en todos estos años, en especial a Luis Felipe Crespo, Alfonso Osorio, Raffaella Chedrassi, Alejandra Colorado, Gloria Artis y Leonel Durán. Finalmente, aunque no menos importante, a las trabajadoras y trabajadores del MNC que perdieron la batalla en 2020.

## BIBLIOGRAFÍA

- Argueta Villamar, A. (2012). “El diálogo de saberes, una utopía realista. En *Revista Integra Educativa*, vol. 5, núm. 3, pp. 15-29.
- Austin Millán, T. R. (2000). “Para comprender el concepto de cultura”. En *UNAP Educación y Desarrollo*, año 1, núm. 1, marzo.
- Ballart, J. (1997). “El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso”. Barcelona: Ariel.
- Bautista E. M. (2013). “Gestionar lo intangible: estrategia para salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial”. En *Memorias del II Congreso sobre Patrimonio Cultural Inmaterial*. México: Zacatecas, pp. 53-68.
- Bennett, T. (2005). “Civic Laboratories: Museums, Cultural Objecthood and the Governance of the Social. En *Cultural Studies*, vol. 19, núm. 5, pp. 521-547.
- Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI.
- Blacking, J. (2006). *¿Hay música en el hombre?* Trad. de F. Cruces. España: Alianza.
- Calvo, S. (2017). “El museo dialógico”. En *MUSEOS*, núm. 123.
- Carrera, D. G. (2003). “El patrimonio inmaterial o intangible”. En *Junta de Andalucía*, pp. 1-10.
- Carrera D. G. (2009). “Iniciativas para la salvaguardia del Patrimonio Inmaterial en el contexto de la Convención UNESCO, 2003: una propuesta desde Andalucía”. En *Revista del Patrimonio Cultural de España*, vol. 0, pp. 179-195.
- Carrera, G. y Dietz, G. (2005). *Patrimonio inmaterial y gestión de la diversidad*. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Colección Cuadernos IAPH, núm 17, pp. 14-29.
- Criado-Boado, F. (2012). “Preámbulo del libro *Arqueológicas. La razón perdida. La construcción de la inteligencia arqueológica*. España: Ediciones Bellaterra / Instituto de Ciencias del Patrimonio (Incipit) / Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).
- Criado-Boado, F. et al. (2008). *The Heritage Laboratory Strategic Plan: An Interdisciplinary Research Line on Cultural Heritage*. Ga-

- licia, España: Laboratorio de Patrimonio (LaPa-CSIC)/ Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento, IEGPS-CSIC.
- De Velasco Rivero, P. (1987). *Danzar o morir: religión y resistencia a la dominación en la cultura tarahumara*, vol. 9, Centro de Reflexión Teológica.
- Dietz, G. (2005). “Del multiculturalismo a la interculturalidad: evolución y perspectivas”. En G. Carrera y G. Dietz, *Patrimonio inmaterial y gestión de la diversidad*. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Colección Cuadernos IAPH, núm 17, pp. 30-51.
- Dournon, G. (1984). *Guía para recolectar instrumentos musicales tradicionales. Cuadernos técnicos: museos y monumentos 5. Protección del patrimonio cultural*. Francia: Editorial de la UNESCO.
- Dujovne, M. (1995). *Entre musas y musarañas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Fernández, G. (2017). “Sobre la necesidad de evaluar en el museo de ciencia del siglo XXI”. Blog científico. Recuperado de <<http://www.lenguajemuseografico.com/blog/author/guillermo/page/4/>> (Consultado el 29 de noviembre de 2020).
- Fontal Merillas, O. (2003). *La educación patrimonial. Teoría y práctica en el aula, el museo e internet*. Gijón: Trea.
- Fourcade, M-B. (2014). “Lexique-La médiation culturelle et ses mots-clés”. Recuperado de <[http://www.culturepourtous.ca/professionnels-de-la-culture/mediationculturelle/wp-content/uploads/sites/6/2015/05/lexique\\_mediacion-culturelle.pdf](http://www.culturepourtous.ca/professionnels-de-la-culture/mediationculturelle/wp-content/uploads/sites/6/2015/05/lexique_mediacion-culturelle.pdf)> (Consultado el 4 de abril de 2016).
- Franco-Avellaneda, M. y Pérez-Bustos, T. (2010). “Tensiones y convergencias en torno a la apropiación social de la ciencia y la tecnología en Colombia”. En *Deslocalizando la apropiación social de la ciencia y la tecnología*. Bogotá: Colciencias / Maloka, pp. 30-61.
- Gómez Cairo, J. (2013). “Estrategia de inserción del patrimonio musical en los actuales procesos socioculturales”. En *Memorias del Taller Internacional Patrimonio Musical: Rescate y Difusión*. La Habana: Museo Nacional de la Música, pp. 10-22.
- González Varas, I. (2000). *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Cátedra.

- Guerra, L., Dumez, M. A., Furmez, S. y Essele K. (2018). “Los instrumentos tradicionales de música en los Éton, como expresión de diversidad vegetal”. En Simposio El Sonido en la Entobiología. Conocimientos, Percepciones y Vínculos Culturales de la Dimensión Sonora del Ambiente, XI Congreso de Etnobiología.
- Hart, M. y Lieberman, F. (1991). *Planet drum: A celebration of percussion and rhythm*. Grateful Dead Prod. Harper Colins, Harper San Francisco.
- International Council of Museum (ICOM) (2020). Recuperado de <<https://icom.museum/es/>> (Consultado el 23 de noviembre de 2020).
- International Committee for Museology (ICOFOM) (2009). “Manual of Museology: Back to Basics. Royal Museum of Mariermont”. En *ICOFOM Study Series*, núm. 38.
- Kartomi, M. J. (1990). “On Concepts and Classifications of Musical Instruments”. En *Chicago Studies in Ethnomusicology*. Estados Unidos: The University of Chicago Press.
- Le-Clere, Y. (2015). “Música escrita: ¿patrimonio cultural material o inmaterial? La pertinencia de un término”. En *Boletín Música*, sección “Comentarios”, núm. 39.
- Llull, P. J. (2005). “Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural”. En *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 17, pp. 177-206.
- MacGregor, J. A. (2008). “El efecto del adjetivo intangible en la cultura”. En *Revista de Vinculación y Ciencia. El México Indígena bajo la Mira*, año 6, núm. 24. México: Universidad de Guadalajara, pp. 1-30.
- Marco Such, M. (1999). *Estudio y análisis de los museos y colecciones museográficas de la provincia de Alicante*. España: Tesis de doctorado. España: Facultad Filosofía y Letras, Universidad de Alicante.
- Martí, J. (2002). “Las culturas musicales vistas a través de la perspectiva de los entramados culturales”. En *Barcelona, Mosaic de Cultures*, pp. 255-266.
- Mashino, A. y Seye, E. (2020). “The Corporeality of Sound and Movement in Performance”. *The world of music*, 9(1), pp. 25-46.

- Merriam, A. P. (1975). "Ethnomusicology today". En *Current Musicology*, núm. 20, pp. 50-66.
- Meunier, A. (2011). "Les outils pédagogiques dans les musées: pour qui, pour quoi?". En *La Lettre de l'OCIM*. Recuperado de <<http://ocim.revues.org/648>>. Doi: 10.4000/ocim.648
- Munjeri, D. (2004). "Patrimonio material e inmaterial: de la diferencia a la convergencia". En *Museum International*, núm. 221, pp. 98-109.
- Museo Nacional de las Culturas (MNC) (2016). *El Museo Nacional de las Culturas renueva sus sistemas de resguardo y conservación*. Recuperado de <<https://www.inah.gob.mx/boletines/5178-el-museo-nacional-de-las-culturas-renueva-sus-sistemas-de-resguardo-y-conservacion>> (Consultado el 28 de diciembre de 2020).
- Museo Nacional de las Culturas-Instituto Nacional de Antropología e Historia (MNC-INAH) (2008). *Museo Nacional de las Culturas. Bienvenido al INAH*. Reportaje index%1.pdf 2p. Recuperado de <<http://dti.inah.gob.mx>> (Consultado el 27 de noviembre de 2008).
- Ordoñez, D. (2018). *Del testigo virtual al testigo emocional: lugares, tecnologías y afectos en el Museo Casa de la Memoria de Medellín*. Tesis de Magister. Colombia: Departamento de Sociología-Universidad Nacional de Colombia.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) (2003). *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Recuperado de <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>> (Consultado el 30 de abril de 2013).
- Pérez-Gollán, J. A. y Dujovne, M. (1995). "El Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras: balance de una gestión". En *Runa: Archivo para las Ciencias del Hombre*, vol. 22, núm. 1, pp. 119-131.
- Porto-Gonçalves, C. W. (2009). "De saberes y de territorios-diversidad y emancipación a partir de la experiencia latino-americana". En *Polis. Revista Latinoamericana*, núm. 22.
- Rico, M. L. (2013). "Museos y patrimonio inmaterial. Recorridos y propuestas". En *Memorias del II Congreso sobre Patrimonio Cultural Inmaterial*. Zacatecas, México: SEP / Conaculta, pp. 717-729.

- Rivas, L. D. (2013). “La música como expresión social y cultural”. En *Boletín El Heurístico*, núm. 0, Música y Músicos, pp. 4-12.
- Rodríguez, B. S. (2009). “Patrimonio cultural, patrimonio antropológico y museos de antropología”. Serie de Patrimonio Histórico. En *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, año 5, núm. 21, pp. 42-52.
- Rojo-Negrete, I. A. (2015). “Divulgación del patrimonio intangible musical del mundo a través de la colección musical del Museo Nacional de las Culturas-INAH, México”. En L. H. Topete y C. C. Amescua (eds.), *Experiencias de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias.
- Rojo-Negrete, I. A. (2019). “Documentation on Dance Costumes Associated with Music and Sound in the National Museum of Cultures of the National Institute of Anthropology and History (MNC-INAH), Mexico”. Ponencia presentada en The 45th ICTM World Conference, Tailandia.
- Rosón, L. J. (2009). “Cultura oral y patrimonio inmaterial: investigación transnacional en el marco de los proyectos Mediterranean Voices y Medins”. En *Revista del Patrimonio Cultural de España*, vol. 0, pp. 157-170.
- Santamaría, C. J. (2013). “Centros Históricos: análisis y perspectivas desde la geografía”. En *GeoGraphos: Revista Digital para Estudiantes de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. 4, núm. 37, pp. 115-137.
- Schafer, R. M. (1977). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Nueva York: Destiny Books. Versión electrónica.
- Schafer, R. M. (1994). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books.
- Schafer, R. M. (2006). *Hacia una educación sonora. 100 ejercicios de producción y audición sonora*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Radio Educación.
- Schmilchuk, G. (2003). *Museos, comunicación y educación. Antología comentada*. Primera edición digital. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas.

- Soler Marchán, S. D. y Hernández Morenos, E. (2019). “Experiencia de formación en gestión integral del patrimonio histórico y cultural en la Universidad de Cienfuegos”. En *Revista Universidad y Sociedad*, vol. 11, núm. 3, pp. 248-253.
- Trilla, J. (coord.) (1998). *Animación sociocultural. Teorías, programas y ámbitos*. Madrid: Ariel Educación.
- Van Deusen, K. (2004). *Singing Story, Healing Drum: Shamans and Storytellers of Turkic Siberia*. Montreal: McGill-Queen's Press-MQUP.
- Wagensberg, J. (2012). “El museo ‘total’, una herramienta de cambio social. Vol. 4”. En *IV Jornadas Internacionales Ciudades Creativas*. España: Colección Ciudades Creativas.
- Walter, M. N. y Friedman, E. J. N. (eds.) (2004). *Shamanism: An Encyclopedia of World Beliefs, Practices, and Culture*, 1. California: Abc-clio.

## EL ENGRAMA “MÚSICA” Y LA SUPERVIVENCIA DE LA IMAGEN SONORA

*Beatriz Isela Peña Peláez*

ESTE ESCRITO ES UN acercamiento a la música como engrama sonoro, desde la posibilidad de una imagen audible que se ancle como huella a la mneme, en forma de imagen mental, ligada a los individuos y a los grupos humanos por medio de afectos auténticos, y otros inducidos por cuestiones como la nostalgia, que suele ser propiciada o fortalecida por terceros interesados en los resultados de su existencia, como evocación y deseo de retorno a un pasado imposible, con vertientes desarrolladas a partir de anclajes ideológicos, de orden político y antisistémico en la reflexiva, y de tipo reparador cuando pretende sustentar cohesión social y comunitaria a partir de agentes convenientes para la hegemonía, en cuestiones como nacionalismo y religiosidad, entre otras, donde la música propicia la unidad social y el establecimiento de una cultura “retro”, reforzada por el deseo de poseer objetos ligados a nuestra adolescencia y juventud, potenciado por el anclaje musical. Desde este planteamiento me cuestiono sobre el papel de la permanencia de la música en forma de *cover* y *remakes*.

Entre los cuestionamientos que surgen en la escucha de una melodía y cómo ésta se vincula con su audiencia está presente la continuidad de los ritmos y la permanencia de algunas coplas a pesar del paso del tiempo y los cambios en las modas musicales. En lo cotidiano es común tararear tonadas que recordamos o se fijaron en nuestra memoria, que permanecen con nosotros y repetimos al azar, y en ocasiones sin cesar. Intérpretes y cantantes incluyen

esas mismas melodías en sus repertorios y *encore*, canciones que cumplen con el sentido de imagen sobreviviente, arrastrada por los grupos humanos en su devenir, con transformaciones que le permiten permanecer actual en su sentido más inmediato.

Frases musicalizadas y sonsonetes sin letra que aprendimos de nuestros padres y abuelos, o escuchamos en algún concierto o a través de algún medio y nos gustaron, o incluso las odiamos pero el ritmo quedó en nuestra mente y se repite sin cesar, aun a pesar de nosotros. Situación común a todos, que ha sido siempre y sigue siendo, sin que nadie lo cuestione; pero en este continuo repetir de esos sonidos que emergen de nuestra mente y que reinterpretemos se crean entramados mnémicos que dan permanencia a “imágenes sonoras”, las que muchas veces trastocan la melodía original interpretadas sin formatos y repetidas por el recuerdo sonoro de cómo la cantaban otros de quienes la aprendimos.

Estas mismas melodías son integradas por los sistemas de comercialización musical como parte de los engranes que vinculan nuevos artistas con públicos preexistentes, a veces vinculadas con festividades o eventos como la Navidad, la familia, el nacionalismo y otros. Transformaciones producto de su registro por compositores o al orquestarlas, llevando los cantos populares de las villas y los poblados a las salas de concierto para perpetuar su existencia; pero también en constructos musicales que nacieron al seno de las orquestas, que migran a nuevos instrumentos o grupos musicales luego de transformar su estructura, aunque nunca tanto para no ser reconocidas. Por ello me acerco al concepto de *imagen sonora* en “ciclos dinamoengramáticos” desde la perspectiva warburgiana, donde la fuerza de la imagen establece su continuidad en interrelación con los grupos humanos, pero en constante movimiento y transformación en el sentido que adquiere para los que se interrelacionan con ellas; ofreciendo en cambio a la transformación, la continuidad de su presencia en el referente mnémico actualizado.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Aunque en paralelo a lo anterior surgen otros cuestionamientos, tales como la permanencia de la fuerza de las imágenes retórica y mental como motivación de la reutilización de las letras que acompañan a la música o le dan motivo de existencia, mismas que a

Comienzo estableciendo por qué pensar en la música como engrama y el registro sonoro como imagen audible, atravesando el sentido de la huella y el fenómeno social imbricado en la construcción, interpretación y escucha de la música. Asimismo, analizo la continuidad y transformación del sentido, en relación con su permanencia/olvido en el devenir temporal y el continuo cambio del gusto musical, para luego contrastar los formatos que dan continuidad a las melodías, reinterpretaciones, *covers* y *remakes* de diferente tiempo y naturaleza.

## ENGRAMA SONORO, MÚSICA Y CONTINUIDAD

Al plantear la idea de *engrama sonoro* me refiero a la imagen audible que existe y se percibe como sonido, y a la que se produce en la mente como evocación mnémica audible o como creación sin referente previo, pero ambas son fantasma mental de origen o por evocación. Imágenes que comparten con las formas visuales su referente existencial, su carácter de fenómeno, la capacidad de ser creadas y/o recreadas en la mente, su potencial mnémico y, por ende, la susceptibilidad de ser significadas con mediación de la subjetividad individual como por códigos comunes, generando para sí diferentes sentidos.

La peculiaridad de la música establece diferentes niveles de significación debida a la autoría compartida entre quien construyó la melodía, del autor de la letra si se trata de una obra para ser cantada, de los intérpretes y el solista, e incluso de quien la monta como parte de un concierto, complementados con la recepción individual y colectiva. La música participa del fenómeno de la “experiencia efímera”, porque pese a que exista un anclaje escrito del lenguaje musical que permite reproducir la misma melodía, cada concierto es una vivencia única para interprete y escucha, en lo individual y lo colectivo.<sup>2</sup> La escucha también ofrece diferentes ni-

---

veces han migrado desde su construcción como poesía, o bien han sido transformadas en la narración cantada de algún cuento o leyenda popular, pero eso queda para reflexiones posteriores, ya que aquí me centro en la imagen sonora y sus especificidades engramáticas.

<sup>2</sup> Estas experiencias, plurisignificaciones y plurisentido no son privativas de la música. También se viven en otros campos del arte como el teatro, la danza, el cine y particu-

veles de experiencia que van del concierto —sea de música culta, folclórica y/o popular, o pop—, a la reproducción grabada y desnuda de la vivencia, el espacio y la escenografía, trasladándose de un foro público, cerrado o abierto, a la intimidad del hogar o la centralidad del audífono, sin más escuchas que uno mismo y sin el aplauso de otros que indican que ha sido un éxito, propiciando una experiencia individual más que colectiva.

Pero, ¿es válido referirse al sonido como imagen sonora o audible? Imagen suele aludir a las visuales, registradas por la vista y diferenciadas en fijas y móviles, incluyendo en estas últimas nuestro registro de puestas en escena teatrales, dancísticas y otras. La música y la voz suelen acompañarles y ser analizadas como secundarias, o desde su referente lingüístico o de lenguaje musical, según el estudio y el interés. La música en tanto, como otras figuraciones audibles, se analiza a distancia de las imágenes icónicas,<sup>3</sup> pero no porque así se haya decidido o porque sean diferentes, sino porque no son del interés de los investigadores.

Las imágenes visuales o icónicas son registradas por un sentido y almacenadas como imágenes mentales. Aby Warburg entendía la imagen como “fenómeno antropológico total” que condensa la esencia de la cultura (*Kultur*) en determinado momento histórico,

---

larmente en el *performance*. En todas ellas, cada elemento presente o ausente participa del sentido dado a cada obra y al objeto final de lo expuesto, que para el campo musical va de frases en una obra, la obra misma y todo un concierto o evento, mismos que tanto en la música como en las demás artes adquiere diferentes interpretaciones para cada individuo desde sí mismo y en la colectividad. Aunque de alguna forma podría pensarse que la apreciación directa de la pintura, la escultura y la arquitectura se asemeje al fenómeno de vivencia en la exaltación del sentido dado en función de las afecciones transmitidas por la obra, la museografía o espacio de existencia y las condiciones del que mira puedan generar fenómenos que participan del sentido dado a ellas, no es tan cambiante como cuando hay entes vivos que dependen de su estado anímico durante el fenómeno del vivir el arte.

<sup>3</sup> La “εικόνα” (eicona) refiere la imagen visual que es fenómeno y adquiere sentido en y por sí misma (Boehm, 2017: 47 [7]). La imagen icónica ha tomado relevancia a partir del siglo xx, misma que se fortalece en el xxi con el “giro hacia la imagen” que emerge en consecuencia al “giro lingüístico” potenciado en el xx, lo cual les hizo protagonistas y eje de dos giros, el “pictorial turn” de Mitchell y el “iconic turn” de la Bildwissenschaft. La imagen sonora o la música como sonido y figuración audible aún esperan sumarse a estos giros, para centrar los estudios en sí mismos, y no ser a partir de los otros sentidos; y acaso otros deban generar sus propios giros también para definir lo percibido y el fenómeno de experimentarles como de recrearles en la mente.

dado que se encuentra en interrelación permanente con los individuos del grupo social en que ésta adquiere sentido (Didi-Huberman, 2009: 43). Ambas condiciones son compartidas por las sonoras y las adquiridas desde otros sentidos; todas generan figuras mnémicas y pueden ser evocadas en cualquier momento, o imaginadas sin que exista referente directo, desde su forma de imágenes mentales o huellas de sí mismas guardadas en la mneme; es posible rememorar una melodía, aun sin motivación específica, o bien crearla sin asociación alguna a una figura icónica, al igual que al pensar en algún sabor u olor, y en ocasiones también una textura. En todas también se cumple el que se constituyan como fenómeno antropológico que condensa la cultura de un grupo humano en cierto momento.<sup>4</sup> Luego entonces, debiera ser posible referir a todas ellas como imágenes; y por ende migrar los modelos de análisis de las icónicas para las adquiridas por otro sentido o la imaginación.

Toda imagen se ancla al devenir del grupo humano que la genera, y forma parte de su memoria colectiva, que es la que le da individualidad e identidad. Dichos grupos son, por tanto, los responsables de que se olviden, refuten, recuerden, evoquen o sean engrama vivo...

[...] la imagen es evidentemente una necesidad anclada de manera profunda en el ser humano y requiere de pocas, incluso muy elementales, manipulaciones para que no sólo “emerja” algo a partir del discreto continuo del mundo material, sino que se “muestre” algo, ya sea ahí o allá, y que se revela a los ojos una visión enraizada en lo material que le abra la puerta a la generación de sentido. Lo “icónico” descansa, por lo tanto, sobre una “diferencia” que acaece en el acto de ver. Ésta instituye la posibilidad de ver lo *uno* a la luz de lo *otro*, así como ver en pocos trazos una figura (Boehm, 2017: 49 [9]).

<sup>4</sup> En el siglo XXI, estos giros son posibles porque se ha aceptado la comida como parte del patrimonio cultural, de forma que un “sabor” puede definir la comida de una comunidad, y explicar su cotidianidad. Asimismo, es posible pensar en un estudio antropológico sobre los olores, tanto en el campo de lo ritual, como de la factura de los alimentos e incluso de la vida cotidiana o de alguna particularidad. Obviamente lo sonoro tiene su campo particular, que intentaré desarrollar parcialmente en este escrito.

Warburg dedicó buena parte de su trabajo a establecer procesos de continuidad de las imágenes visuales, analizando su permanencia y las transformaciones sufridas al paso del tiempo para identificar si su fuerza participaba de que éstas se mantuvieran vivas/activas al interactuar con los grupos sociales. Sus elucidaciones permiten fundamentar que la fuerza engramática es atravesada por la transformación de sí misma o de su sentido, recursos esenciales al preservar la imagen en vínculo activo con la sociedad que le actualiza, dando lugar a imágenes en movimiento que participan de la vida en sociedad y tienen sentido activo para los individuos contemporáneos, como para sus creadores, “dinamoogramas”.<sup>5</sup>

La permanencia de las imágenes icónicas es compartida por las sonoras, que se han analizado bajo diferentes nominaciones, como se lee en los trabajos de Simon Reynolds que establece esta permanencia y continuidad o retorno en relación con los ritmos musicales y las melodías desde la idea de la “nostalgia”. Las imágenes sonoras son sobrevivientes y anclan su continuidad en los grupos humanos que les preservan. Esta supervivencia “anacroniza el futuro” y el pasado, en forma de una “fuerza formativa para el surgimiento de los estilos (*als stilbildende Macht*)”, de forma que el saber del pasado encuentra continuidad en el presente y el futuro, con los que se entremezclan (Warburg *apud* Didi-Huberman, 2009: 78).

La palabra “supervivencia” (*Nachleben*) permitía aprehender la sobredeterminación temporal de la historia y la expresión “fórmula pathos” (*Pathosformeln*) la sobredeterminación significativa de las representaciones antropomorfas tan familiares a nuestra cultura occidental. En ambos casos, un trabajo específico de la memoria —esa soberana Mnemosyne grabada en el frontón de la biblioteca de Hamburgo— enmarañaba y desenmarañaba alternativamente los hilos de la madeja moviente. La sobredeterminación de los fenómenos estudiados por Warburg podría formularse a partir de una condición mínima que describe el latir oscilante —el “eterno columpio”— de

<sup>5</sup> Didi-Huberman explica al “dinamoograma” (*Dynamogramm*) warburgiano como “el anhelo nietzscheano de una psicología”, una “estética de las fuerzas y no de las significaciones” (2009: 164).

instancias que actúan siempre unas sobre las otras en la tensión y la polaridad: improntas con movimientos, latencias con crisis, procesos plásticos con procesos no plásticos, olvidos con reminiscencias, repeticiones con contratiempos... (Didi-Huberman, 2009: 247-248).

La amalgama de sentidos que funde pasado con presente, y aun con el futuro, genera sociedades híbridas en lo cultural, dando lugar a espacios “impregnados de las tradiciones de todos los tiempos, de todos los pueblos y de todas las civilizaciones” (Burkhardt *apud* Didi-Huberman, 2009: 101). Entre estas fusiones se pierde la pureza sincrónica y se altera al tiempo en su ritmo y desarrollo, generando “supervivencias” producto de la transformación sucesiva, y por ende imperfectas (Didi-Huberman, 2009: 101), donde se entrelazan presente, pasado y futuro.

Jamás el instante que pasa podría pasar si no hubiera ya pasado al mismo tiempo que presente, todavía por llegar al mismo tiempo que presente. Si el presente no pasara por sí mismo, si hubiese que esperar un nuevo presente para que éste se convirtiera en pasado, nunca el pasado en general se constituiría en el tiempo, ni este presente pasaría: no podemos esperar, es preciso que el instante sea a la vez presente y pasado, presente y futuro, para que pase (y pase en beneficio de otros instantes). Es preciso que el presente coexista consigo mismo como pasado y futuro. Es la relación sintética del instante consigo mismo como presente. El eterno retorno es, pues, respuesta al problema del paso (Deleuze, 1962: 54-55).

La supervivencia se liga a la nostalgia como palabra y como concepto; en este sentido es recuperada por Reynolds en relación con la música pop. La nostalgia en el siglo XVII era pensada como enfermedad, causada por “la añoranza del hogar, el anhelo de retornar a la tierra natal” (Reynolds, 2013: 23).<sup>6</sup> En el siglo XX, el sentido de nostalgia migró del factor espacial a la condición temporal;

<sup>6</sup> La nostalgia fue definida por un médico suizo del siglo XVII como una patología perfectamente identificada con sintomatología específica que incluía anorexia, melancolía y tentativas de suicidio; dolor del desplazamiento por un anhelo por regresar al espacio, no en el tiempo (Reynolds, 2013: 23).

de una “afección médica” a una “emoción individual” y el “anhelo colectivo de una época más feliz, más simple, más inocente”; y de una afección que se cura con el retorno a casa en la “nostalgia original”, a la “nostalgia en el sentido moderno” como “emoción imposible o por lo menos incurable” dado que no se puede retornar al pasado (Reynolds, 2013: 24). Al paso del tiempo ocurre como fenómeno donde participan el afecto, la *psyche* y el estado mental y/o emocional, generalmente transitorios.

En dicha migración, la permanencia de las imágenes sonoras se articula con la nostalgia, y en tal vínculo ha sido aprovechada como elemento de una vertiente reaccionaria anclada al mercantilismo capitalista; pero también como modelo radical vinculado con movimientos revolucionarios que apelan al paraíso “perdido” y “recuperado” (Reynolds, 2013: 25).

Aquello que la nostalgia reaccionaria y la nostalgia radical comparten es la misma insatisfacción con el presente, que generalmente alude al mundo creado por la revolución industrial, la urbanización y el capitalismo. Con el despliegue de esta nueva era, el tiempo mismo comenzó a organizarse cada vez más en torno a los horarios de la fábrica y de la oficina (y también de la escuela, donde se capacitaba a los niños para desempeñarse más adelante en esos lugares de trabajo) en vez de hacerlo según los ciclos naturales, como el amanecer y el atardecer o las cuatro estaciones. Uno de los componentes de la nostalgia puede ser la añoranza de un tiempo anterior al tiempo... (Reynolds, 2013: 25).

Aunque el anclaje de la nostalgia está presente en todo tipo de música, tiene un vínculo muy fuerte con la cultura pop, en especial a partir de la segunda mitad del siglo xx con los “*revivals*” radiofónicos (Reynolds, 2013: 26).<sup>7</sup> Este “complejo consumidor-entrete-

<sup>7</sup> Los *revivals* radiofónicos comprenden el desarrollo de programas articulados con “los grandes éxitos del pasado”, venían fortalecidos y apuntalados por la carrera mercantilista que ofrecía un remedio al sentimiento de añoranza con la posibilidad de volver a tener —en un acto de recuperación— o por fin tener —cuando quizá fue un deseo insatisfecho de la adolescencia y la juventud— algunos “artefectos de entretenimiento de masas como las celebridades del pasado y los programas de tv *vintage*, comerciales pintorescos

nimiento” ofertado como cura —no dicha pero en ese mismo sentido, una no cura— a la nostalgia y motivado en el deseo de obtener los productos de nuestra adolescencia y juventud es que se gesta lo “retro” como “intersección entre cultura de masas y memoria personal” (Reynolds, 2013: 14), que por su cotidianidad tiene mayor anclaje en la cultura popular y se manifiesta en cercanía a la música pop, pero también manifiesto en otros ritmos.

En este punto es posible distinguir una “nostalgia restauradora” que recupera el orgullo colectivo y participa de la definición de procesos identitarios como el nacionalismo romántico que suele anclarse al folclor y a la recuperación de las glorias pasadas; al igual que con una “nostalgia reflexiva” que opera en lo personal, favoreciendo el ensueño que se autosublima en las diferentes formas de arte, incluyendo la música —y en ella el pop y el folclor sirven a la restauradora—, y en lugar de pretender recrear los “años dorados”, “se complace en la neblinosa lejanía del pasado y cultiva las agri-dulces punzadas de lo conmovedor” (Reynolds, 2013: 30-31). Dos caras de una “enfermedad” incurable que aqueja a la sociedad contemporánea, pero distanciadas por la creencia de que la “‘totalidad’ mutilada del cuerpo político puede ser reparada” en la restauradora, frente a la reflexiva donde hay comprensión de que “la pérdida es irrecuperable” porque “el tiempo hiere todas las totalidades”, y por tanto “existir en el tiempo es sufrir un exilio interminable” (Reynolds, 2013: 31). La remembranza y el acto de recordar son procesos inherentes de la nostalgia reflexiva, porque se trata de un acto individual que se funde con objetivos comunitarios y da lugar a la evocación de fragmentos del pasado como marco social de la memoria colectiva y comunitaria (Granados, 2016: 155).

La memoria como huella que se imprime en nuestra mneme es sólo un fragmento del todo experimentado, una pista de algo mayor que sólo será elucidado al transitar “en el camino hacia una certidumbre que parte de los sentidos” guiándonos a la intuición, “sentido que capta lo indeterminado-determinado (*Unbestimmt-Bestimmte*)”, lo cual no puede distanciarse de los sentidos, que son los

---

y pasos de baile que causaron sensación en su momento, antiguos hits y palabras que se usaron en una época” (Reynolds, 2013: 26).

que establecen la “localidad sensorial” en que se orienta la “visión de conjunto (*Überblick*)”, donde se fusiona el conocimiento con las sensaciones para dar lugar al desarrollo de un conocimiento más profundo y consistente (Boehm, 2017: 182 [71]). En este sentido, entendemos la huella como trazo de un todo, referente mnémico que al activarse recupera imágenes complejas generadas en algún momento del pasado, cercano o distante, que existen como imágenes mentales acervadas en compañía de afectos, los que les dotan de vida. Estas huellas se transforman en imágenes al desencadenar el todo detrás de ellas, y las imágenes son tan vívidas como el recuerdo permanece en la memoria, sin importar si están ancladas a sentimientos de felicidad o tristeza.

Afecciones impresas en la mneme como huellas en la memoria que al reactivarse recuperan vitalidad y se actualizan para seguir vivas. Huellas a las que apelan los *revivals* musicales, a partir de los sonidos o incluso de su anclaje a escenografías que combinan las imágenes sonoras con las icónicas en movimiento. Tal es el caso del *revival* de la década de los ochenta en los albores del siglo XXI, cuando resurgieron los ritmos del pasado en forma de postpunk, electropop y un nuevo gótico; la década de los noventa tuvo el suyo “con el un-rave fad y el ascenso del shogaze, el grunge y el britpop como puntos de referencia para las nuevas bandas indie” (Reynolds, 2013: 13). Una “nueva vieja música” de músicos jóvenes que se sustentan en el pasado, como lo explica Sufjan Stevens en una entrevista de 2007 cuando dio por muerto al *rock & roll* por considerarlo “una pieza de museo” que pone en escena viejos sentimientos que catalizan los fantasmas de la era —los Who, los Sex Pistols y otros— y marca el fin de la rebelión (Stevens *apud* Reynolds, 2013: 14).

Huellas audibles que evocan imágenes mentales sonoras en que la música comparte espacio con la voz y el canto, el ruido y los sonidos ambientales, entre otros, conformando el universo sonoro; cada uno como fenómeno antropológico que depende de los grupos humanos que les dieron origen y les dan continuidad, pero también como co-constructores de su peculiaridad e identidad. Imágenes dotadas de emociones, a partir de las cuales se crea sentido y se actualizan en la resignificación, preservándose vivas aunque impuras, porque en ellas se manifiestan elementos del pasado y del presente,

y se visualiza el futuro, además de integrar el afecto colectivo general y el cercano, incluso el individual, mediado por subjetividades y contextos cambiantes en que se desenvuelven. Imágenes entremezcladas donde quedan detalles de diversas temporalidades, pero también afectos resultantes de la individuación, como “sentir tristeza en respuesta a una música triste”, o cuestionarse sobre la etiología de esas emociones (Hesmondhalgh, 2015: 35).

La imagen sonora experimenta en gran medida la mediación al sentido dado por la afección. La música es importante entre las diferentes experiencias audibles por ser un fenómeno efímero, que pese a poder experimentarse de nuevo, difícilmente se vive la misma situación porque cada una de ellas implica condicionantes únicas que dependen de escuchar los sonidos, de la interpretación y los afectos que el intérprete imprime en la obra, de la recepción por quien escucha y su ánimo para hacerlo, e incluso por condicionantes externas que participan de construir el ambiente en que ocurre la escucha. Por esto es que para muchos “la música sólo es porque se puede escuchar”...

La escucha musical quiere decir, a fin de cuentas, la música misma, la música que, ante todo, *se escucha*, sea escrita o no y, cuando lo es, desde su composición hasta su ejecución. *Se escucha* de acuerdo con las diferentes flexiones posibles de la expresión: está hecha para ser escuchada, pero es ante todo, en sí, escucha de sí (Nancy, 2007: 55).

La escucha es una experiencia que rebasa la comprensión del sentido mismo y de la composición integrada por melodía y armonía... “la escucha está a la escucha de otra cosa que el sentido en su sentido significante”; por ello no se puede “circunscribir la esencia de la escucha” en un dispositivo teórico, si éste se remite a lo audible y lo visible, por eco o reflejo, o por reflejo eidético del eco (Nancy, 2007: 66). Huellas preservadas en la mneme de cada individuo, activadas por la nostalgia y por la cura que ofrece la sociedad en la huella colectiva que reactiva y genera supervivencias, impuras pero socorridas como los *covers* donde superviven estas imágenes. Tema en que nos adentramos a continuación para verificar si en ellos sólo hay rastros de la imposición de una nostalgia

reaccionaria o si hay trazos que permitan establecerles como sede de la permanencia de las imágenes sonoras.

#### LA SORPRESA: DINAMOENGRAMA SONORO Y LA TRANSFORMACIÓN DEL SENTIDO

Se cuenta que la Sinfonía 94 de Joseph Hydn, *La Sorpresa* (ca. 1791), fue construida para ser escuchada, y no sólo para presentarse a una audiencia anodina; Hydn conocía de la suerte de los intérpretes desde algunos siglos atrás, cuando la música enmarcaba los coqueteos y el cabeceo de los presentes; por ello generó una melodía con oscilaciones extremas entre el *pianissimo* (*ppp*) y el *fortissimo* (*ffff*), sin escalas o reguladores; en particular su segundo movimiento.

Se dice que este juego de intensidades pretendía que la audiencia escuchara la sinfonía sin dormir y sin distraerse de la música. Para ello, el compositor alternó estos juegos sonoros que buscaban darles confianza para que comenzaran a descansar de sus días de fiesta sin fin e incluso dormitaran, para despertarlos con un sorpresivo *fortissimo*. Una llamada de atención sobre sí mismo para enmarcar la importancia de la interpretación musical, revolución musical que estableció un antes y un después de esta “sorpresa”. La ruptura con la costumbre de las cortes europeas del Siglo de las Luces se contrapone al papel que adquiere esta sinfonía al ser recuperada por Ola Simonsson en la película *Sound of Noise* (2010), en la que es causa y objetivo de una de las acciones o movimiento de terrorismo musical emprendida por los percusionistas, quienes la consideran epítome de la *high culture*, contra la que se manifiestan, al igual que lo hizo en su momento la misma sinfonía.

Esta transformación llevada a la pantalla grande es ejemplo de la forma en que el sentido de una obra musical está determinado por su interrelación con los grupos humanos que la interpretan y escuchan. Simonsson la presenta como la representación de la música institucional y gubernamental; el punto más álgido de la formación y educación a la sociedad, que en el filme representa un espacio de imposición y coerción por parte de la hegemonía gobernante, que mediante música ambiental impone un gusto a toda la sociedad, irrumpiendo con el silencio y los sonidos ambientales, y limitando

al ruido y ritmos sonoros ajenos al gusto “delicado” de la *high culture* y la *haute musique*.

En oposición a *La Sorpresa*, Simonsson propone la musicalización de los ruidos cotidianos; una “no-música” que hace frente a la sinfonía interpretada por “la mejor orquesta sinfónica de la ciudad”. Ruido armonizado en no-partituras, ejecutada por percusionistas en no-instrumentos, frente a la música institucionalizada. Pese a la transformación en el sentido dado a la *Sinfonía de La Sorpresa*, Simonsson vuelve a llevarla a ser el eje de las transformaciones, evidente dinamograma porque la imagen musical que representa la sinfonía se preservó íntegra, enfatizando el cambio brusco y sorpresivo que justificó su nombre. En oposición, el gran concierto en cuatro movimientos de los terroristas crea no-partituras que siguen el mismo formato pentatónico, y parten de la misma rítmica y métrica, e incluso de la escala tonal, para generar nuevos medios de obtención; y pese a denominarle “ruido” es en realidad música producida por no-instrumentos. A final de cuentas, el director opone ese no-ruido musical a la *haute musique* intencionadamente; acaso en el sentido de la regularidad de las vibraciones del sonido.

Un sonido nos pone en situación de cuasi presencia de todo el sistema de *sonidos*, y eso es lo que lo distingue primitivamente del *ruido*. El ruido da ideas acerca de las causas que lo producen, disposiciones para la acción, reflejos, pero no un estado de inminencia de una familia de sensaciones intrínsecas (Valéry, 1974: 974).

Aunque en la continuidad de *La Sorpresa* se preservan referentes engramáticos, no siempre hay tal cantidad de elementos, debido a que para permanecer en el gusto de la sociedad se actualiza y transforma continuamente, incluso entre interpretaciones por la apropiación del músico, del cantante, de los directores de las orquestas o de los grupos y/o de los arreglistas. Condición que no sólo ocurre en la *haute musique*, pues en la cotidianidad es aun más frecuente, según se manifiesta en los cantos villanos, en el folclor y en el pop.

## ¿COVERS Y REMAKES O LA CONTINUIDAD DEL ENGRAMA MÚSICA?

Aunque Warburg estableció la continuidad engramática, la supervivencia de la imagen perdía su pureza y se transformaba en algo contaminado, en que difícilmente se puede diferenciar lo pasado de lo presente, y lo original de lo transformado. La referencia de Reynolds sobre la entrevista a Stevens se orienta a explicar la muerte de la rebeldía en la continuidad del rock en el siglo XXI porque las nuevas construcciones musicales trastocan el sentido original del movimiento; contaminación que debilita la permanencia rígida e inamovible, lo cual también se manifiesta en el folclor que suele ser desvirtualizado al oficializarse, perdiendo el sentido profundo de la corriente estética, en la música como en otros campos.

En el pop, las transformaciones desactivan las luchas y los movimientos sociales que dieron origen a estos ritmos y grupos musicales; al paso del tiempo hay mayores cambios porque se incorporan la mercantilización de las luchas sociales y el control de algunas compañías sobre los conciertos y la distribución de sencillos, involucrando a los grupos en la nostalgia reaccionaria en su vertiente restauradora y en *revivals* que aun en concentradoras digitales de música venden remembranza y retromanía... “vivimos en una era del pop que se ha vuelto loca por lo retro y fanática de la conmemoración” (Reynolds, 2013: 11).

Esto ennegrece aún más al *cover* o *remake*; reinterpretación y/o actualización de una obra previa. A diferencia del pop, en el folclor el *remake* o *cover* no existe como tal, se trata de arreglos que actualizan y/o preservan vivo un ritmo, melodía o compositor. Asimismo acontece en los géneros asimilados por la *haute musique*, donde hay recurrencia en la reinterpretación de melodías en conciertos y las grabaciones de ópera, zarzuela o canciones populares de épocas pasadas, ganando continuidad. Manifestaciones vivas del dinamograma con imágenes sonoras supervivientes, y por tanto impuras.

Pareciera que los directores de orquestas, como sopranos, *metzos*, contraltos, tenores, barítonos y bajos tienen la tarea de reposicionar en el gusto musical las melodías cantadas en los grandes salones de orquesta, por lo cual han tomado espacios cotidianos

desde donde acceden a públicos generales, en los que pretenden generar gusto para afirmar su continuidad. Para esto llegan a realizar programas de múltiples arias, procedentes de diferentes obras, que han demostrado ser gustadas, pese a corresponder a diferentes autores y épocas, incluso a ser disímiles entre sí, a modo de deliciosas ensaladas que cualquiera puede consumir sin empacharse; programas muy cuidados pero siempre orientados al público, sin importar si para lograrlo desarticulan obras completas o si los arreglos transforman las melodías, a diferencia de cuando éstas se interpretan en el contexto de la ópera o zarzuela en curso, o de la interrelación entre las obras populares de un programa. Esto ha dado lugar al desarrollo de nuevas “óperas rock” y construcciones musicales semejantes; y con motivo de la pandemia la integración de diferentes tenores como los Sinaloenses de Cuidado que grabaron para redes sociales una versión de *O Sole Mio* con la música y los ritmos de la banda sinaloense, sin cambiar la letra o la base melódica esencial, pero sí la rítmica, trastocando el ritmo original de esta canción popular napolitana (1898) —melodía de Eduardo di Capua y letra de Giovanni Capurro— popularizada por diferentes tenores —como Caruso, Di Stefano, Del Monaco, Kraus, Pavarotti, José Carreras, Domingo y otros— y cantantes como Elvis Presley (*It’s Now or Never*) y otros —Gianna Nannini, Bryan Adams, Anna Oxa...<sup>8</sup>

Entre las melodías con mayor cantidad de *remakes* está el cuarto movimiento de la *Novena Sinfonía* de Beethoven (1823), reproducido como *Himno a la Alegría* y constituido como himno europeo desde la fundación de la Unión Europea, ícono del sentido de la europeidad del siglo XXI y un nuevo eurocentrismo.<sup>9</sup> En todos los arreglos que he escuchado de esta obra se preserva el sentido impreso en la obra original de Beethoven, pero en las variaciones queridas para preservarle viva y activa en el mundo occidental se

<sup>8</sup> Sinaloenses de Cuidado es la asociación de tres tenores y un barítono sinaloenses: José Manuel Chu, Carlos Osuna, José Adán Pérez y Armando Piña.

<sup>9</sup> La importancia de generar una melodía que cohesionara a la Nueva Comunidad Europea fue incluso un tema que abordaron algunos directores en las inmediaciones del inicio del nuevo siglo, como se aprecia en la película *Bleu* de la serie *Trois Couleurs* del director Krzysztof Kieslowski, cuyo guion versa sobre la festividad de unificación y la melodía que representará la cohesión europea.

han impreso diversos sentidos convergentes que resaltan valores positivos de la sociedad.

Esto mismo ocurre en muchas obras más con múltiples arreglos y reproducciones; entre ellas el *Canon en DM para Tres Violines y Bajo Continuo* de Pachelbel (ca. 1680), que hasta es interpretado con mariachi y estilos populares. Asimismo acontece con los cuatro conciertos para violín de Antonio Vivaldi nominados *Las Cuatro Estaciones* (1723).

Por igual ocurre con los villancicos navideños, que no son otra cosa que la reminiscencia de canciones de las villas transmitidas de generación en generación, con actualización permanente, que adoptaron temas navideños desde el siglo XII, pero tuvieron mayor proliferación en los siglos XIX y XX. Entre ellos destaca la *Blanca Navidad* (1941) de Irving Berlin, que ha gustado y se interpreta por todo tipo de músicos de países que celebran la Navidad, una de las melodías con mayor cantidad de traducciones, popularizada por Bing Crosby.

Esta multiplicidad de arreglos en música, ritmo y letra está presente pero sin el estigma de ser *covers* o *remakes*. Cabe preguntarse si es diferente reinterpretar una melodía culta que una popular; yo creo que “no y sí”, porque el “no” afirma que es la misma acción, y el “sí” porque el pop suele asociarse con un interés económico de las que se ha denudado a muchas obras de música culta y folclórica, pero define el interés de autores, intérpretes, productoras y distribuidoras de música popular que buscan construir ese nuevo público que les ofrezca supervivencia para los ritmos y las imágenes sonoras. Estas últimas siguen ancladas a la nostalgia reflexiva, y en ocasiones a la de renovación cuando participan de construir nacionalismos u otros referentes ideológicos e identitarios.

Hay algunas obras que incluso se revierten en el opuesto a su origen, sin que se considere nociva la impureza que le caracteriza, tales como *Greensleeves*, obra originalmente atribuida a Enrique VIII, destinada a conquistar a Ana Bolena, la Lady Greene Sleeves —su registro más antiguo corresponde a 1580 bajo el título *A New Northern Dittye of the Lady Greene Sleeves*, seguido del de 1584 como *A Handful of Pleasant Delights*—; un canto de amor cortesano emprendido por el rey. Música que ha servido para cantar lamentos de amor, y un villancico navideño católico con una apropiación

temprana de la canción que participó de dar origen anglicanismo de Enrique VIII, reforzada por acciones de huestes de María, la hija católica del rey. Otro caso similar es la musicalización del poema del XVIII “Auld Lang Syne” del escocés Robert Burns (1788), utilizando una melodía tradicional irlandesa que data de alrededor del siglo V; transformada en una *Canción de Despedida* preservada en las tradiciones escocesa e irlandesa, abrazada por grupos como el Movimiento Scout. Éstos son ejemplos de la permanencia de imágenes sonoras, cuya fuerza las dota de supervivencia que resiste el paso del tiempo y de las generaciones; las que sobreviven a su original, superponiendo su valía sonora y rítmica a la lingüística; un engrama musical que perdura en su valor sonoro, independiente de la letra que le puede o no acompañar.

Esta fuerza y continuidad engramáticas es aún más evidente en canciones populares, particularmente en el pop, donde la impureza adquiere su valor de *cover* o *remake*, enturbiados por rivalidades entre intérpretes, representantes y estudios de grabado, o incluso relativos a los derechos de la música y la letra, sobre la popularidad y el éxito alcanzados por cada versión, así como la toma de distancia de los *covers* en relación con el original.

Aunque hay muchas melodías con diversas versiones, no todas tienen la misma relevancia, porque la fuerza de las imágenes no es suficiente para darles supervivencia. Sin embargo, hay casos con mayor relevancia, sea por la popularidad de alguna de sus versiones, o por los conflictos involucrados en las transformaciones. Entre éstas es notable el *Hallelujah* de Leonard Cohen (1984), reinterpretada por otros cantantes con diferente tesitura, color y amplitud de escala que obligaron la transformación de la melodía original, la cual debió subirse en escala tonal para ser interpretada por John Cale y Jeff Buckley, versiones más gustadas que la del propio Cohen. En otros casos, se ha llegado a desaparecer al compositor y al primer intérprete de una melodía por la popularidad alcanzada de alguno otro que le sustituyó, o bien han dado lugar a discusiones entre los seguidores de ambos intérpretes, que suelen pertenecer a diferentes generaciones.

*Love me Tender* suele atribuirse a Elvis Presley, que la registró y grabó en 1956, aunque en realidad se trata de un canto popular

con música de George Poulton (ca. 1861) popularizada en la Guerra de Secesión (1861-1869) en los clubes de canto, entre los cuartetos de las barberías y en la Academia Militar de los Estados Unidos de West Point. Presley la grabó para incluirla en la película con el mismo nombre, en una adaptación que sirvió de sustento al *cover* de Peter Murphy. En esta melodía es evidente el papel de la nostalgia restauradora, que se estableció al calor de la guerra civil que destruyó a Estados Unidos, y ya en el siglo xx fue potenciada por la nostalgia reaccionaria capitalista que aprovechó el gusto popular por la melodía para venderles la versión recién registrada por el nuevo Rey del Rock y la película producida por Twentieth Century Fox.

Entre las melodías, que participan de la nostalgia reaccionaria ligada a la comercialización por parte de las compañías discográficas y aprovechan los cambios generacionales para relanzar sencillos previamente exitosos, está *The Man Who Sold the World* de David Bowie (1970), reinterpretada por Nirvana (1993); o bien *Knockin' on Heaven's Door* de Bob Dylan (1973), reinterpretada por Guns N' Roses (1987) en este juego generacional, además de haber sido "covereadá" por otros como Eric Clapton (1975), Roger Waters, U2, Bruce Springsteen, Phil Collins, Mark Knopfler, Led Zeppelin, Luis Eduardo Aute, Lana del Rey, Avril Lavigne, etc. *I Love Rock 'n' Roll* suele atribuirse a Joan Jett (1982), omitiendo la versión original (1975) de Alan Merrill y Jake Hooker grabada con su grupo The Arrows. Más allá del intérprete de una melodía, importa la melodía misma, que puede ganar o no un lugar en el gusto del público, y de eso depende su permanencia u olvido; en ello radica la fuerza de la imagen sonido y del engrama música.

Otra canción significativa es *Feelin' Good* escrita por Anthony Newley y Leslie Bricusse (1965), que en el primer año fue interpretada por John Coltrane y por Nina Simone. Esta melodía ha sido objeto de muchas repeticiones, adaptaciones y reestructuraciones en la forma de interpretarla, contando versiones de Traffic (1969), Muse (2001), Michel Bublé (2005), Adam Lambert (2009), Jennifer Hudson (2011), Avicii (2015) y muchos otros, de las cuales destaco la de Simone y la versión de Bellamy, aunque en estilos completamente diferentes. Otro caso interesante es *Shake it up Baby* de Phil Medley y Bert Russell (1961), grabada ese mismo año por

The Top Notes y un año después por The Isley Brothers, quienes posicionaron la canción en el gusto del público, pero pronto fue olvidada y sustituida por el *remake* de The Beatles como *Twist 'n' Shout* (1963), y unos años después por The Mamas & The Papas (1969), además de las versiones de The Who, Bruce Springsteen, Los Fabulosos Cadillacs y otros.

Otros casos generacionales son *Black Magic Woman* escrita por Peter Green (1968) para Fleetwood Mac, adaptada por Carlos Santana (1970). *Can't Help Falling in Love* (1961) de George David Weiss, interpretada por primera vez por Elvis Presley, recuperada por U2 (1993), UB40 (1993) en su versión reggae, Erasure (2003) y otros. *With a Little Help from my Friends* del *Sgt. Pepper* de The Beatles (1967), recuperada por Joe Cocker (1969), un *remake* en reggae en 2009 por Easy Star All-Stars y muchas otras versiones entre las que están las de The Bee Gees, The Beach Boys, Bon Jovi y aun los *Muppets*, entre otros. Además de éstas, hay gran cantidad de *covers* de melodías como *Roxanne* de The Police (1978), y otras, siendo quizá los grupos con mayor cantidad de éstos y *remakes* The Beatles o The Rolling Stones, apenas seguidos de cerca por The Police y Elvis Presley.

*Girls Just Want to Have Fun* tiene dos interpretaciones representativas que difieren en menos de un lustro; dos versiones opuestas pero con la misma música y pequeñas variantes en la letra, que explican la transformación al abordar las relaciones hombre-mujer y el tránsito del pensamiento de finales de una década al inicio de otra que rompía con la hegemonía masculina. La versión original de Robert Hazard (1979) exponía una visión masculina de un mujerigo que se excusa con su padres, culpando a las mujeres; mientras en el *cover* de Cindy Lauper (1983) ha llegado a ser un “clásico feminista” de los ochenta. Una nostalgia reflexiva que resultó de direccionar el capitalismo, donde Lauper trastocó a voluntad el sentido original de la letra, mientras se aprovechó la popularidad de la música que fue enfatizada por el uso del sintetizador para actualizarla y producir un nuevo vínculo con la audiencia.

Es imposible omitir la canción *Comme d'habitude* de Claude Francois y Jacques Revaux (1967), con su *remake* en inglés por Paul Anka (1969), interpretada por Frank Sinatra como *My Way* —can-

ción que define a Sinatra más que a sus compositores originales—; la versión modificada de Sinatra tuvo un *cover* en español realizada por Estela Raval (1970). Éstas se han multiplicado y es una de las melodías con más *covers* y *remakes*, entre los que hay versiones de Mireille Mathieu, Nana Mouskouri, Remy Solé, Elvis Presley, Frank Pourcel, Nina Simone, Ray Conniff, Cliff Richard, Sex Pistols, The Strokes, David Bowie, Radiohead, Aretha Franklin, Celine Dion, Gabriel Byrne, Gipsy Kings, Pearl Jam, Robbie Williams, Tom Jones, Los Panchos, Raphael, José José, César Costa, Isabel Pantoja, Julio Iglesias, Manolo Muñoz, Vicente Fernández, los tenores Carreras-Domingo-Pavaroti, Andrea Bocelli y otros.

Dentro de la música popular y el folclor americano hay melodías notables como *El Día que me Quieras* con música de Carlos Gardel (1934) y adaptación del poema de Amado Nervo del mismo nombre (1919); grabada por Gardel para la película con igual nombre; énfasis en la nostalgia propiciada de las compañías discográficas y la cinematografía, que se apoyaron en el sentido restaurador del sentimiento hispanoamericano que enfatizó la poesía de Nervo en la voz de Gardel. Esta melodía ha tenido gran cantidad de *covers* y *remakes* que vuelven a reproducir el modelo que definió su existencia. Entre ellas me parece significativo mencionar las versiones de los tenores Alfredo Kraus y Plácido Domingo, entre otros. Además de los tríos Los Peregrinos y Los Panchos, el Mariachi Sol de México de José Hernández, y el grupo El Poder del Norte; múltiples cantantes de diferentes géneros, entre los que resalto a Jorge Negrete, Hugo del Carril, Compay Segundo, Diego “El Cigala”, Pablo Milanés, Mercedes Sosa, Alberto Cortez, Alejandro Fernández, Dyango, Julio Iglesias y Luis Miguel; Nacha Guevara realizó un arreglo para grabarla en dúo con el propio Gardel; y hay versiones ajenas a Hispanoamérica como la de Gloria Estefan e incluso la de Big Mama para una película coreana.

En la música popular mexicana hay gran cantidad de melodías significativas porque participan de la nostalgia restauradora que utilizó el sentimiento cohesivo que preservó las melodías como parte de la cultura de algunos pueblos y regiones, pero a partir de la construcción del México independiente, y con mayor fuerza desde el porfiriato y su interés por definir lo mexicano, seguido del movi-

miento nacionalista posrevolucionario que se fortaleció en las décadas de mitad del siglo xx en que participaron las compañías discográficas y cinematográficas para su difusión, mismas que se fueron fijando en el gusto del público que ya las conocía y repetía, y que se fortaleció con la distribución gratuita de los *cancioneros Picot*.<sup>10</sup> Entre estas melodías están *Cielito Lindo* de Quirino Mendoza y Cortés (1882), la que desde finales del siglo xx se ha constituido en un “himno no oficial de los mexicanos”, difundida especialmente por los eventos deportivos. *Zacatecas* de Genaro Codina (1892) y *Dios Nunca Muere* de Macedonio Alcalá (1868) —melodía que además de ser tan representativa para los oaxaqueños, en particular del Valle, es el primer vals mexicano—, se han constituido como himnos regionales de Zacatecas y Oaxaca, respectivamente.

Una de las melodías populares mexicanas con mayor cantidad de *covers* y *remakes* es *La Bamba*, un son veracruzano anónimo del siglo xix, recuperado por gran cantidad de grupos instrumentales y cantantes, llevada al cine nacional en la década de los cincuenta por Andrés Huesca, y adaptada al *Rock 'n' Roll* por Ritchie Valens en 1958, al que Los Lobos hicieron un popular *remake* (1987), entre un sinnúmero de versiones en gran cantidad de ritmos. Otra melodía en circunstancias similares es el vals *Alejandra* que compuso Enrique Mora (1907) a solicitud de Rafael Oropeza, quien la dedicó a Alejandra Ramírez *sobrina-nieta de Ignacio Ramírez, El Nigromante*—; vals que ha olvidado su origen y es regularmente interpretado tanto por sinfónicas como por orquestas típicas, grupos con instrumentos vernáculos y tradicionales, mariachis y cantantes populares como Luis Miguel y Alejandro Fernández.

Otra canción representativa es *Júrame* de María Grever, melodía de la década de los veinte cantada en principio por José Moji-

<sup>10</sup> Los *cancioneros Picot* fueron lanzados como iniciativa de los Laboratorios Picot, que producían los antiácidos, a partir de la década de los veinte (ca. 1924), difundiendo las canciones populares mexicanas más representativas, lo cual continuó hasta la década de los noventa cuando Procter & Gamble compró esta farmacéutica; si bien es cierto que no hubo emisiones anuales, ni regularidad en ellas, había una constante que era de dominio popular y en casi todas las casas se tenían algunos ejemplares y se buscaba tener todas las emisiones de éstos. Citado por Héctor Peláez Rojas en conversación personal con motivo de estos *cancioneros* —a partir de lo que recuerda y lo que le contaban su mamá y hermanos (diciembre de 2020).

ca; reinterpretada por otros tenores como Enrico Caruso y Plácido Domingo, además de Alfonso Ortiz Tirado, Néstor Mesta Chayres, Nicolás Urcelay, Fernando de la Mora, Humberto Cravioto, etc.; a quienes se suma un sinnúmero de cantantes de baladas y música pop como Juan Arvizu, Libertad Lamarque, Luis Miguel, Alejandro Fernández y muchos otros que la han traducido a más de diez idiomas, en particular al inglés, como Ray Conniff, Bobby Darin, Rod Stewart y Aretha Franklin.

*Bésame Mucho* de Consuelo Velázquez, la cual compuso para ser interpretada por primera vez por Emilio Tuero en 1940, a la que han seguido gran cantidad de reinterpretaciones, haciéndola una de las canciones con más *covers*, gran cantidad en versiones de cantantes y grupos mexicanos como Javier Solís, Los Panchos, Pedro Infante, Sara Montiel, Lola Beltrán, Pedro Vargas, Marimba Nandayapa, Amparo Ochoa con Óscar Chávez, el Mariachi Vargas de Tecalitlán, La Sonora Santanera, Chamín Correa, Eugenia León, Guadalupe Pineda, Gualberto Castro, la banda El Limón, Luis Miguel y muchos otros; además de las versiones en otros idiomas, entre las que me parecen significativas las de The Beatles en 1962, y las de Frank Sinatra, Nat King Cole, The Ventures, Ray Conniff, Christian Lisi, Filippa Giordano y Andrea Bocelli. Esta canción ha sido representativa en diferentes películas como *Los Tres Caballeros* (1944) de Disney, entre otras como *A Toda Máquina* (1951), *Let it be* (1970), *Bésame Mucho* (1993), *La sonrisa de Mona Lisa* (2003), *Coco* (2017) y otras. La fuerza de esta melodía, en música y letra, es notable pues el engrama ha sobrevivido a su transformación del ritmo del bolero al jazz, *bossa nova* y el *surf*.

Otro bolero importante es *Perfidia* del chiapaneco Alberto Domínguez (1939), popularizada por haber sido incluida en la película *Casablanca* de Michael Curtiz (1942), acompañando el baile de Humphrey Bogart e Ingrid Bergman. A esta versión hay gran cantidad de *remakes* y *covers*, siendo de los más famosos el del trío Los Panchos, además de muchas otras versiones en diferentes idiomas interpretadas por Pedro Vargas, Sara Montiel, María Dolores Pradera, Plácido Domingo, Los Tres Ases, Armando Manzanero, Paloma San Basilio, Juan Arvizu, Isabel Pantoja, Café Tacuba, Pérez Prado, Luis Miguel, Paco de Lucía, Nana Moskou-

ri, Bocelli, Filippa Giordano, Cliff Richard, Nat King Cole, Linda Ronstadt y Benny Goodman, entre muchos otros.

Otro compositor mexicano que ha tenido gran cantidad de *covers* y *remakes* es Agustín Lara, entre los que se cuentan *Granada* (1932) y *María Bonita* (1946), entre un gran acervo de melodías compuestas y reinterpretadas desde su composición y hasta la actualidad.

A éstos se suman gran cantidad de melodías que se han reinterpretado y actualizado para permanecer en el gusto del público, como parte de la nostalgia restauradora ligada a la identidad mexicana y regional, de las que también se han apropiado las industrias de la música y las utilizan para construir álbumes exitosos de todo tipo de artistas pop como tenores, tríos, mariachis, bandas, grupos populares, cantantes de fiesta y otros que las interpretan con todo tipo de ritmos. Todo ello para poner en juego a la nostalgia restauradora, fortaleciendo el sentimiento de “añoranza por tiempos mejores”, sin siquiera saber en qué consistían esos tiempos, ni cuáles eran sus mejores atributos o en qué forma superan la época contemporánea; sin embargo, sí en un detrimento de la creación musical, porque si bien es cierto que dan permanencia a ciertas melodías, se hace menos necesaria la nueva creación. Por otra parte, es evidente, en esta continua recreación y reajuste para actualizar estas melodías, que se genera una intromisión de ritmos que altera su versión primaria, pero afirma la supervivencia de las imágenes sonoras y su carácter de dinamoogramas sonoros.

#### LA PERMANENCIA DE LOS ENGRAMAS MUSICALES... A MANERA DE EPÍLOGO

Este breve recorrido que nos ha traído hasta este punto para discutir sobre la supervivencia de la imagen sonora nos muestra el vínculo entre los conceptos desarrollados por Reynolds y el sentido mismo de la supervivencia que está definida en la interacción de las melodías y los grupos humanos; perpetuadas por la repetición continua que expresa el gusto por la composición integrada por las notas que la conforman, lo pegajoso del sonido que incide en nuestra mneme, por su representatividad en el vínculo con nuestros abuelos y por su reinterpretación en sonido o voz de mú-

sicos y cantantes reconocidos y/o vinculados con nuestros afectos. Pero en todos esos casos no sólo está el tránsito casual de la imagen sonora, pues la fuerza de ésta recibe apoyo sensible por parte de las compañías discográficas, e incluso por las cinematográficas, y en tiempos más recientes los espacios radiofónicos y el papel sensible de los recursos digitales donde es indubitable la participación de canales como YouTube y Spotify.

Esta recuperación, difícilmente podría pensarla como un evento casual, pues es más probable que el gusto en el público fue implantado por esa misma estructura que rodea los espacios donde se desarrolla la musicalidad; además de las instituciones gubernamentales que han empleado la música como recurso de la nostalgia restauradora.

Pero para que la música sea objeto de la nostalgia es necesario que sea huella mnémica, y para esto debe poder ser pensada como imagen mental, y como tal constituirse como engramas auditivos que pueden ser creados o rememorados en la misma forma fantasmal que las imágenes icónicas o visuales. El vínculo de la música con los escuchas se establece a partir de sus intérpretes, como del contenido de las letras —en un sentido más denotado y connotado anclado a su valor lingüístico—, en la fuerza de la imagen sonora que encarna la melodía completa o en algún fragmento que se ancla y fija a la mneme en forma de huella sensible, o incluso desde el afecto generado por la música en correlación con los elementos antes referidos, o bien por el nexo de ésta con algún ser amado, muchas veces los padres y abuelos, otras los hermanos y amigos y unas más los propios intérpretes o la forma en que la presentan, cuando se ancla a películas, series televisivas, puestas en escena teatrales o alguna otra que suma su papel de huella afectiva a la huella sonora dejada por el engrama música.

Insisto en un engrama música como más adecuado, sobre la idea de la sonora, porque sintetizo toda una pieza, o un fragmento de ella como una imagen; al igual que a la imagen icónica la integran diferentes elementos con o sin sentido iconográfico e iconológico, aquí se suman diferentes compases y pentagramas para constituir una sola unidad.

El engrama música construye huellas en la mneme, de forma que el afecto y la continuidad definen su supervivencia, contaminando su existencia original en el momento mismo en que se suma a su reproducción el afecto de algún intérprete o cantante, director o los grupos que recuperan el sentido y propician la permanencia, a pesar del tiempo y las modas, gracias a la actualización de la melodía misma, transformando aspectos que no la distancien de su esencia pero que permitan su acercamiento a otros ritmos.

Luego entonces, se trata de la conformación de la música como imagen, sometida a su interacción, y por ende su perversión, diacrónica y sincrónica, que conforma ciclos dinamoengramáticos, constituyendo propiamente dichos dinamoengramas musicales que existen debido a la fuerza de los engramas música y su interrelación con los grupos humanos que propician su permanencia. Transformaciones continuas como las observadas en las canciones con mayor cantidad de *covers*, diluyendo al paso del tiempo a los autores e intérpretes originales, pero dejando en el imaginario social a la música misma en la forma de la melodía preservada, anclada a sus representantes más cercanos desde el valor de incidencia y de impresión de huella en nuestra mneme.

El continuo movimiento y reactualización implica la transformación y enrarecimiento de la pureza de esta imagen sonora, causando cuestionamientos en torno al papel de la originalidad y la autoría en correlación con la continuidad y supervivencia de dicho engrama. Estos aspectos deben ser analizados en lo particular, pero desde la perspectiva misma de la continuidad y sobrevivencia de las imágenes mentales y sus referentes reales, en este caso audibles, la autoría pierde cierta valía frente a la continuidad y fuerza de la imagen analizada, que se ancla a los individuos por afecto y por su fuerza, porque aunque exista uno de estos elementos, si falta el otro difícilmente se preservará; a diferencia de cuando ambos existen, propiciando situaciones como la revisada para las canciones incluidas en este trabajo y las omitidas, en particular como las más reproducidas. Algunas de ellas se han preservado en un mismo idioma, pese a sus intérpretes, otras se han traducido y han adquirido importancia en las diferentes versiones, volviéndose importantes en cada una de estas versiones, con el mismo ritmo o con sus trans-

formaciones, alcanzando más públicos que en su versión original. Esto implica la supervivencia pero el sacrificio en su preservación sin transformaciones.

Otro elemento es el papel identitario de los engramas música, que participa de las causas implicadas en la imagen sonora, su uso y repetición, muchas veces a partir de melodías que se transforman en himnos de las causas que se defienden, particularmente cuando se ligan a causas sociales; además de transformar las letras y difundirlas, en una nostalgia reflexiva anclada a la utopía de un pasado perfecto, o a la ilusión de un futuro utópico aún inexistente. Al nacionalismo o regionalismo desarrollado por cuestiones inherentes a los grupos humanos mismos, o sustentados por la nostalgia restauradora desarrollada desde la hegemonía del poder político, por el interés económico de las compañías cinematográficas y discográficas, o del de artistas, músicos y directores. Sentidos trastocados por dichos intereses, pero que a final de cuentas afirman supervivencia y continuidad de los engramas, que permanecen en movimiento y se siguen vinculando con los grupos humanos, aunque en ello les vaya su sentido e identidad originaria para romper las barreras del tiempo, pasando de generación en generación, e incluso ampliando el espacio primario.

Este análisis afirma la factibilidad del empleo de la terminología de *engrama música* y la posibilidad de la imagen sonora desde el establecimiento de huellas ligadas a los afectos y al devenir individuo y sociedad; como la analogía con imágenes icónicas en existencia y metodología de estudio. También es evidente que es un campo vasto en el que se deben hacer precisiones, dando lugar a nuevas aristas por desarrollar en el futuro, desde el trayecto del dinamoengrama musical y de la participación positiva y nociva de la supervivencia, como de la nostalgia, implicando la participación mayoritaria de los grupos de la sociedad en la supervivencia de las imágenes, y la preeminencia de grupos hegemónicos y con intereses económicos en el fomento de la nostalgia, pero falta profundizar en ambos temas, como en la forma en que las melodías se relacionan con los individuos y participan de generar la nostalgia y cómo esto se liga con los procesos que dan lugar a *covers* y *remakes*.

## BIBLIOGRAFÍA

- Boehm, G. (2017). *Cómo generan sentido las imágenes. El poder del mostrar*. Trad. Linda Báez Rubí. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Deleuze, G. (1962). *Nietzsche et la philosophie*. París: PUF.
- Dewey, J. (2008 [1934]). *Arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Trad. Juan Calatrava. Madrid: Abada Editores, S. L. (Lecturas de Historia del Arte, Serie: Hª del Arte y de la Arquitectura).
- Granados Sevilla, A. E. (2016). "El sonido y la música como marcos de la memoria colectiva". En A. E. Granados y J. Hernández (coords). *Apreciaciones socioculturales de la música*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco (Serie Estudios: Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades), pp. 151-167.
- Hesmondhalgh, D. (2015). *Por qué es importante la música*. Trad. de A. Bixio. Buenos Aires: Paidós (Entornos).
- Nancy, J.-L. (2007). *A la escucha*. Argentina: Amorrortu (Nómadas).
- Reynolds, S. (2013). *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. Trad. T. Arijón y P. Schanton (ed.). Argentina: Caja Negra (Synesthesia...2).
- Schusterman, R. (2000). *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Oxford: Rowman and Littlefield.
- Valéry, P. (1974). *Cahiers*. Núm. 2. París: Gallimard (Colección Bibliothèque de la Pléiade).

### Melodías referidas

- Alcalá, M. (1868). *Dios Nunca Muere*. Oaxaca.
- Berlin, I. (1941). *Blanca Navidad*. Broadway.
- Bowie, D. (1970). *The Man who Sold the World*. Estados Unidos.
- Burns, R. (1788). *Auld Lang Syne*. Escocia.
- Codina, G. (1882). *Zacatecas*. México.
- Cohen, L. (1984). *Hallelujah*. Los Ángeles.
- Di Capua, E. (comp.) y Capurro, G. (letra) (1898). *O'Sole Mio*. Nápoles.

Domínguez, A. (1939). *Perfidia*. México.

Dylan, B. (1973). *Knockin' on Heaven's Door*. Estados Unidos.

Enrique VIII (1580). *Greensleeves*. Londres.

Francois, C. y Revaux, J. (1967). *Comme d'habitude*. Francia.

Gardel, C. (letra Amado Nervo) (1934). *El Día que me Quieras*. Argentina.

Green, P. (1968). *Black Magic Woman*. Reino Unido.

Grever, M. (1920's). *Júrame*. México.

Haydn, Joseph (ca. 1791). *Sinfonía 94 en GM*. Viena.

Hazard, R. (1979). *Girls Just Want to Have Fun*. Estados Unidos.

Lara, A. (1932). *Granada*. México.

Lara, A. (1946). *María Bonita*. México.

Medley, P. y Russell, B. (1961). *Shake it up Baby*. Nueva York.

Mendoza y Cortés, Q. (1882). *Cielito Lindo*. México.

Merril, A. y Hooker, J. (1975). *I Love Rock 'n' Roll*. Nueva York.

Mora, E. (1907). *Alejandra*. México.

Newley, A. y Bricusse, L. (1965). *Feelin' Good*. Estados Unidos.

Pachelbel, J. (ca. 1680). *Canon en DM para Tres Violines y Bajo Continuo*. Núremberg.

Poulton, G. (comp.) y Fosdick (letra) (ca. 1861). *Love me Tender*. Estados Unidos.

Son popular jarocho (xviii). *La Bamba*. Veracruz.

The Beatles (1967). *With a Little Help from my Friends*. Reino Unido.

The Police (1978). *Roxanne*. Reino Unido.

Van Beethoven, L. (1823). *Novena Sinfonía*. Bonn.

Velázquez, C. (1940). *Bésame Mucho*. México.

Vivaldi, A. (1723). *Las Cuatro Estaciones, Cuatro Conciertos para Violín*. Venecia.

### *Películas referidas*

Curtiz, M. (dir.) (1942). *Casablanca*. Estados Unidos.

Kieslowski, K. (dir.) (1993). *Bleu, en Trois Couleurs*. Francia-Polonia-Suiza.

Simonsson, O. y Stjärne Nilsson, J. (dirs.) (2010). *Sound of Noise*. Suecia.

TERCERA PARTE  
MÚSICA POPULAR CONTEMPORÁNEA



# FACTORES QUE CONDICIONAN EL DISCURSO COMUNICATIVO DE LA MÚSICA POPULAR EN ESPAÑA. UN ESTUDIO DEL OÍDO SOCIAL A TRAVÉS DE LAS CANCIONES

*Jaime Hormigos Ruiz*

## INTRODUCCIÓN

TODAS LAS FORMAS de sociedad han dado estructura al sonido, convirtiéndole en música a la que han dotado de funciones específicas en el imaginario social colectivo. De este modo, la música ha acompañado el desarrollo de la sociedad, despertando emociones, como instrumento de comunicación, marcando el ritmo de la tarea diaria, definiendo roles profesionales, ocupando lugares de ocio, y así hasta un largo etcétera (Romero, 2011). El discurso musical actual sólo puede entenderse, si se le explica desde los marcos de referencia culturales de la sociedad que crea o interpreta esa música. La posibilidad de enmarcar la materia musical como un constructo cultural no se hace real si no se contextualiza su objeto, si no se tienen en cuenta los parámetros de desarrollo espaciotemporal, su cualidad simbólica y el valor socio-comunicativo que le aporta (Baca, 2010: 123). La música no es sólo parte de nuestra cultura, sino que forma parte también de nuestra naturaleza, por eso todos tenemos el don de la música. No se trata de tener más o menos habilidades musicales, sino de considerarla como un medio o nexo de unión con los otros (Jauset, 2010: 88). Por tanto, utilizar la música como un agente de socialización más es fundamental para cualquier tipo de sociedad (Ramírez-Hurtado, 2006).

En este trabajo vamos a debatir sobre las formas que emplea la sociedad para etiquetar el discurso musical actual, centrándonos en el análisis de las canciones de música popular más distribuidas y, por tanto, más escuchadas en España en los últimos diez años. Las nuevas formas de distribución digital y su puesta en escena a través de listas de ventas, radios, *streaming* y conciertos favorecen la creación de un oído colectivo que fija las normas de lo que entendemos como estilos culturalmente representativos, que nos llegan con más facilidad y determinan un patrón dominante en las canciones de música popular, frente a otras manifestaciones musicales que quedan al margen de nuestra comprensión. De este modo, la música que configura este oído colectivo será utilizada por las industrias culturales para mostrarnos un menú musical enlatado en los criterios del género y la moda que condiciona nuestra capacidad de percibir comunicación a través de las canciones.

#### LA FORMACIÓN DEL OÍDO SOCIAL EN LA COMUNICACIÓN MUSICAL

Hoy en día la música está en todas partes, su ubicuidad es una realidad gracias al desarrollo de las nuevas tecnologías. Nuestra vida es musical y no podemos cerrar nuestro oído a los sonidos a los que continuamente estamos expuestos y que marcan el ritmo de nuestro día a día. Aparentemente, cada uno de nosotros se expone a este torrente continuo de sonidos de manera distinta, creemos que para cada uno de nosotros la música tiene un significado que difiere en función de nuestra capacidad para escuchar, del momento, situación, circunstancia y estados de ánimo en los que recibimos su mensaje (Méndez, 2016). De este modo, el signo musical sólo se volvería accesible al individuo cuando éste le adscribe un uso específico como solución a situaciones cercanas, cuando le es posible enmarcarlo en una estructura funcional que muestra variedad y que es, por tanto, identificable y utilizable en su vida cotidiana (Hennion, 2002).

Ahora bien, ¿es posible alterar el proceso de recepción del discurso musical con el fin de que todos experimentemos un significado social compartido en los sonidos que nos rodean? El etique-

tado social de las formas musicales a través de estilos o de modas, contribuye a esta manipulación y forma un oído social compartido desde el que aprendemos a juzgar los ritmos, las melodías y las canciones que llegan a nuestro entorno. Por tanto, las distintas formas de acercamiento al hecho musical se ordenan a través de patrones que son marcados por las industrias culturales, creando espacios y canales específicos donde hemos aprendido a compartir el mensaje de las canciones y que hacen que la respuesta del oyente al discurso musical contemporáneo dependa de los espacios sonoros que crea su sociedad (Bustamante, 2011).

En la sociedad contemporánea estamos viviendo un imparable desarrollo de las tecnologías que sirven para gestionar la cultura. Este desarrollo está produciendo cambios importantes en la distribución de contenidos. El desarrollo tecnológico ha favorecido la creación de este oído musical colectivo mediante patrones cada vez más estandarizados. En otras épocas la relación entre el individuo y el discurso musical era más directa y efímera, hoy las nuevas tecnologías de grabación y distribución nos permiten disponer de una audición excelente de la música en todo momento, lo que favorece la escucha continua y facilita la creación de categorías donde incluir a la música. De este modo, la escucha musical hoy se produce a partir de una experiencia enormemente variada y heterogénea de lo sonoro y de los lenguajes musicales y, en consecuencia, todo nos suena de alguna manera a algo que ya hemos escuchado antes (Alcalde, 2007: 26).

Los cambios tecnológicos están propiciando nuevas formas de socialización de los bienes culturales. Internet se ha convertido en el gran aliado del mensaje musical gracias a la aparición de diversas tecnologías de grabación y difusión, apoyadas en nuevos formatos, ampliando así el catálogo de mensajes que el individuo puede recibir a través de las múltiples canciones disponibles y reabriendo un antiguo debate sobre el papel de la música en el universo cultural (Buil y Hormigos, 2016). Estas nuevas formas de distribución han facilitado la ubicuidad de la música al mismo tiempo que la han sometido a una continua evolución que obliga a las diversas industrias culturales a crear nuevos modelos de difusión que intenten estructurar la diversidad de sonidos de nuestra

época, con el fin de conseguir agrupar géneros, mensajes, modas, funciones y efectos que faciliten su comprensión, distribución y venta. De las prácticas musicales que eran exclusivas de un grupo determinado hemos pasado a una forma de apropiación musical omnívora, que consiste en escuchar un poco de todo sin limitar demasiado nuestro gusto (Ariño, 2006).

La reestructuración del modelo de negocio clásico desarrollado en la última década por la industria discográfica está provocando que cada vez se apueste más por la repetición de géneros, estilos musicales y temática en las canciones que escuchamos. De este modo, la cultura *mainstream* se centra en distribuir contenidos musicales que ya han tenido éxito en otras épocas y los presenta continuamente como novedad, en pequeñas dosis, con el fin de que el nuevo consumidor omnívoro no detecte la repetición y crea estar consumiendo un producto nuevo y variado (Martel, 2011). Para ello se da un nuevo nombre al género musical clásico, se adorna con un ritmo distinto a la canción de moda de otra época, se buscan intérpretes que respondan al canon estético vigente en la sociedad del momento, etc. La industria discográfica reinventa continuamente los códigos identitarios de cada género musical, los manipula para que lleguen a un número mayor de individuos, dando forma a un oído social estandarizado que, si bien facilita la percepción de los códigos musicales más distribuidos, supone una barrera importante a la hora de percibir sonidos nuevos, condicionando toda la comunicación musical actual.

La industria musical crea este oído social a partir de un discurso cultural que pone a nuestra disposición los sonidos de moda, nos enseña a escucharlos, ordena los géneros musicales y nos dice cuáles son importantes y cuáles no lo son. En definitiva, la industria nos vende un producto, la música, y su interpretación (Negus, 2005). Los estilos musicales se vuelven interesantes para nosotros cuando podemos dotarlos de un uso específico en situaciones cercanas, cuando les podemos enmarcar en una estructura funcional que muestra variedad y que es, por tanto, identificable y utilizable en nuestra vida cotidiana. En este sentido, la industria discográfica se ha centrado, tradicionalmente, en insertar la música en la sociedad a través de un proceso repetitivo que busca popularizar

determinados sonidos con el fin de generar respuestas comunicativas similares entre los individuos que comparten este oído social (Stanley, 2015).

Es en este acto de compartir respuestas comunicativas donde la música crea sensación de unidad y resulta muy eficaz en la socialización del individuo transmitiéndole valores sociales (Martí, 2000). Ahora bien, en el contexto actual, el individuo, que en un principio debería ser más selectivo y crítico con los contenidos culturales que le llegan, acepta escuchar música que gira en torno a sonidos y mensajes estandarizados y manipulados por la industria musical *mainstream* por una especie de “pereza ante lo nuevo” que distorsiona el modo de escucha que se ha impuesto en nuestra sociedad. La modalidad de escucha condiciona la percepción de una canción y nos muestra el interés que el público proyecta en el género musical y la temática tratada.

Ante las canciones que nos rodean solemos utilizar dos tipos distintos de escucha que no son excluyentes (Alcalde, 2007). En primer lugar, las canciones como elementos de comunicación exigen una escucha atenta que nos permita recibir toda la información que contiene su discurso musical y verbal y, de este modo, nos permita asociar este discurso al contexto social donde se crea o en el que reproduce el tema. Para poder realizar este tipo de escucha, es necesario configurar una experiencia previa que sitúe al individuo como seguidor de un género musical concreto, lo que demanda que se haya producido con frecuencia una exposición a canciones de ese género a lo largo del tiempo. Por tanto, sin una formación y conocimiento previo no es posible desarrollar este tipo de escucha. Este modo de escucha capacita al individuo para ser más crítico frente a la novedad musical, por lo tanto, es un modelo de escucha que no interesa a una industria musical que necesita beneficio rápido.

En segundo lugar, tendríamos otra forma de escucha, la escucha simple, que supone un acercamiento primario, confortable y acrítico a la música, donde interviene más el gusto por un género concreto que la percepción real del contenido musical. En este caso nos atrae más el envoltorio que acompaña al mensaje (ritmo, intérprete o puesta en escena), que la música en sí. De este modo, la

respuesta del oyente vendrá condicionada, no por una perspectiva crítica, sino por modelos de reacción aprendidos en su cultura, lo que provoca que todas las canciones con algún parecido rítmico sean objeto de una aceptación e interpretación similar (Wilson, 2016). Como podremos ver a lo largo del análisis posterior, para los intereses comerciales es más útil crear un significado en la canción a partir de esta escucha simple y subjetiva que condiciona nuestra respuesta menos enérgica al identificarnos menos con el tema de la canción, lo cual posibilita una mayor manipulación del gusto y una distribución masiva de este tipo de canciones (Hormigos, Gómez y Perelló, 2018).

### *La puesta en escena de la música*

La cualidad connotativa de la música queda determinada no sólo por el bagaje intelectual del individuo que la escucha, sino por toda la experiencia que implica participar en el oído social. Las canciones de moda, por tanto, se crean a partir de la tradición musical de una sociedad y la repetición constante de géneros y mensajes. El significado emocional de la música que escuchamos estará condicionado a partir de las diversas formas de puesta en escena de las canciones más distribuidas (Mithen, 2007).

Por medio de la puesta en escena del sonido, la música se carga de sentido. Es en ese momento cuando se produce una interacción entre quien crea la canción (compositor o intérprete) y quien la recibe (oyente). Únicamente en el ritual que supone la *performance*, la música se vuelve social, se carga de expresividad, de comunicación y de sentido. Es aquí donde la unión de simples notas y palabras genera un significado compartido y adquiere poder para influir en las personas (Drösser, 2012). Hoy en día, tendemos a valorar las canciones no tanto por su valor comunicativo directo, como por su valor performativo, en su condición de actos en sí mismos a los que el discurso social adscribe significados referenciales estables.

Una sociedad como la nuestra, que convive con un discurso musical continuo, necesita espacios localizados, donde toda la música que produce adquiera significados concretos para favorecer, de este modo, su interpretación, difusión, escucha y comprensión. La

convivencia continua con las canciones de música popular debería inducir a un uso consciente y referencial de su materia, conformando, de este modo, un nuevo ecosistema comunicativo entre los oyentes y el discurso musical de nuestra época. Sin embargo, sólo algunos géneros musicales están encontrando espacios adecuados para su puesta en escena masiva, mientras que otros buscan continuamente su sitio, sin lograr definir un lugar propio desde dónde mostrar un mensaje que se ven obligados a comunicar a un público muy específico (Levitin, 2014). Esta situación está generando una escena particular donde, por un lado, hay un circuito muy definido por las industrias culturales que facilita la distribución de unos géneros musicales poco variados y, por el otro, una multitud de espacios difíciles de ordenar, donde la experiencia musical se multiplica exponencialmente generando un discurso musical difícil de entender.

Para formar el oído colectivo es necesario establecer lugares donde confluyan las expectativas musicales de los individuos que forman parte de una sociedad. Son estos lugares los que, una vez definidos, orientan la reacción del receptor y promueven una conducta previsible (Baca, 2010). De este modo, la industria discográfica se preocupa, en un primer momento, de ordenar el repertorio musical en géneros desde los que se presentan las canciones que se quieren promocionar. Una vez que la canción se identifica con una etiqueta, se ordenan diversos temas en el formato álbum y se pone a disposición del consumidor, bien en formato físico (el CD o LP tradicional), o bien a través de las nuevas plataformas digitales. A su vez, para favorecer la distribución, la industria apuesta por proyectar esa música en *streaming* o en las diversas emisoras de radio y distribuirla mediante conciertos en directo que favorecen un ritual social, donde el individuo percibe el contenido de la música en un formato más dinámico que establece un vínculo emocional directo entre el simbolismo del género musical de éxito y el propio acto comunicativo directo.

Desde estos marcos de referencia, desarrollamos aquí una investigación centrada en el análisis de los mecanismos de puesta en escena de la música que condicionan su éxito y contribuyen a establecer las dimensiones del oído social en torno al sonido que deter-

mina los procesos de socialización del individuo. Son muy pocos los antecedentes empíricos que estudian directamente la relación entre las canciones de música popular, su puesta en escena y la formación del oído social. Las aportaciones más interesantes que se acercan al tema las encontramos, a nivel nacional, en los estudios de Buil y Hormigos (2016) que exploran el funcionamiento de la industria musical y desarrollan las características que siguen las grandes compañías para establecer géneros musicales de éxito a través de procesos estandarizados que influyen en la creatividad de los músicos. Trabajos como el de Campos (2008) contribuyen a desarrollar un análisis de los cambios que ha experimentado la música ante el afianzamiento de los sistemas digitales de distribución que han establecido un nuevo modelo de negocio que genera una nueva conceptualización de contenidos. Por su parte, Verdú (2011) centra su análisis en el individuo que escucha música y describe cómo la relación entre música y público ha estado muy condicionada por el desarrollo de las tecnologías aplicadas a la escucha, el cambio de los lugares donde relacionarnos con la música y las modas. Por otro lado, desde una perspectiva internacional, son muy relevantes también las aportaciones de Negus (2005) sobre las características de la industria musical contemporánea, o de Wilson (2016) que analiza la formación del gusto en la música pop a partir de estereotipos que nos hacen catalogar los contenidos musicales como buenos o malos y condicionan nuestra percepción.

## OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Las canciones de música popular que nos rodean no pueden existir en un estado de pureza sensorial sin aceptar una serie de variables que condicionan previamente su recepción. Desde que escuchamos por primera vez cualquier canción respondemos a ella desde marcos de referencia que ya tenemos interiorizados y que, normalmente, condicionan el significado de lo que estamos escuchando (Lynskey, 2016). Esta significación es el resultado de una producción social que se fija desde normas de interacción aceptadas de las que depende el gusto por un género musical o una temática concreta. De este modo, vemos cómo el sentido de la comunicación musical se construye en

el contexto simbólico de la recepción desde una doble proyección, individual y colectiva, que da significado a la música. Cada uno de nosotros puede, en cierta medida, adscribir una orientación personal a la interpretación de las canciones que escucha, adecuarlas a vivencias propias, pero no puede sustraerse a la conciencia colectiva que determina su significación última (Baca, 2010).

El objetivo general de este trabajo es identificar la formación de los marcos de referencia de ese oído colectivo desde los que interpretamos las canciones que llegan constantemente a nosotros. Para ello, se ha optado por desarrollar una investigación de naturaleza cuantitativa basada en el análisis de contenido de las cien canciones más distribuidas y, por tanto, escuchadas en España cada año, desde 2010 (periodo en el que se comienza a computar de una forma constante y fiable la distribución tanto física como digital) hasta 2019, según los criterios establecidos a partir de los datos de las principales agencias de gestión musical, Promusicae y SGAE, contrastados por las estadísticas de operadores como Spotify, Amazon, Boungiorno, Gran Vía Musical, Google Play, iTunes, Jetmultimedia, Movistar, Orange, Vodafone, Nokia, 7Digital y Zune. El universo con el que se ha trabajado se compone de mil canciones de las que se ha extraído una muestra de 265 temas correspondientes a todas las canciones cantadas en castellano que se han distribuido en España en el periodo analizado. Descartamos aquellos temas que son instrumentales, o que están interpretados en otros idiomas, porque, si bien pueden contribuir a determinar el gusto por un género musical concreto, no aseguran la influencia en cuanto a la temática que tratan por el desconocimiento del lenguaje. Por tanto, tenemos en cuenta sólo las canciones cantadas en castellano porque, además de definir el gusto musical, se pueden utilizar en la socialización de la escucha de una forma directa.

En el marco de los antecedentes teóricos y empíricos que se han expuesto, el presente trabajo persigue la consecución de los siguientes objetivos:

- 1) Analizar el género musical y la temática de las canciones que más se han distribuido en la sociedad española en la última década.

- 2) Estudiar la puesta en escena de la música popular en la sociedad española.
- 3) Establecer una relación entre los géneros musicales más distribuidos y la configuración de un oído social desde el que interpretamos las canciones de música popular.
- 4) Estudiar el patrón de distribución seguido por la industria discográfica para configurar marcos de referencia que nos condicionan a la hora de entender el discurso musical contemporáneo.
- 5) Estudiar el contenido comunicativo de las canciones más distribuidas con el fin de poder comprobar qué temática favorece más la distribución de una canción.

En relación con la técnica seleccionada se ha considerado que es la mejor herramienta para llevar a cabo una descripción cuantitativa sistemática que nos permita llegar al objetivo de la investigación, en nuestro caso, las características del oído social. Cabe destacar que la muestra se corresponde con la totalidad de canciones en castellano más distribuidas por las industrias culturales en España durante el periodo estudiado.

En el marco de un muestreo estratégico intencional (Perelló, 2009), la selección de las canciones se basó en la escucha de la música y en el posterior análisis pormenorizado de la letra con el fin de identificar tanto el género musical como la temática que desarrolla y poder, de este modo, identificar un posible patrón de distribución basado en estos criterios. La muestra objeto de estudio se ha analizado a partir de las siguientes variables:

- 1) *Género*: analizamos canciones pertenecientes a los géneros musicales más distribuidos en la última década en España, con el fin de poder observar si su distribución ha sido constante a lo largo del periodo estudiado. De este modo, siguiendo las categorías que se establecen a partir de las etiquetas comerciales creadas por la industria discográfica y definidas, tanto por Promusicae como por la SGAE, para medir la distribución y venta de canciones en España, analizamos los siguientes estilos: cantautores, pop, rock, *new age*, *dance-house*, *hip-hop/rap*, canción

española, flamenco, folk, étnica, latina, jazz, blues, soul, electrónica, canción melódica, infantil y otros.

- 2) *Puesta en escena*: se han analizado los canales más utilizados para distribuir las canciones de éxito en España, con el fin de conocer el formato desde el que se distribuyen los sonidos que configuran el oído social. De este modo, se ha realizado un estudio sobre las ventas de música, la difusión de contenidos a través de emisoras de radio y *streaming* y la puesta en escena en directo de la música a través de los conciertos.
- 3) *Temática*: se establece el análisis a partir de los temas más repetidos a lo largo del periodo estudiado. Así, se establecen seis categorías: autoestima, amor, tristeza/melancolía, diversión, problemas sociales y otros.

## ANÁLISIS DE LOS DATOS

Vivimos en un mundo de experiencias y estímulos cada vez más artificiales y mediatizados. En este contexto, las formas culturales, al contrario de lo que sucedía en otras épocas, pierden su unidad volviéndose relativas y generando una coexistencia y mezcla de diferentes valores estéticos. Este caos aparente se ordena siguiendo las pautas que marca la extensión del consumo, que pasa de la esfera de satisfacción de necesidades básicas, a convertirse en sí mismo en una actividad de ocio. La extensión actual del consumo implica una gran variedad de formas culturales que los individuos pueden comprar, y que les permite generar identidades y estilos de vida diferenciados. La cultura en la que habitamos establece un conjunto de signos sin referente. Asistimos a una disolución de lo real, a su conversión en hiperreal. Nada escapa al mundo del consumo, ni al poder de los medios de comunicación de masas, que reducen lo social a la categoría de simulación (Lipovetsky, 2004).

Si éstas son las características que determinan el oído social contemporáneo, ¿qué tipo de música genera nuestra cultura?, ¿cómo se presentan las formas musicales en la sociedad española? A la hora de contestar no debemos olvidar que la música toma sentido en la descripción de su relación funcional con un medio social del que forma parte. Hoy, en España, la música viene marcada por

su integración en una sociedad en la que la forma predominante de difusión de la cultura se ha ido identificando con los medios de comunicación de masas y con las nuevas tecnologías. Poco a poco la música ha ido asimilando todo un amplio abanico de cambios y mutaciones que pasan por la introducción de nuevos lenguajes, la alteración de los hábitos de comunicación y escucha, la consiguiente crisis de los cánones estéticos tradicionales y de la noción misma de obra de arte. Ahora bien, en contra de lo que pudiera parecer, la música de nuestra sociedad no es el resultado de un periodo de agotamiento estético, sino la combinación evidente de fragmentos encontrados a lo largo de la evolución musical de otras épocas.

*La puesta en escena de las canciones populares en la sociedad española*

Esta realidad dibuja en España un discurso musical donde los gustos toman un papel protagonista a la hora de decidir qué tipos de sonidos deberíamos escuchar. Las discográficas, buscando condicionar los criterios de recepción en torno al gusto, con el fin de generar un mayor beneficio económico, tienden a establecer un ordenamiento fácil del discurso musical con base en géneros clásicos, cada vez menos definidos, donde la etiqueta importa más que el contenido del propio discurso musical (Bourdieu, 1998). A lo largo de esta investigación hemos constatado cómo, en la sociedad española, se ha creado un sistema de reproducción cultural que erosiona el principio de autoridad y los dogmas convencionales de la identidad, a cambio de establecer una especie de euforia social de tipo hedonista que apuesta por el consumo continuo de un producto musical, las canciones, que aparentemente muestran algo nuevo pero que, en realidad, tienden a la estandarización de ritmos y temáticas.

Las canciones que más se distribuyen en la sociedad española se ordenan con base en géneros musicales poco definidos. Lo que en otras épocas fueron etiquetas más concretas (rock urbano, hard rock, pospunk, techno pop, indie, industrial, etcétera) que permitían ordenar un amplio abanico de sonidos que aparecían como novedad constante en nuestra sociedad, hoy se han convertido

en grandes contenedores temáticos que aglutinan sonidos que, en muchas ocasiones, dentro de la misma categoría, no tienen mucho que ver unos con otros. De este modo, tal y como nos muestra el cuadro 1, el discurso musical que más escuchamos se clasifica en torno a unas pocas etiquetas muy comerciales, dejando la categoría abierta de “otros”, donde se aglutinan estilos diversos y, en ocasiones, novedosos para el oído social establecido. De estas categorías, vemos cómo el estilo musical *pop* es el más distribuido a nivel de ventas en los años 2010 (100%) y 2011 (75%). A partir del año 2012, la hegemonía del *pop* va desapareciendo a medida que se instala la categoría *latina*, siendo ésta predominante a partir de 2012 (60%) y posicionándose con fuerza desde 2015 (95.4%) hasta la actualidad (86.9%) (cuadro 1).

*Cuadro 1. Canciones más vendidas en España por estilos musicales. Porcentajes*

	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019
Pop	100	75	40	47.3	35.7	4.5	13.6	14.7	18.2	11.9
Rock	0	0	0	0	0	0	0	0	1.2	1.2
Dance-house	0	5	0	0	0	0	0	0	0	0
Latina	0	20	60	47.3	57.1	95.4	86.4	85.3	80.6	86.9
Otros	0	0	0	5.3	7.1	0	0	0	0	0

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de Promusicae y SGAE.

Esta necesidad por establecer una cultura musical definida por géneros conocidos que favorezcan la distribución masiva, crea un mercado incontrolable que se debe a la moda, a la publicidad y a los distintos vectores de seducción y promoción. En este contexto, los intérpretes musicales se vuelven fugaces y dejan de ser novedad a una gran velocidad. Del mismo modo, la sociedad española no dispone, actualmente, de espacio para el discurso musical que se aparte de los clichés establecidos por la industria, lo que provoca que la novedad se distribuya muy poco y, aparentemente, dé la sensación de no existir.

Los medios de comunicación apuestan por distribuir únicamente aquellos géneros que han tenido éxito a nivel de ventas. En España, apenas existen programas de televisión musicales, por lo que nos fijamos en la distribución a través de las emisoras de radio generalistas (en su fórmula clásica o en *streaming*) que son las que más han contribuido a la formación del oído social. En este sentido, en el cuadro 2 podemos ver cómo la presencia en programas de radio del pop es una constante a lo largo del periodo analizado. En promedio, 50% de las canciones que se emitían en la radio española en 2010 eran canciones pop y, al igual que sucedía con las cifras de ventas, su presencia fue siendo menor a medida que la música latina apareció en escena (alcanzando 40% de distribución en radio en 2017). En la actualidad, el pop vuelve a ser el género más radiado (70%), mientras que se aprecia un descenso de la música latina que hoy radian los medios generalistas (14.3%). Ahora bien, aunque, aparentemente, el pop recupera su hegemonía en los medios, ya no es el mismo género del que se hablaba en 2010. En la sociedad española se ha producido una suerte de mezcolanza de géneros donde el artista o grupo de pop de moda realiza, de forma habitual, colaboraciones con el cantante o grupo latino de moda. El resultado es una especie de pop latino que copa el espacio radiofónico de las principales emisoras musicales del país (cuadro 2).

Del resto de estilos, sólo las canciones de *cantautores*, el *rock*, el *dance-house*, la *canción española* y el *flamenco* arrojan algún dato de escucha a lo largo del periodo estudiado. El resto de géneros musicales no tienen presencia en la radio generalista.

Esta puesta en escena provoca que el oído social establecido tienda a rechazar, o a prestar poca atención, a las canciones que se apartan del canon cultural del momento. Sin embargo, a lo largo del estudio hemos observado cómo la novedad sí que aparece con cierta facilidad, lo que sucede es que su interpretación queda relegada a grupos sociales específicos donde ese discurso adquiere un significado restringido al entramado simbólico del propio grupo. Esto nos lleva a comprobar que los creadores musicales en la sociedad española se multiplican, pero sólo contribuyen en la creación del oído social, si se aproximan en sus composiciones al ritmo o temáticas que dominan el panorama comercial. Entonces, si existe,

¿qué espacio social está destinado a los estilos que muestran algo novedoso?

*Cuadro 2. Canciones más radiadas en cadenas generalistas en España. Porcentajes por estilo musical*

	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019
Cantautores	3.8	0	0	0	6.2	0	0	0	0	0
Pop	50	36.8	60	76	62.5	75.5	72.7	60	69.5	75
Rock	19.2	0	0	0	6.2	2	9	0	0	10.7
Dance -house	0	0	0	2.1	0	0	0	0	0	0
Canción española	26.9	57.8	0	0	0	0	0	0	0	0
Flamenco	0	0	0	4.3	6.2	0	0	0	0	0
Latina	0	5.2	40	17.4	18.7	22.4	18.1	40	30.4	14.3

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de Promusicae y SGAE.

La existencia de esta novedad la podemos ver en la puesta en escena en directo de la música. Tal y como nos muestra el cuadro 3, en la distribución de música en directo en la sociedad española la amplitud de estilos es una constante. Si bien la escena de la música en directo sigue dominada por los estilos pop y rock con una distribución de 74.4% en la actualidad, son representativos también el flamenco con 8.6%, el jazz, blues y soul con 1.9%, la música electrónica con 2.1%, la canción española con 3.5% y la música de cantautores con 1.6 por ciento.

Por otra parte, llama la atención el porcentaje de la música latina que, como vimos anteriormente, domina el panorama actual de canciones más vendidas y tiene mucha presencia en las emisoras de radio generalistas, pero que en su puesta en escena en directo no aporta altos porcentajes. Produciéndose, además, un descenso considerable a lo largo de estos años, pasando de 2.3% en 2010, a sólo 0.8% en la actualidad. Esto se debe a que este tipo de canciones se distribuyen más en formato *single*, que agrupadas en un formato de álbum completo que facilite crear un repertorio orientado a su presentación en directo. En España, los álbumes completos

de música latina sólo representan 5.5% del total de ventas de este formato (Promusicae, 2010-2020).

Dentro de los datos del cuadro 3, también merece una mención especial la categoría “Otros”. Aquí se aglutinan géneros musicales que permanecen constantes a lo largo del tiempo en su escenificación en directo, pero que no disponen de mucho apoyo para sonar en los medios más comerciales, ni para distribuir sus canciones, lo que se traduce en una falta de presencia en las listas de ventas. Esta falta de apoyo comercial se debe, unas veces, a que los sonidos que presentan estos géneros son novedosos para el oído social y, otras, porque las temáticas de sus canciones se apartan de lo establecido y exigen, por parte del oyente, una escucha más profunda que la que exige la industria discográfica a otros estilos de éxito. En este apartado se englobarían estilos como el *heavy metal*, el rock urbano, el punk o el indie. Con base en los datos de los que disponemos, vemos una pérdida de presencia social de esta categoría a lo largo de los años, pasando de 7.4% en 2010 a sólo un 2.6% en 2019. Esto se debe a que estos géneros más marginales fluctúan continuamente en los gustos de la gente. Así, cuando aparece una canción que tiene cierto éxito dentro de estos géneros, la industria tiende a incluir al intérprete en una categoría más extendida para facilitar, en ese momento, la venta del producto musical. Normalmente las categorías que más se utilizan para este tipo de sonido son el pop y el rock (cuadro 3).

Cualquiera que sea la forma en que nos comportamos frente a las canciones, de alguna manera, nos apropiamos de ellas. Así, como venimos defendiendo a lo largo de esta investigación, el oído social que configura la música popular española, al margen de clasificaciones u ordenamientos comerciales, se compone a partir de todos los sonidos que nos rodean. Por tanto, con base en los datos manejados, no podemos afirmar con total rotundidad que en nuestra sociedad se haya producido una mutación sin precedentes en el mundo de la música que nos permita hoy escuchar en las canciones un discurso totalmente nuevo en referencia a otras épocas. Lo que sí parece haber sucedido es que este proceso de incorporación de etiquetas musicales tan condicionadas por su puesta en escena, que presentan a la música más como mercancía que como cultura,

*Cuadro 3. Estilos de música predominantes en los conciertos de música popular en España. Porcentajes*

	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019
Cantautores	2.4	1.1	1.1	1.5	1.4	1.6	1.9	1.7	1.6	1.6
Pop rock	61.2	78.2	76.9	74.6	74.2	73.2	72.4	74.1	73.5	74.4
New age	0.1	0	0.1	0.3	0.8	0	0.5	0.5	0.5	0.5
Dance-house	0.5	0.3	0.3	1.9	2.1	1.6	1.2	1.2	1.3	0.4
Hip-hop, rap	0.3	0.1	0.1	0.4	0.4	0.8	0.2	0.2	0.3	0.3
Canción española	2.9	2	2	2.6	2.5	2.1	3.4	3.5	3.5	3.5
Flamenco	7.1	4.8	4.8	7.5	7.7	8.6	9.1	9	8.7	8.6
Folk	5	3.9	3.6	1.6	1.7	1.4	1.5	1.2	1.3	1.2
Étnica	0.1	0.1	0.1	0.1	0.2	0.2	0.2	0.1	0.2	0.3
Latina	2.3	2	1.7	0.8	0.5	0.8	0.7	0.5	0.8	0.8
Jazz, blues, soul	5	3.3	2.8	2.1	1.9	3	2.4	2	1.9	1.9
Electrónica	0.9	0.5	1.3	1.8	1.9	2.3	1.9	1.9	2.1	2.1
Canción melódica	3.1	1.6	1.9	1.4	1.3	1.9	1.6	1.5	1.4	1.5
Infantil	1.8	0.1	0.9	0.9	1	0.5	0.5	0.1	0.5	0.5
Otros	7.4	2	2.5	2.3	2.4	2	2.6	2.3	2.5	2.6
Total	126 907	121 722	116 446	103 208	94 589	90 212	88 259	87 924	89 440	91 106

Fuente: Anuarios SGAE (2011-2020).

está generando una situación donde es imposible distinguir entre la auténtica originalidad y el producto comercial manipulado, lo que impide que las canciones actuales puedan funcionar como verdaderos agentes de socialización, potenciando la distribución de valores socialmente aceptados. En su lugar, el oído social se acostumbra a escuchar sonidos que, en muchos casos, potencian discursos socialmente reprochables, como sucede, por ejemplo, con la temática de las canciones de *reggaetón* y la violencia de género (Gómez, Hormigos y Perelló, 2019).

El análisis de los datos de esta investigación nos lleva a afirmar que la exposición social a las canciones de música popular genera estados de ánimo marcados por modos de conducta estandarizadas y aprehendidas en la convivencia social. El significado que damos a las canciones, por tanto, quedará determinado por cómo escuchamos e interpretamos su discurso sonoro, acotado por la experiencia común de los oyentes. A partir del uso que la sociedad da a las canciones, éstas toman sentido hasta convertirse en poderosos elementos de comunicación capaces de revelar la forma de ser de nuestra sociedad.

*¿De qué tratan las canciones populares más distribuidas en la sociedad española en la última década?*

Normalmente, cuando se presenta la música en general en el ámbito de los estudios sobre comunicación, se la tiende a definir como un arte abstracto y, *a priori*, no representativo, que crea un mundo simbólico de expresión de los sentimientos (Alcalde, 2007). En este sentido, la sociedad tiende a ver habitualmente en la música un lenguaje secundario basado, al igual que el lenguaje poético, en la connotación. Ahora bien, cuando analizamos las canciones de música popular podemos ver cómo la función comunicativa es mucho más directa, ya que el discurso musical de estos temas crea un referente concreto que tiene sentido para la sociedad que las escucha. De este modo, un análisis de la temática de las canciones más distribuidas en la sociedad nos ayudará a perfilar mejor las características del oído colectivo que estructura el discurso musical que nos rodea.

*Cuadro 4. Temática más repetida en las canciones más distribuidas en España. Porcentajes*

	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019
Autoestima	9.5	0	0	10.6	7.1	0	0	0	5.1	5.2
Amor	61.9	85	80	79	85.7	95.5	86	78	74.2	75
Tristeza /melancolía	9.5	0	0	5.2	0	0	0	1.5	9.3	9.4
Diversión	4.8	10	10	5.2	0	4.5	9	4.7	8.2	9.4
Problemas sociales	9.5	0	0	0	0	0	4.6	0	3.2	1
Otros	4.8	5	10	0	7.2	0	0	16	0	0

Fuente: Elaboración propia a partir del análisis de datos de SGAE y Promusicae.

En líneas generales, tal y como podemos ver en el cuadro 4, la temática de las canciones más distribuidas durante la última década en España está dominada por el amor. La temática amorosa es recurrente en las canciones populares creando tópicos basados en un conjunto de expresiones que se reiteran a lo largo del tiempo y quedan consolidadas, de manera que los creadores musicales recurren a ella constantemente para reproducir unos valores socialmente aceptados que conceptualicen su obra. La fórmula basada en un texto que hable de temas amorosos y relaciones personales funciona bien a nivel de consumo y podemos observar una evolución de los indicadores desde 2010 (61.9%) hasta 2019 (75%). Este tratamiento del amor en las canciones se hace desde distintas perspectivas. Los datos manejados en este trabajo constatan que 5% de las canciones que hablan de amor lo hacen analizando una ruptura sentimental; 13% del anhelo del amor; 18% describen una relación sexual; y 10% hablan de celos (cuadro 4).

Por su parte, la diversión también es un tema recurrente a lo largo de todo el periodo estudiado. En la actualidad, 9.4% de las canciones analizadas trata sobre las pautas de diversión más extendidas entre la sociedad española: salir de fiesta, ir a bares y discotecas, pasar el tiempo con amigos o realizar actividades deportivas (CIS, 2019). Esta temática ha sido una constante a lo largo del desarrollo de toda la música popular contemporánea, pero en la actua-

lidad ha ido perdiendo espacio a medida que la temática amorosa se ha instalado con fuerza en el discurso musical.

También es interesante ver cómo durante el año 2010, periodo que se corresponde con el punto más crítico en un periodo de crisis económica y social, algunas canciones (9.5%) hablan de tristeza y melancolía. También, para ese mismo periodo, es recurrente la denuncia de problemas sociales a través de los textos, especialmente, la inmigración (5% del total de canciones analizadas) y los malos tratos (12.5%). Estas temáticas quedan ancladas al oído social y se vuelven representativas cada cierto tiempo a medida que la sociedad y, en especial, los medios de comunicación ponen el énfasis en describir algún problema social concreto, de forma continua, durante un periodo determinado. Por ejemplo, en 2016, 4.6% de las canciones más populares denunciaba problemas sociales que tenían una presencia constante en los medios de comunicación, tales como los conflictos políticos, la violencia hacia la mujer, el paro o las desigualdades sociales. Esta misma tendencia se repite en 2018 (3.2 por ciento).

Para ampliar el análisis por estilos musicales y teniendo en cuenta que el pop y la música latina acaparan las listas de canciones más distribuidas en la actualidad, podemos centrarnos en analizar los temas de ambos estilos para ver qué es lo que nos dicen sus letras. Para este análisis más pormenorizado debemos tener en cuenta que, aunque las canciones tienen la particularidad de integrar letra y música, sin embargo, la letra, en el caso de estos dos estilos, actualmente suele quedar relegada a un segundo plano en favor de la melodía y el ritmo, que adquieren una mayor relevancia. Así, en nuestro análisis, hemos encontrado en estos dos géneros, especialmente en la música latina representada, principalmente, por ritmos urbanos como el *reggaetón* o el *trap*, una baja calidad de la letra de las canciones que en reiteradas ocasiones no tienen un significado lógico, más allá de frases sueltas y a veces inconexas, lo cual hace que se dificulte una escucha activa y una comprensión clara del mensaje que quieren transmitir.

Esta falta de lenguaje elaborado en los textos puede deberse, como hemos indicado, a que estos géneros musicales están diseñados para ser consumidos, digeridos y desechados con mucha rapi-

dez siguiendo el escenario marcado por la cultura de lo efímero que impone la actual sociedad de consumo y que articula un discurso musical inconsistente que se acomoda en los formatos vaporosos de la nube, las descargas o el *streaming*. Debido a esta situación de urgencia social por la novedad, gran parte de las letras de las canciones que tienen éxito en la actualidad no puede tener un carácter reflexivo ni un aceptable grado en su construcción literaria, ya que su fugacidad no da pie a una elaboración y contenido profundos.

## CONCLUSIONES

La música popular moderna se ha caracterizado siempre por una fluctuación constante de géneros. El discurso social que la ordenaba iba tomando forma y sentido gracias a la comunicación y el intercambio dinámico de información que creaba una identidad musical compartida a través de conciertos, revistas, fanzines, discográficas, emisoras radiofónicas especializadas y programas de televisión. De este modo, la música popular, a lo largo de su desarrollo, se iba rodeando de un público transferible que cambiaba de gustos movido por la configuración de este discurso social plural. Hoy, el cambio en las formas de distribución y la necesidad constante de nuevos contenidos están terminando con esa pluralidad de referentes comunicativas que creaban un discurso social dinámico y se apuesta más por la creación de contenidos musicales más efímeros que no dejan tiempo para el debate. De este modo, aunque estamos expuestos a un discurso musical constante, como nunca antes se había producido, tenemos menos posibilidades de detectar sonidos nuevos, viéndonos sometidos a formas musicales que ordena un oído social más limitado donde las industrias culturales imponen sus tendencias particulares de una forma más directa.

La respuesta que el individuo da a la comunicación que proviene de las canciones se determina siempre desde su bagaje social, y éste queda marcado por los parámetros espacio-temporales que determinan los contextos de la audición. La música en el oído colectivo se carga de simbolismo y adquiere significado. De este modo, en la cultura contemporánea, la formación del oído social desde el

que interpretamos las canciones aparece muy ligada a su dimensión comercial que apuesta más por una transmisión musical continua como mero sonido de fondo en nuestras actividades de ocio. En ese contexto, es más importante el género de la música que la temática de la canción, creándose un discurso musical poco variado.

Las canciones con géneros y temáticas novedosas son aceptadas por el oído social siempre y cuando no perturben el universo sonoro más distribuido, cuando se muestran en pequeñas dosis, como música ambiental que no altere la escucha de los ritmos de moda. En este sentido, nos encontramos con la novedad, por ejemplo, en determinadas campañas publicitarias minoritarias, como música de fondo para ordenar las imágenes de un informativo, en el ambiente que se crea en una competición deportiva, etc. En todos los casos, esta novedad se presenta como acompañante de otra actividad a la que se da más importancia y que distrae nuestra escucha.

Las canciones populares pueden funcionar como un potente agente de socialización ya que la respuesta colectiva que se produce a través del ritmo y la letra se presenta, en su origen, como una necesidad que, progresivamente, va creando vínculos emocionales en la esfera comunicativa de la sociedad. Ahora bien, este poder socializador se pierde cuando el carácter emotivo que envuelve al tema no crea reacciones emocionales espontáneas, sino modos convencionales de conducta manipulados que tienden a provocar una respuesta estandarizada a los ritmos y temáticas que forman parte del oído social.

Las canciones son auténticos almacenes de información sobre la forma de vivir de una época y cuando se manipulan, dejan de usarse como elemento de interacción comunicativa para pasar a ser meros simulacros de conducta que se conforman como referentes sociales válidos. De este modo, el oído social ejerce una persuasión en el gusto del individuo y le exige una escucha simple del tema que provoca una respuesta socialmente aprendida por parte del receptor. Por eso, en muchos casos, no nos importa escuchar géneros que están de moda, sin prestar demasiada atención a la temática de las canciones y a los valores que se pueden estar transmitiendo a través de las letras.

Con base en los datos manejados en la presente investigación, podemos concluir que a lo largo de la última década las canciones que más se han distribuido en España han sido aquellas que se engloban dentro de un patrón muy concreto que viene determinado por el género musical, la puesta en escena controlada y una temática concreta. En este sentido, las industrias culturales tienden a manipular el gusto de la población a través de la imposición de un oído social que favorece la recepción y escucha de música condicionada por los intereses económicos. De este modo, en España se ha configurado, en la última década, un oído social configurado por géneros como el pop y el *reggaetón* que, en muchos casos, se fusionan en experiencias sonoras definidas por la etiqueta *pop latino*. Este patrón musical se configura en torno a temas amorosos, a la diversión y, en ocasiones, a la tristeza y la melancolía.

Por otra parte, este patrón musical se ha orientado, sobre todo, a un público juvenil y es habitual encontrarle acompañando a todas sus rutinas de ocio. La exposición constante a este patrón, y la eliminación de otros discursos musicales, está provocando cambios importantes en las pautas de recepción musical de una juventud a la que no le importa escuchar los géneros que están de moda, sin prestar demasiada atención a la temática de las canciones y a los valores que se pueden estar transmitiendo a través de las letras y que, en ocasiones, definen de una forma positiva comportamientos que son claramente reprobados por la sociedad. Además, este patrón que se distribuye de forma masiva entre el público juvenil, también está afectando a los hábitos de escucha y consumo de parte de un público de mayor edad, que entiende que la imitación de los comportamientos juveniles que giran en torno a la música supone una extensión de la pertenencia a ese grupo social.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alcalde, J. (2007). *Música y comunicación*. Madrid: Fragua.
- Ariño, A. (dir.) (2006). *La participación cultural en España*. Madrid: Fundación Autor.
- Baca, J. (2010). *Espacios sonoros. La dimensión social de la comunicación acústica*. Sevilla: Arcibel.

- Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Buil, P. y Hormigos, J. (2016). “Nuevas formas de distribución de la música popular en la cultura contemporánea”. En *methaodos. revista de ciencias sociales*, vol. 4, núm. 1, pp. 48-57. Recuperado de <<http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.103>>.
- Bustamante, E. (2011). *Industrias creativas. Amenazas sobre la cultura digital*. Barcelona: Gedisa.
- Campos, J. L. (2008). *Cuando la música cruzó la frontera digital. Aproximación al cambio tecnológico y cultural de la comunicación musical*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS) (2019). En *Barómetro Septiembre 2019*. Recuperado de <[http://www.cis.es/cis/export/sites/default/-Archivos/Marginales/3260\\_3279/3261/es3261mar.pdf](http://www.cis.es/cis/export/sites/default/-Archivos/Marginales/3260_3279/3261/es3261mar.pdf)>.
- Drösser, Chr. (2012). *La seducción de la música. Los secretos de nuestro instinto musical*. Barcelona: Ariel.
- Gómez, J. (2009). “Las letras de canciones de pop-rock español como textos poéticos: un modelo alternativo de educación literaria para E.S.O. y bachillerato”. En *Tono Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, núm. 17, pp. 35-48.
- Gómez, M., Hormigos, J. y Perelló, S. (2019). “El ciclo de la violencia contra las mujeres en las canciones de música popular en España”. En *Andamios. Revista de Investigación Social*, vol. 16, núm. 41, pp. 331-353.
- Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
- Hormigos, J. (2008). *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. Madrid: Fundación Autor.
- Hormigos, J. (2020). “Una propuesta metodológica para trabajar la violencia de género con adolescentes a través de las canciones”. En *Electronic Journal of Music in Education*, núm. 46, pp. 92-107. Recuperado de <<http://dx.doi.org/10.7203/LEEME.46.16999>>.
- Hormigos, J., Gómez, M. y Perelló, S. (2018). “Música y violencia de género en España. Estudio comparado por estilos musicales”. En *Convergencia. Revista de Estudios Sociales*, núm. 76, pp. 75-98. Recuperado de <<http://dx.doi.org/10.29101/crcs.v25i76.4291>>.

- Jauset, J. (2010). *Sonido, música y espiritualidad. Un camino científico hacia la unidad*. Madrid: Gaia.
- Levitin, D. (2014). *El cerebro musical. Seis canciones que explican la evolución de la humanidad*. Barcelona: RBA.
- Lipovetsky, G. (2004). *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama.
- Lynskey, D. (2016). *33 revoluciones por minuto. Historia de la canción de protesta*. España: Malpaso.
- Martel, F. (2011). *Cultura mainstream. Como nacen los fenómenos de masas*. Madrid: Taurus.
- Martí, J. (2000). *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva.
- Méndez, A. (2016). *Comunicación y cultura popular*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Mithen, S. (2007). *Los neandertales cantaban rap. Los orígenes de la música y el lenguaje*. Barcelona: Crítica.
- Negus, K. (2005). *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós.
- Perelló, S. (2009). *Metodología de la investigación social*. Madrid: Dykinson.
- Productores de Música de España (Promusicae) (2010-2020). *Top de canciones más distribuidas en España por año*. Recuperado de <http://www.promusicae.es>
- Ramírez-Hurtado, C. (2006). *Música, lenguaje y educación. La comunicación humana a través de la música en el proceso educativo*. España: Tirant Lo Blanch.
- Romero, J. (2011). *M de música. Del oído a la alquimia emocional*. España: Alba.
- Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) (2011-2020), *Anuarios de las artes escénicas, musicales y audiovisuales*. Recuperado de <http://www.anuariossgae.com>.
- Stanley, B. (2015). *Yeah!, yeah!, yeah! La historia del pop moderno*. Madrid: Turner.
- Verdú, E. (2011). *Música o nada. Del walkman a Spotify, una historia de amor*. Barcelona: Milenio.
- Wilson, C. (2016). *Música de mierda. Un ensayo romántico sobre el buen gusto, el clasicismo y los prejuicios en el pop*. Barcelona: Blackie Books.



## EL PERREO DEL SIGLO XXI: DESARROLLO, IDENTIDADES Y DEBATES

*Silvia Escobar Fuentes*  
*Francisco Manuel Montalbán Peregrín*

### INTRODUCCIÓN

AL IGUAL QUE la mayoría de los productos culturales, el *reggaetón* surge de la mezcla y el encuentro de convivencias e identidades, tradición y novedad. A pesar de que el *reggaetón* se considera un producto nacional de Puerto Rico, autores como Urdaneta (2007) manifiestan que el origen de este género musical proviene del *reggae* en español que comenzó a sonar en Panamá entre los años 1970 y 1980. Estos ritmos, propios de Jamaica, aterrizaron en Panamá de la mano de la población obrera jamaicana movilizada para colaborar en la construcción del Canal de Panamá. Estos trabajadores llevaron su música natal al ámbito de trabajo, trasladando dichos sonidos, además, a sus otras esferas cotidianas como lugares de descanso y ocio (Rodriguez-Morgado, 2012). Así, en palabras de Flores (2007), la población receptora atraída por los novedosos ritmos tuvo que traducir las letras del inglés al español para tener un mejor entendimiento del mensaje. Conforme adquiría una mayor popularidad, el *reggae* en castellano se fue trasladando a las islas caribeñas, más concretamente a Puerto Rico, donde se cambió el ritmo y se añadieron características más propias del *hip hop yankee* o el *dancehall* jamaicano. En este punto, Pineda (2020) resalta que debemos de tener en consideración a la población de ascendencia africana habitante en el Caribe, ya que la cultura musi-

cal africana impregnó las nuevas melodías y bases musicales del *reggaetón*, sobre todo, destacando la función percusiva, que es la base rítmica del género, como si siguiera la frecuencia de un tambor. De esta manera, de la mezcla del *reggae* en español, con otra base melódica, africana, e hibridada con otros ritmos latinos surgió lo que hoy día conocemos como *reggaetón*, y su expresión bailable el *perreo*, que aglutina no sólo a una serie de movimientos sensuales que sugieren contacto corporal estrecho y pueden recordar, por tanto, el acto sexual de los canes. Más aún, la actitud de *perrear* va más allá y agrupa formas de seducción y representación de relaciones entre los sexos, que sobrevuela el imaginario de las generaciones más jóvenes (Lira-Beltrán, 2010). Este tipo de análisis no es nuevo y podría, y así ha sido, ser aplicado a otros estilos precedentes, como el tango o el rock, en su amplio espectro. Concretamente, el tango es tildado tempranamente como danza de libertinos, baile de lupanares, baile, en definitiva, que genera escándalo. Autoras como Rosboch (2006), lo consideran una práctica que en sus orígenes nace y potencia la rebeldía, rebelión de la marginalidad que reta las pautas victorianas. De hecho, la popularidad del tango estaría asociada con la representación del cortejo entre el hombre y la mujer, y la dinámica explícita-implícita de la tensión sexual que conlleva. También Savigliano (1995) plantea que el tango, al ingresar a los círculos metropolitanos europeos, se recrea como una danza exótica relacionada con lo sexual y primitivo, pero camuflando también su origen negro y mestizo, y su hibridación de estilos.

Este *mix* musical entre diversos géneros se reproduce asimismo en el *reggaetón* y ha provocado que sea denominado de múltiples maneras. Antes de ser mundialmente comercializado y estar en el centro del huracán mediático, tomó nombres diversos, algunos poco diferenciados, tales como *rap*, *underground*, *dembow*, *melaza* o *reggae* (Marshall, Rivera y Pacini-Hernandez, 2010). Sin embargo, en la actualidad se le reconoce de manera unitaria como *reggaetón*. Este término proviene de la combinación de los vocablos *reggae* y *maratón*; este último concepto hace referencia a los casetes de música mezclada de forma consecutiva. No obstante, dependiendo del lugar donde se encuentre uno, el nombre de este estilo musical puede redactarse de múltiples formas, por ejemplo, se puede de-

cir *reggaetón*, *reggetón* y hasta *reguethong* (Penagos-Rojas, 2012). En ocasiones, además, se escribe *reggaeton*, sin acento, para resaltar el uso del *spanGLISH*, tan típico, en este género musical y ensalzar así su naturaleza transnacional y multilingüe. No obstante, algunos autores como Sherwood (2006) opinan que la palabra *reggaeton* no cumple con las reglas ortográficas castellanas por lo que sería mejor decir *reggaetón*. Por ello, en este capítulo se ha empleado el vocablo *reggaetón* para hacer referencia al *reggae*, de gran importancia en su origen, y usar la tilde para cumplir con la gramática castellana.

Uno de los factores que hizo que el *reggaetón* se asociara a Puerto Rico fue la cantidad de artistas que surgieron en aquella época que ayudaron, asimismo, a su éxito, regional primero y mundial posteriormente, como Daddy Yankee, Don Omar, Wisin y Yandel, Tito El Bambino, Ivy Queen o Alexis y Fido. Aunque resalten los cantantes del género, este estilo musical tiene un ritmo (3-3-2) muy característico creado por productores de sonidos y *Disc-jockey* (a partir de ahora *Dj*), que merecen un reconocimiento particular. Así, uno de los productores pioneros del género fue Chosen Few, en la década de 1980, con canciones como *Pu Tun Tun*, *Te Ves Buena* o *Muévelo*. Y, por parte de los *Dj*, a Vico C. se le atribuye la creación del género, ya que saltó a la fama por ser uno de los primeros en mezclar el *reggae* con el *hip hop*. De este modo, poco a poco esta música característica fue trasladándose a discotecas y salas de fiesta, donde los primeros compases de *reggaetón* servían de enlace entre canción y canción. En palabras de Carbonell (2019), los *Dj* comenzaron a hacer música improvisada con frases simples, destacando la repetición y obteniendo así un especial protagonismo el sonido. Así, cuando los intérpretes cantan sus canciones presuntamente no nos relatan mucho, ni son letras con mucho trasfondo, aunque sí crean un discurso lleno de patrones rítmicos reconocibles e identificables con el género. En conclusión, se podría decir que el ritmo del *reggaetón* es una especie de lenguaje y el lenguaje, *per se*, es cultura.

De entrada, puede resultar chocante calificar al *reggaetón* de expresión cultural popular contemporánea. Y sería así si nos conformáramos con un sentido de la cultura como “alta cultura”. El *reggae*-

tón, desde sus orígenes, fue un estilo musical producido en la esfera de la juventud urbana de las clases desfavorecidas. Dicho con otras palabras, se le consideró un fenómeno contracultural porque las letras hacían referencia a las circunstancias sociales en las que vivían las clases desfavorecidas en el país, es decir, el desempleo, la baja escolarización, la corrupción y la violencia por el tráfico de drogas; y que los jóvenes entendieron esta música como un elemento para exteriorizar los problemas.

A mediados de la década de 1990, las letras sexualmente explícitas y la reiteración recurrente a la violencia callejera cotidiana concitaron todo tipo de críticas, tildándolo de género primitivo, ligado a emociones embrutecedoras y agresivas. De esta manera, desde sus orígenes, el *reggaetón* siempre ha estado vinculado a polémicas por su origen étnico-racial, por su asociación tan cercana a la sexualidad y por un temor de que los jóvenes, por escuchar esta música, cayeran en las drogas y en la violencia (Rivera, Marshall y Pacini-Hernandez, 2009). En esta línea, Rivera (2009b) comenta tres circunstancias que hicieron que aumentara la aversión moral hacia este género musical. La primera fue la creencia de que esta música iba a influir en los comportamientos de los jóvenes que ya suscitaban sensación de falta de respeto al *statu quo* político y social. En segundo lugar, el término *underground* estaba vinculado con lo marginal, creando un temor a que esta subcultura iba a impregnar mayores segmentos de la sociedad aprovechando sus porosidades. Y, en tercer lugar, el origen tan identificable de los cantantes que hipotéticamente ponía en peligro el respeto internacional de la cultura nacional de Puerto Rico. Estas aprehensiones determinaron que, en 1995, la policía portorriqueña retirara todos los discos de seis tiendas de música porque violaban las leyes locales de obscenidad e inducían, supuestamente, al consumo de drogas y a la violencia (Rodrigues-Morgado, 2012). Esta censura dio paso a dos escenarios alternativos. Por un lado, propulsó reactivamente una mayor popularidad del género musical. Y, por otro, abrió el camino a que hubiera un debate nacional sobre la “moralidad del *reggaetón*”. Autores como Negrón-Muntaner y Rivera (2009) manifiestan que esta reflexión sobre dicho estilo musical simplemente era una excusa para desviar la atención de temas so-

ciales que azotaban, verdaderamente, al país, como la alta tasa de desempleo o la baja escolarización escolar de los menores. A este respecto,<sup>1</sup> Daddy Yankee en 2005 expresó en una entrevista que el gobierno y las clases altas de su país intentaron detener la fama del género, hasta principios de los 2000; pero su éxito fue tan grande que incluso los políticos empleaban esta música en sus campañas electorales para estar más cerca de un público juvenil. Ya en 2007, cuando la cantante<sup>2</sup> Paulina Rubio declaró que el *reggaetón* era un regalo que Puerto Rico había hecho al mundo, muchos lo tomaron como verdadera “insignia nacional”.

Se podría decir que cuanto más intentaron las altas esferas censurar el género, y poner obstáculos a su triunfo, más consiguieron enaltecerlo. De esta forma, tales maniobras lo convirtieron en un emblema de rebeldía, con connotaciones cada vez más amplias y variadas. Respuesta paradójica que transformó, contraculturalmente, este fenómeno expresivo de sectores populares, de lo marginal, en algo célebre y con una expansión global, llegando a convertirlo en verdadero fenómeno de masas juvenil.

Es cierto que la insistencia de control y censura por parte de la sensibilidad biempensante relajó ciertos elementos incómodos en las letras, y éstas se adaptaron para ser promocionadas en la radio, teniendo mucha más repercusión entre los jóvenes de clases medias, al precio de rebajar también algunas de sus peculiaridades originales (Nwankwo, 2009). Adicionalmente, la promoción del *reggaetón* se vehiculizó, también, gracias a la fama de grandes éxitos, como *Pobre Diabla* (2003) de Don Omar y *Lo que Pasó Pasó* (2004) de Daddy Yankee. Asimismo, Marshall (2009) pone de relieve que estas evoluciones del género se apoyaron en el uso generalizado de herramientas digitales que imprimieron sellos rítmicos de identidad fácilmente reconocibles.

<sup>1</sup> J. Andrade (2005), *Who's your Daddy?*, entrevista realizada por J. Andrade, 10 de marzo de 2005. Recuperado de <<https://www.miaminewtimes.com/music/whos-your-daddy-6378313>> (Consultado el 14 de octubre de 2020).

<sup>2</sup> Laura Corpa (2007), *Reguetón* [entrevista realizada por Laura Corpa] 23 de noviembre de 2007. Recuperado de <<https://hablacultura.com/cultura-textos-aprender-espanol/musica-en-espanol/regueton/>> (Consultado el 10 de noviembre de 2020).

Comprobamos que el género en sí ha ido transformándose conforme se ha expandido, de la misma forma que la aceleración tecnológica, los crecientes intercambios comerciales, la internacionalización de los medios de comunicación, etc., que definen la globalización contemporánea, están teniendo una influencia definitiva en culturas locales y nacionales. En otras palabras, igual que el *reggaetón* deja en tierra, en muchas ocasiones, el equipaje más comprometido sobre drogas, violencia, marginalidad, centrando sus letras en el ocio y en las relaciones erótico-afectivas para acceder al *mainstream*, las culturas musicales se han impregnado del *reggaetón*, que ha cruzado fronteras físicas y simbólicas, más o menos distantes, creando nuevos géneros como el *electro-reggaetón*, o el *reggaetón flamenco* o *rumbatón*.

Actualmente, podemos afirmar que el *reggaetón* ha triunfado a nivel planetario y se ha ido extendiendo de manera acelerada en los últimos años por todo el globo. En esta línea, Rodríguez (2017) apunta que la fama del *reggaetón* no se limita a un reducido número de canciones, sino que, en la plataforma de Spotify, por ejemplo, es el género musical que más crece y que la *playlist* “Baila *reggaetón*”, dedicada a este género, es la tercera más escuchada a escala mundial. Así, en el libro *Reggaeton (Refiguring American Music)* de Rivera, Marshall y Pacini-Hernandez, publicado en 2009 por la Universidad de Duke, se califica como el primer género musical “transnacional”, ya que ha alcanzado audiencias de gran envergadura y se extiende a través de numerosas naciones (España, Italia, Panamá, República Dominicana, México, Japón o Australia). En palabras de Flores (2007), este género musical no tiene un claro país creador y su origen está en las diversas migraciones, diásporas y combinaciones de las distintas poblaciones del Caribe, que han potenciado su difusión. Es uno de los géneros musicales más exportado y, en buena medida, la mayoría de los consumidores globales está fuera de sus naciones de origen. Las claves de su éxito están relacionadas con múltiples aspectos, pero se pueden simplificar, siguiendo a Romero (2019), en concreto, en tres: el cambio en las letras, como ya hemos indicado a gran-

des rasgos, la visibilidad y la colaboración con grandes figuras del género pop.

Primeramente, como ya se ha expresado, para llegar a su comercialización el género ha tenido que reeditarse, dulcificando y suavizando sus letras que dejaron de ser tan violentas, alejándose de la imagen agresiva y poco respetuosa con la diferencia. Muchos de los *covers* en español de artistas panameños tenían como ejemplo unas piezas musicales de Shabba Ranks, *Dem Bow*, *Slow and Sexy* o *Mr. Loverman* en 1990. Estas canciones, de las que derivarían muchas más, contenían temáticas homófobas y antiamericanas, cuestiones muy presentes en la primera ola del *reggaetón* (Arias, 2019). Paralelamente, estas letras reafirmaban y fomentaban la masculinidad heterosexual y, a la vez, criticaban el hecho de que una población extranjera pudiera explotar a la ciudadanía autóctona. Adicionalmente, para alcanzar el éxito tuvo que dejar de lado esa parte tan cuestionable, y centrarse en otros aspectos más relacionados con las relaciones amorosas desde la matriz heterosexual (Marshall, 2009), virando, por tanto, hacia temáticas más sexualizadas y centradas en las fantasías eróticas masculinas que, irremediablemente, objetualizan a la mujer. En consecuencia, tal y como expresan Negrón-Muntaner y Rivera (2009), estas transformaciones en el mensaje hicieron que aumentara la audiencia femenina, ya que las canciones presentaban una envoltura romántica y, por así decirlo, jugaban con dobles sentidos. Por ejemplo, la canción *Pasarela* (2007) de DJ Nelson tiene expresiones como “si eres fotogénica ven, te invito a mi pasarela, ay ya-ya gata vanidosa”, o más recientemente la letra de *La bebe* (2020), de Anuel, formula la siguiente expresión: “sólo quiere ver la leche caer, se encarama encima de mí, ella es una bebé, una bebe leche”.

En segundo lugar, el género adquiere protagonismo y, por tanto, mayor visibilidad desde 2004, en concreto, con el *hit* *Gasolina*. Esta canción estuvo presente en puestos relevantes de importantes listas internacionales, aunque no liderándolas, como en Billboard Hot 100, Hot Latin Song y, también, en European Hot 100 (Rivero-Pérez, 2020). Que esta canción fuera nominada a mejor canción urbana en los Premios Grammy Latino le concedió una gran popularidad. En este sentido, el *reggaetón* ha conseguido que una

canción, *Despacito*, de Luis Fonsi ft. Daddy Yankee, se sitúe en el número uno de la revista musical Billboard en el año 2017. Este fenómeno no ocurría para una canción en español desde 1996 con la *Macarena* de Los del Río.

Y, por último, otro punto que ha podido potenciar la internacionalización de la música urbana reggaetonera han sido las colaboraciones con artistas de fama mundial, pertenecientes a otros estilos musicales; por ejemplo, The Weeknd con Maluma en *Hawái*, Beyonce con J. Balvin en *Mi Gente*, Jennifer López con Maluma en *Pa ti* o Katy Perry con Daddy Yankee en la canción *Con Calma*.

Hemos expresado, a grandes rasgos, las claves de la extensión del *reggaetón*. Aunque, a partir de ahora, nos gustaría indagar en la recepción de este estilo musical en nuestro país, es decir, España. El *reggaetón* entra en el Estado español a comienzos del siglo XXI de la mano de la población inmigrante que vino a trabajar en la época de bonanza económica. Las agrupaciones juveniles latinoamericanas tenían asociada una visión negativa, principalmente por la imagen peyorativa que los medios de comunicación transmitían de éstas y que se asociaba directamente con las bandas latinas (como los Latin Kings o los Ñetas). Que estas bandas se caracterizaran negativamente influyó de manera considerable en que el resto de la población joven latinoamericana, y sus producciones culturales, tuvieran adjudicados los mismos calificativos, estigmatizándose sus prácticas recreativas como jugar al baloncesto en la calle, escuchar *reggaetón* o *perrear* (Feixa *et al.*, 2005). Sin embargo, la progresiva integración de estos grupos poblacionales, dentro de unos márgenes sociales, ocupacionales y espaciales concretos, hizo que estas prácticas obtuvieran una mayor aceptación y fueran extendiéndose entre los jóvenes en general (Maínez, 2019). En palabras de Fajardo (2019), el *reggaetón* llegó a España para quedarse, pasando de estar estrechamente vinculado al imaginario de las bandas latinas a transformarse en seña de identidad juvenil. Tanto es así que artistas como Ms. Nina<sup>3</sup> en

<sup>3</sup> Ms. Nina (2019), *El Bloque 02x01 Ms Nina ft. Awwz, Akasha, El Yiyo y El Tete & La Dani* (entrevista realizada por @titadesustance @madjody), 10 de marzo de 2019. Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=r8gd1l95iMs>> (Consultado el 15 de octubre de 2020).

2019 han equiparado la movida madrileña de los ochenta del siglo pasado al fenómeno de la música urbana actual con el *reggaetón* y el *trap* a la cabeza, reafirmando que hay una escena muy potente en nuestros días.

Lenore (2013) también destaca otros puntos receptores del *reggaetón* como los foros de internet, las discotecas y, especialmente, las Islas Canarias. Este autor considera este lugar geográfico como un punto de mediación estratégica entre España y América, sobre todo por los desplazamientos del pueblo canario desde el siglo XVIII hasta la década de los sesenta del siglo XX. Así, los viajes de ida y vuelta y el retorno de la población migrante a sus lugares de origen facilitaron la movilidad de costumbres y elementos culturales del territorio americano, como el *reggaetón*. De esta manera, no es casualidad que el primer festival de *reggaetón*, “Reggaetuning”, se celebrara en Canarias en 2004 y que la primera estrella invitada fuera Don Omar que, a su vez, fue el padrino de grupos *reggaetoneros* pioneros como K-Narias que se considera el primer dúo nacional español de *reggaetón*.

Igualmente, otro punto que ha fomentado la aceptación de dicho género musical es el idioma común y su fácil entendimiento para el público hispanohablante (Flores, 2007).

En España, el *reggaetón* comenzó a sonar en los politonos móviles, cuando se recibía una llamada, con canciones del género tan conocidas en sus inicios como *Baila Morena*, *Ella y Yo* o *Mayor que Yo* (Rivero-Pérez, 2020). Análogamente, desde 2001 hasta 2012 estuvo vigente la cadena televisiva los “40 Latinos” que transmitía las canciones y *videoclips* de *reggaetón* más famosos. En palabras de Maínez (2019), comenzó siendo un ritmo de calle, es decir, que estaba cercano a toda la población inmigrante en España, aunque poco a poco se fue trasladando a las salas de fiesta del vecindario y con el paso del tiempo se profesionalizó hasta llegar a ser un estilo musical con un recorrido propio. El impacto y el mantenimiento de este género musical ha sido muy significativo en nuestro país, creándose numerosos festivales únicamente de *reggaetón*, como los llevados a cabo en Barcelona y Benidorm “Reggaetón Beach Festival” o el “Madrid Puro Reggaetón Festival” que ha tenido que ser aplazado por las condiciones de pandemia al 2021.

De igual forma, si seguimos a Romero (2019) en las listas de éxitos nacionales cada vez tiene más repercusión; así, en el *Top 40* de LOS40 se ha pasado de tener una baja representación, hasta que en 2011 se eleva sucesivamente su presencia para pasar a ser una oferta musical determinante en las listas actuales. En fechas recientes, según la encuesta de Spotify 2019, el consumo de *reggaetón* en España ha alcanzado récords, siendo los artistas más escuchados Anuel AA., Ozuna, Bad Bunny, J. Balvin, Daddy Yankee, Farruko, Maluma, Nicky Jam, Sebastian Yatra y Karol G., todos ellos vinculados a la escena urbana latinoamericana.

#### CULTURA JUVENIL REGGAETONERA

Como ya hemos avanzado, la evolución del *reggaetón* está estrechamente vinculada con el surgimiento de culturas juveniles características. Nos referimos a formas de cultura alternativa que se caracterizan por estar o tener algún elemento en disonancia con la cultura dominante. El término “culturas juveniles”, en plural dada la gran diversidad expresiva y su devenir cambiante, surgió para denominar una nueva cultura adolescente que emergía con un fuerte carácter artístico y existencial en el periodo de entre guerras (Thrasher, 1963). Sin embargo, Parsons (1963) destaca que no fue hasta la década de los años de 1950, con la eclosión de la sociedad de consumo, que este término goza de cierta aceptación en el mundo académico, ampliándose así su ámbito de estudio. Las culturas juveniles están condicionadas por el tiempo libre y el espacio de ocio, que les hace tener escenarios diferenciados y diferenciales respecto de la cultura dominante o adulta (Feixa, 1998). En palabras de Muggleton (2000), las subculturas juveniles son un lugar donde los jóvenes, con una identidad diferente a la dominante o en contra de los organismos o instituciones tradicionales, encuentran su lugar de pertenencia y éstas giran en torno a unos mensajes o valores internos compartidos por sus miembros que organizan y orientan al grupo. Se podría decir que el término “culturas juveniles” hace referencia a la forma en que los jóvenes, de manera colectiva, construyen, expresan y reproducen sus prácticas y experiencias sociales, con un marcado carácter generacional y

alternativo del estándar adulto. O, en palabras de Reguillo (2000), las culturas juveniles son un paquete heterogéneo de expresiones y prácticas socioculturales de las generaciones más jóvenes. Además, las culturas juveniles llevan asociado el surgimiento de “micro-sociedades juveniles” que son espacios y tiempos destinados a la población joven y que son distintivos de las instituciones adultas (Feixa y Nofre, 2012).

A partir de la década de 1960, el movimiento pop, en el arte y la música, introduce igualmente una división dentro del cuerpo general de lo que se convenía en llamar la “cultura popular”. Por una parte, Feixa (1995) expone los estilos culturales jóvenes, ligados, en principio, a ciertas confrontaciones con lo hegemónico, pero con un desarrollo que debe confrontarse con el mercado y el consumo de masas globales y, por otra, aquellos formatos tecnológicamente tradicionales, vinculados, sobre todo, a la tradición local, rural, oral, etc. (Diederichsen y Maneros-Zabala, 2018).

Autores como Hormigos y Martín (2004) señalan que numerosas subculturas juveniles se crearon alrededor de un género musical y todos los elementos que la pueden conformar (identidad, estética, formas de relacionarse, valores que reivindican, etc.) giran en torno a las características de ese determinado estilo musical. Paralelamente, la música cumple un papel fundamental en la formación de la personalidad de los jóvenes, y no sólo eso, sino que fortalece su lugar de pertenencia dentro de un grupo social (Epstein, 1994). En palabras de Frith (1981), es innegable el papel esencial que ha tenido y tiene la música en la creación de la identidad juvenil y que ha acompañado el ideario de muchas generaciones. En esta línea, en el estudio de MacDonald, Hargreaves y Miell (2002) se señala que la música, y sus referentes estéticos, colabora en la construcción de identidades colectivas, compartidas, que favorecen la aparición de sentimientos de pertenencia a un grupo social específico.

De esta forma, tal y como especifica Martínez-Noriega (2014), el *reggaetón* configura una cultura juvenil que podemos denominar *reggaetonera*. Así, podemos destacar cuatro elementos clave que la definirían: el ritmo, el baile *perreo*, la jerga y la estética, unida, fundamentalmente, a la imagen pública de sus principales representantes.

En primer lugar, como señala Urdaneta (2007), la fama del *reggaetón* entre la población juvenil se debe principalmente a su singular ritmo repetitivo. A estas melodías hay que sumarles la tecnología usada en las canciones, su lenguaje cotidiano, su fácil identificación y la simplicidad del mensaje. Autores como Ceballos (2010) manifiestan que el ritmo y la sencillez de sus letras hace que tenga mucha trascendencia entre sus oyentes, más de lo que muchos piensan. Su ritmo reiterativo, lo hace muyailable, y lo vincula directamente con el ámbito festivo, siendo el género más demandado en los festivales juveniles.

En segundo lugar, destacamos su baile característico, el *perreo*. El *perreo* es la danza sensual característica del *reggaetón* donde los jóvenes bailan unos pegados contra otros siguiendo el ritmo de procedencia jamaicana (Negrón-Muntaner y Rivera, 2009). Autoras como Caycedo (2004) comparan este baile con el tango o el flamenco, relativizando su aspecto sexual innovador, ya que el baile es un acuerdo entre dos personas sobre sus intenciones sexuales, determinando los límites y llegando a un pacto. Su nombre deriva de la posición del perro, que se imita en el baile, aunque también se puede llamar *sandungueo* o *yaqueo* (Rodrigues-Morgado, 2012). Según Fairley (2006), el *perreo* es un baile que usan las mujeres, empleando sus cuerpos, para ser observadas. Y, siguiendo con este autor, las letras de las canciones relatan relaciones interpersonales íntimas y el *perreo* puede reafirmar el contenido de las letras, por lo que sus ejecutantes, mientras bailan, pueden malinterpretar las intenciones e intentar ir más allá de un simple baile. Por su parte, para algunas autoras como Gill (2016), la mujer mantiene un papel de liderazgo mientras *perrea*. En este punto nos encontramos entre dos posturas bastantes dispares. Una, como acabamos de expresar, que reivindica la capacidad de la mujer para utilizar libremente su cuerpo, y otra, que rechaza este tipo de baile como expresión de dominación masculina latente. En esta línea, Rivera (2009a) pone de manifiesto que este baile se creó en una sociedad machista, con normas sexistas que, según ella, atisban ciertas dudas sobre una supuesta situación de la equidad en el baile. Además, recalca la dificultad para trascender una actitud machista tanto en las letras como en la forma de bailarlo. Este asunto ade-

lanta un debate creciente que trataremos más ampliamente en el siguiente apartado.

En tercer lugar, el *reggaetón*, ha impulsado una nueva jerga o forma de hablar. En otras palabras, ha creado un léxico propio, derivado de modismos, de la mezcla *spanglish*, etc., por lo que los *fans* del género acuden a foros de internet para entender aquellos vocablos que se emplean en sus canciones (Ramírez-Noreña, 2012). Algunos ejemplos de ello son: *bellaco/a* (persona que refleja el deseo de tener un encuentro íntimo); *caserío* (barrios donde viven personas con bajos recursos económicos y existe la delincuencia); *flow* (tener estilo); *guayando* (bailar pegados); *janguero* (pasar el rato); *roncar* (lucirse ante alguien o presumir).

Y, por último, tomaremos en consideración la evolución en los *looks* de los cantantes del género. Éstos han promocionado y puesto de moda diferentes formas de vestir o marcas de ropa que los jóvenes intentan imitar. Fundamentalmente, su vestimenta deriva de la cultura juvenil del *hip hop*. Inicialmente, la ropa de los artistas solía seguir la tendencia urbana, es decir, ropa ancha, chándal, gorras y muchos complementos, pero de marcas costosas, y asociadas con el lujo. Sin embargo, autores como García (2019) ven una transformación estética importante en el recorrido del género. En un principio, se preferían las tallas grandes, llamativos estampados, gafas de sol, gorras, complementos brillantes, como en las imágenes promocionales de la década de 1990 de Daddy Yankee, Wisin y Yandel, Don Omar, etc. En torno al primer lustro del siglo XXI, tienen lugar algunos cambios relevantes, sustituyendo, poco a poco, la tendencia *underground*. Comienza a estar de moda un estilo más contemporáneo, elegante y cuidado, apropiándose, por así decirlo, de elementos y complementos ligados a marcas de lujo como ilustra el aspecto de los cantantes *reggaetoneros* J. Balvin, Nicky Jam o Maluma. Actualmente, se impone, también, un estilo más innovador, con atuendos futuristas o excéntricos, llegando la estética más allá de la ropa, es decir, a pequeños detalles, como los diseños de las uñas, en el caso de Rosalía, o a los cortes de pelo como el de Bad Bunny en su LP *Oasis*. De hecho, la conexión entre mundo de la moda y *reggaetón* se hace cada día más evidente y global.

Pero, tal y como estamos comentando, este género musical ha despertado y despierta numerosas suspicacias. El debate surgido inicialmente desde sus orígenes en Puerto Rico sobre la moralidad del *reggaetón* también se ha reactivado en muchos países donde ha arribado. Bien es cierto que la crítica se ha desplazado desde la incitación a la violencia o al estímulo de prácticas contraculturales juveniles a cuestionar la excesiva sexualización imperante en las producciones, letras, estética, videoclips, etcétera (Penagos-Rojas, 2012). Podemos resumirlo con Urdaneta (2007) en el sentido de que sus letras incitan a la pérdida de valores morales, inducen al sexo sin responsabilidad y transforman a la mujer en mero objeto sexual.

Numerosas investigaciones sobre *reggaetón* y juventud se han centrado en analizar los supuestos efectos negativos que el escuchar este tipo de música pudiera generar en la población joven, especialmente entre los adolescentes. En este sentido, son variados los estudios académicos que afirman que el *reggaetón* intensifica expresiones sexistas y la cultura machista en la sociedad, siendo una herramienta para generar valores y conductas “inmorales”, algo que induce al sexo sin responsabilidad, con potenciales efectos negativos en la salud sexual y afectiva. Trabajos como el de Ramírez-Noreña (2012) corroboran, en estas composiciones, el papel del hombre como reforzador del poder patriarcal en la sociedad. Las letras de las canciones están marcadas por el machismo y egocentrismo, así como el patrocinio de la imagen ideal de la mujer sumisa y dependiente. Se destacan dos líneas principales de construcción de las relaciones de género: una, encaminada a glosar las conquistas amorosas por parte del hombre, y una segunda, con letras más sexualizadas, que se centra en la valoración y el disfrute del cuerpo de la mujer. El hombre se reivindica prototípicamente como galán, conquistador, activo sexualmente y pronto a mostrar su respuesta sexual, siempre rodeado de numerosas mujeres, en disputa por sus encantos (Carballo-Villagra, 2007). En otras palabras, el patrón de masculinidad es donjuanesco, heterocentrado, orientado por la promiscuidad y con capacidad económica y de consumo. Asimis-

mo, se representa al hombre abonado a la competitividad por el favor de las mujeres, como rival sexual de otros hombres.

Son variados los trabajos académicos de los últimos años, como el de Noa-Calla (2018), que reiteran en sus hallazgos cómo el *reggaetón* está repleto de mensajes subliminales que fomentan el consumo de drogas, la delincuencia, las relaciones conflictivas de pareja, el sexismo en la definición de los roles de género, etc. También la investigación realizada por Llanes-Torres, Castillo-Roja, Yanes-Domínguez y López-Aldama (2019), tras recopilar 76 encuestas y entrevistas semi-estructuradas a adolescentes, concluye que el *reggaetón* potencia la drogadicción y las conductas sexuales nocivas, reduciendo lo femenino a su carácter de elemento de satisfacción sexual para el hombre.

A pesar de la mala prensa del *reggaetón*, este tipo de conclusiones no es exclusiva de este movimiento, sino que puede extenderse también a otros estilos musicales, muchos de ellos consumidos habitualmente por los más jóvenes, donde se romantizan las relaciones de dominio y control del hombre sobre la mujer. Autores como Frisby y Behm-Morawitz (2019) y Hormigos-Ruiz, Gómez-Escarda y Perelló-Oliver (2018) constatan que a través de la música más difundida recibimos incesantes mensajes en los cuales se mercantiliza el cuerpo de las mujeres, se fomenta la subordinación femenina frente al hombre, y se puede llegar a naturalizar la violencia de manera no sólo latente. Sin embargo, la presencia de composiciones que critican la sumisión femenina, la violencia contra las mujeres y fomentan la sororidad es igualmente cada vez mayor y más explícita. Como señala Soler-Campo (2016: 167), “las mujeres que se dedican a la música en la actualidad son testigos directos de que algunos de los estereotipos han sido (o están siendo) ‘desmontados’ paulatinamente”.

En esta línea, Hill y Savigny (2019) apuestan por superar el enfoque empírico que continúa centrado en la censura y el rechazo al investigar exclusivamente la manera en la que la música puede difundir representaciones peligrosas. Frente a ello, se insiste en la necesidad de rastrear espacios de maniobra en la producción musical como catalizadores para la construcción y el cambio social. Así, y a pesar de las numerosas críticas por la supuesta influen-

cia nociva para la población juvenil, autoras como Pangol (2018) y McNicholas-Smith (2017) ponen de relieve lecturas alternativas para valorar la cuestión de género en el *reggaetón* contemporáneo. Para ello, se valora especialmente que las cantantes femeninas obtienen nuevos espacios expresivos para su sexualidad, libertad de elección, el deseo y el placer, pasando de ser meras comparsas del deseo masculino a partícipes activas con voz propia.

A las mujeres en la música, mayoritariamente, se las ha considerado como vocalistas, fanáticas, *groupies*, novias o coleccionistas de *merchandising*, pero no como creadoras innovadoras (Trier-Bieniek, 2015). Como en todos los géneros musicales, al comienzo, han sido muy pocas las mujeres que han participado como líderes identificables y, concretamente en el *reggaetón*, las féminas aparecían más bien como un adorno en los videoclips o participaban cantando en los coros. Por ello, Viñuela (2003) defiende que el simple hecho de que la mujer pase a ser sujeto activo, es decir, firme su música y se identifique con un estilo propio de interpretación, es un acto de reivindicación, ya que han sido terrenos, originariamente, muy masculinizados. De esta manera, las mujeres ensanchan los límites que tradicionalmente las han acogido para crear, marcar tendencias y generar nuevas identidades (Clúa, 2008).

Aunque hay mujeres como Ivy Queen que han sido pioneras en este estilo de música, existen otras que han tenido una entrada más tardía en el género. Así, artistas como Glory comenzaron sus carreras profesionales haciendo los coros, o el *response*, a cantantes como Don Omar, para más adelante dar el salto y comenzar su debut en solitario. En los últimos tiempos, esta situación ha cambiado porque son numerosas las mujeres que se han introducido y destacado en el *reggaetón* internacional, como Becky G., Karol G., Natty Natasha o Anitta. Además, estas mujeres no sólo han dado un vuelco al género, sino que demuestran que el *perreo* no está en conflicto con el empoderamiento femenino, y que sus canciones se pueden emplear para transmitir mensajes que refuerzan capacidades, estrategias y protagonismo de las mujeres, tanto en el plano individual como en el colectivo (Yasss, 2017). Así, la incorporación de voces femeninas al *reggaetón* ofrece un cambio de rumbo sobre las temáticas y los ejes de construcción de las relaciones de género

desde una perspectiva más igualitaria, confrontándose con muchos de los tópicos machistas inherentes.

Si profundizamos en el papel actual de la mujer en el *reggaetón*, podemos distinguir diferentes sensibilidades en estas aproximaciones, según se prime un plano más comercial, incluso provocador, u otro más reivindicativo (Arias, 2019). Se trata de estrategias que, en muchos casos, se comparten con las producidas durante las tres últimas décadas por creadoras de otros estilos musicales. Una primera postura muy efectista es la que sigue la estela de la gran solista internacional Madonna, generadora estacional de tendencias estilísticas y musicales, que se ha acercado también muy recientemente al *reggaetón* de mano de Maluma, y que se ha labrado una imagen de mujer fuerte, independiente y liberada sexualmente. Este imaginario ha posibilitado a cantantes femeninas de *reggaetón*, como Becky G., presentarse como sujetos de acción que reivindican que una mujer pueda hablar de sexo en sus letras, y sexualizar incluso al varón para su propia satisfacción, en lo que algunos periodistas han dado en llamar “feminismo de laca y purpurina”. La pregunta “¿se puede ser feminista y *flipar* con *el perreo*?”, se reproduce en distintos foros. Muchas mujeres se consideran feministas y generan un debate mediático en torno a esta supuesta contradicción. La propia Becky G. (2018)<sup>4</sup> ha expresado, en numerosas entrevistas, que le cuesta que la tomen en serio en su reivindicación feminista por llevar poca ropa o que es criticada por expresar que las mujeres pueden ser *sexys* rechazando prácticas degradantes. Al mismo tiempo, comenta que muchas veces se censuran letras porque las canta una mujer cuando sus compañeros de profesión pronuncian los mismos contenidos sexuales sin ninguna traba. Otras cantantes, como la chilena Tomasa del Real, reivindican estas letras irreverentes que priorizan el propio placer, en lo que consideran un desafío evidente al machismo.

Podemos identificar también un *reggaetón* conscientemente reivindicativo que enfrenta el machismo con un mensaje más canó-

<sup>4</sup> Paula M. González (2018), “Becky G. responde a quienes le dicen que no puede ser feminista por llevar ‘poca ropa’”, entrevista recuperada de <[https://www.huffingtonpost.es/2018/07/09/becky-g-responde-a-quienes-le-dicen-que-no-puede-ser-feminista-por-llevar-poca-ropa\\_a\\_23477499/](https://www.huffingtonpost.es/2018/07/09/becky-g-responde-a-quienes-le-dicen-que-no-puede-ser-feminista-por-llevar-poca-ropa_a_23477499/)> (Consultada el 27 de octubre de 2020).

nico. Por ejemplo, Ivy Queen, junto con Lady Ann han sido unas de las principales pioneras y han escrito canciones con letras muy explícitas como: “Papi, debes comportarte porque conozco la ley contra el acoso sexual” o “si quieres comer ve a un restaurante o aprende a cocinar”. Báez (2006) analiza la aportación de Ivy Queen y, en concreto, su canción “Yo Quiero Bailar”, enfatizando que el hecho de bailar *reggaetón* no implica obligación alguna de mantener una relación íntima con un hombre después y que no se debe juzgar a las mujeres por su forma de esparcimiento a través del baile. Y es que históricamente se ha tenido que superar la acusación a las mujeres de que usar minifalda o practicar *topless* es una provocación hacia los hombres de consecuencias imprevisibles. Kopecká (2015) añade asimismo a la labor de artistas como Ivy Queen, la de otras referencias como K-Narias y Alakana. Particularmente, K-Narias se distingue por su empoderamiento post-feminista. Es decir, este dúo celebra en sus canciones la sexualidad y el disfrute gozoso de la misma, y la reivindicación de sus cuerpos como espacios expresivos, recogiendo además asuntos poco reflejados como la infidelidad femenina, señalando cómo las mujeres pueden soportar y perdonar la infidelidad de los compañeros, frente a la imposibilidad de los hombres. Alkana, por su parte, reivindica la capacidad autoexpresiva del *reggaetón* y disputa ese “derecho” a los hombres.

También el reciente estudio de Araüna, Tortajada y Figueras-Maz (2020) recoge y analiza la apuesta de algunas artistas femeninas como Brisa Fenoy, Ms Nina y Tremenda Jauría que están empleando el *reggaetón* como un instrumento para trasladar mensajes con clara vocación feminista, con letras que confrontan los sistemas de creencias opresivos o patriarcales y dotando de mayor visibilidad a opciones generalmente acalladas, como la libertad sexual de las mujeres.

Esta búsqueda de espacios de maniobra dentro del *reggaetón* está haciendo que se sucedan aproximaciones empíricas novedosas, que incluyen los contextos, las letras y hasta el baile, desde una perspectiva más innovadora y con perspectiva de género. De esta manera, el estudio sobre el *perreo* de Rodrigues-Morgado (2012) insiste también en que este tipo de danza permite a las mujeres disfrutar de su corporeidad y su sexualidad, produciéndose, por así

decirlo, un empoderamiento a través del cuerpo. Jiménez (2009) continúa en esta línea y expresa que las mujeres en el *reggaetón* pueden aspirar a un rol de desinhibición sexual y de atractivo físico, pudiendo sentir la música como una forma de transgresión de las normas y limitaciones sociales “preestablecidas”. Esto no quiere decir que no persistan imágenes sexistas en el *reggaetón*, pero se pueden transitar también nuevas sendas, como la que subvierte el amor romántico y permite una participación activa de las mujeres en los placeres del sexo. Esto es expresado por Caycedo (2004) cuando detalla que las mujeres emplean sus cuerpos para subvertir las ideas tradicionales de respetabilidad y poder enunciar un discurso feminista sin negar los placeres de la danza y el deseo, tanto como objeto cuanto como sujeto. También Rodríguez-Rivera (2016) defiende que centrarse en criticar el imaginario sexista del *reggaetón* puede hacernos olvidar que representa también una manera de subvertir los modelos amorios pequeño-burgueses y puede conducir a la asunción de un papel mucho más activo de las mujeres en escenarios de seducción, atracción, elección, placer, etc. De este modo, las letras de lo que muchos medios llaman ya *reggaetón feminista* no dudan en situar a la mujer en facetas típicamente masculinas como la de dominadora, hipersexualizada y seductora, en canciones como *Duro* y *Suave* de Leslie Grace o *Banana* de Anitta y Becky G.

A este respecto, destacamos también las aportaciones de Dávila-Ellis (2016) con un análisis pormenorizado sobre la canción *Las Chapas que Vibran* de La Materialista en 2015 que reafirma lo anterior, pero da unas pautas más concretas en esa reivindicación femenina. La autora enfatiza que en esta canción el término *papi*, usado reiterativamente en el *reggaetón* para referirse a los hombres o las potenciales parejas sexuales masculinas, no está presente. Es decir, se rompe, de esta manera, con el “toma y daca” típico del *reggaetón*, resaltando el poder al que pueden aspirar las mujeres sobre sus cuerpos, sus relaciones, su atracción, fomentando la autorrepresentación y la autocomplacencia, sin la mirada omnipresente del otro masculino.

Por su parte, Arias (2019) ha prestado también una especial atención a nuevas expresiones bajo la etiqueta *neorreggaetón*, sub-

género dentro del *reggaetón*, que consiste en una subversión en el tratamiento de la diferencia sexual de los intérpretes dentro del *reggaetón*. Así, el *neoperreo* como forma de empoderamiento femenino a través del cuerpo tiene cabida y reconocimiento en el “postfeminismo prosexualidad” (López-Castilla, 2018). Estos términos los comenzó a utilizar Tomasa del Real en 2016 en una entrevista realizada en el programa *Red Bell Academy Radio*. Se trata de reivindicar un enfoque lúdico más inclusivo, donde las máximas representantes son mujeres o personas del colectivo LGTBI. Esta transformación del *reggaetón* aprovecha elementos clave de ritmo, temáticas, actitud hedonista, etc., para acoger y dar visibilidad a otras identidades y minorías sexuales dentro del discurso mayoritario.

En conclusión, se podría decir que el feminismo está colonizando el *reggaetón* y dotándolo de una resignificación en la cultura popular (Gill, 2016), y que *el perreo* puede convertirse en expresión subversiva y acogedora para la diferencia. Además, muchos artistas del género no quieren dejar escapar el tren del feminismo, y defienden que el *reggaetón*, medio tradicionalmente masculinizado, puede resignificar su forma y expresión para convertirse en una herramienta reivindicativa de igualdad y respeto mediante la reapropiación. Artistas internacionales multipremiados y de superventas, como Bad Bunny, se autodefinen como feministas y aprovechan la palestra que les brindan las entregas de premios y el lanzamiento de sus nuevos *hits* para articular un discurso, todavía contradictorio y superficial, contra la violencia machista, la homo y transfobia, y recoger elementos relevantes de la agenda de la lucha por la igualdad y contra la exclusión. Queda mucho camino por recorrer, pero debemos saber rastrear y poner en valor estos primeros pasos que se van sucediendo. Una mujer tan poco sospechosa de falso feminismo como la escritora y editora Luna Miguel, afirmaba recientemente en una entrevista para *El País* que del portorriqueño no le interesa tanto el supuesto feminismo superficial de la canción *Ella Perrea Sola*, sino lo que intenta es indagar un heterosexual cisgénero sobre la emoción femenina en el sexo, los celos, la pasión. Y concluye que Bad Bunny es literatura, porque emociona como lo hace un artefacto literario logrado. La editora reconoce que puede

que al nuevo *reggaetón* le sea imposible escapar de las coordenadas machistas, pero cuánta literatura no sigue siendo machista bajo capas de actitud políticamente correcta. Y añade que Bunny, además de conseguir poner “cachondas” a muchas mujeres que se orientan por la brújula del diálogo entre igualdad y diferencia, le ha servido también para afilar la propia educación sentimental.

## BIBLIOGRAFÍA

- Araüna, N., Tortajada, I. y Figueras-Maz, M. (2020), “Feminist Reggaetón in Spain: Young Women Subverting Machismo Through “Perreo””. En *Revista Young*, núm. 1. Nueva York.
- Arias, M. (2019). “Neoperreo, ¿cambiando las reglas de(l) género? La escena transnacional online del reggaeton del futuro”. En *Revista Etno: Cuadernos de Etnomusicología*, núm. 14. España.
- Báez, J. M. (2006). “‘En mi Imperio’: Competing Discourses of Agency in Ivy Queen’s Reggaetón”. En *Revista Centro Journal*, núm. 18. Puerto Rico.
- Carballo-Villagra, P. (2007). “Reggaetón e identidad masculina”. En *Revista Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, núm. 3. Costa Rica.
- Carbonell, O. (2019). “El reggaeton es cultura (a pesar de Maluma)”. En *Web Beatburger*. Recuperado de <<http://www.beatburger.com/el-reggaeton-es-cultura-a-pegar-de-maluma/>> (Consultado el 12 de octubre de 2020).
- Caycedo, C. (2004). *Gran Perretón*. Recuperado de <<https://vimeo.com/35021131>> (Consultado el 2 de octubre de 2020).
- Ceballos, L. (2010). “El reggaetón y sus efectos en la conducta de los adolescentes”. En *Revista Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, núm. 5. Italia.
- Clúa, I. (2008). *Género y cultura popular*. Barcelona: Ediciones UAB.
- Dávila-Ellis, V. (2016). “Acelerando la feminidad en el reggaetón: La chapa que vibran de La Materialista”. En V. Nadal-Ramos y S. Dorsía-Smith (eds.), *Perspectives on Reggaeton Symposium*. Puerto Rico: University of Puerto Rico, pp. 55-66.
- Diederichsen, D. y Maneros-Zabala, E. (2018). *Carta(s). El pop vs. lo popular*. España: Museo Reina Sofía.

- Epstein, J. S. (1994). *Adolescents and their Music. If it's too Loud, you're too Old*. Londres: Garland Publishing.
- Fairley, J. (2006). "How to Make Love with your Clothes on: Dancing Regeton, Gender, and Sexuality in Cuba". En R. Rivera, M. Wayne y D. Pacini-Hernandez (eds.). *Reggaeton*. Durham, North Carolina: Duke University Press, pp. 280-296.
- Fajardo, J. (2019). "Así perrea España: cómo el reggaetón pasó de las pandillas latinas a las discotecas pijas". *Web El Mundo*. Recuperado de <<https://www.elmundo.es/papel/historias/2019/05/15/5cdaa018fc6c83196b8b45a2.html>> (Consultado el 1 de abril de 2020).
- Feixa, C. (1995). "Tribus urbanas y chavos banda. Nueva antropología". En *Revista de Ciencias Sociales*, núm. 47. España.
- Feixa, C. (1998). *De jóvenes, bandas y tribus: antropología de la juventud*. Barcelona: Ariel.
- Feixa, C. y Nofre, J. (2012). "Culturas juveniles". En *Revista International Sociological Association*. Brazil.
- Feixa, C., Cerbino, M., Recio, C., Porzio, L. y Canelles, N. (2005). "De las bandas a las organizaciones juveniles". En C. Feixa (dir.), *Jóvenes "latinos" en Barcelona. Espacio público y cultura urbana*. Barcelona: Anthropos Editorial, pp. 72-138.
- Flores, S. (2007). *Música y adolescencia. La música popular actual como herramienta en la educación musical*. Tesis doctoral. España: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Frisby, C. M. y Behm-Morawitz, E. (2019). "Undressing the Words: Prevalence of Profanity, Misogyny, Violence, and Gender Role References in Popular Music from 2006-2016". En *Revista Media Watch*, núm. 10. India.
- Frith, S. (1981). *Sound Effects. Youth, Leisure and the Politics of Rock'n'Roll*. Nueva York: Pantheon Books.
- García, Á. (2019). "El reggaeton no es sólo música: repasamos la evolución de la moda y del estilismo de los artistas a lo largo de los años". En *Web Menzig Style*. Recuperado de <<https://www.menzig.style/a/reggaeton-moda-estilo-evolucion-artistas/>> (Consultado el 20 de septiembre de 2020).

- Gill, R. (2016). "Postfeminism and the New Cultural Life of Feminism". En *Revista Diffractions: Graduate Journal for the Study of Culture*, núm. 6. Portugal.
- Hill, R. L. y Savigny, H. (2019). "Sexual Violence and Free Speech in Popular Music". En *Revista Popular Music*, núm. 38. Cambridge.
- Hormigos, J. y Martín, A. (2004). "La construcción de la identidad juvenil a través de la música". En *Revista RES* 4. España.
- Hormigos-Ruiz, J., Gómez-Escarda, M. y Perelló-Oliver, S. (2018). "Música y violencia de género en España. Estudio comparado por estilos musicales". En *Revista Convergencia*, núm. 25. México.
- Jiménez, F. (2009). "(W)rapped in Foil: Glory at Twelve Words per Minute". En R. Rivera, M. Wayne y D. Pacini-Hernandez (eds.). *Reggaeton*. Durham, North Carolina: Duke University Press, pp. 229-251.
- Kopecká, A. (2015). *Feminism within Reggaeton Music. How do Female Artist Appropriate Reggaeton Scene as Space for Feminist Agency?*. Trabajo fin de máster en Médiation Interculturelle: Identités, Mobilités, Conflits. Minneapolis: Faculty of Social Sciences.
- Lenore, V. (2013). "Reggaeton". En *Web El País*. Recuperado de <[https://elpais.com/elpais/2013/08/30/eps/1377865923\\_268812.html](https://elpais.com/elpais/2013/08/30/eps/1377865923_268812.html)> (Consultado el 30 de septiembre de 2020).
- Lira-Beltrán, M. G. (2010). *Baila el "perreo", nena: construcción de identidades juveniles femeninas en la escena tapia del reggaetón*. Tesis de maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura. Jalisco, México: Departamento de Estudios Socioculturales del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Llanes-Torres, H. M., Castillo-Roja, E. A., Yanes-Domínguez, H. y López-Aldama, H. (2019). "Motivaciones de los adolescentes y el género musical reggaetón". En *Revista de Ciencias Médicas de Mayabeque*, núm. 26. Cuba.
- López-Castilla, T. (2018). "El perreo queer del lesbian reguetón". En N. Botella y R. Isusi-Fagoaga (eds.), *Músicas populares, sociedad y territorio: sinergias entre investigación y docencia*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 199-208.

- MacDonald, R., Hargreaves, D. J. y Miell, D. (2002). *Musical Identities*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- Maínez, L. M. (2019). “La evolución del reggaeton en España: 15 años de los barrios a la radio”. En *Web The Medizine*. Recuperado de <<https://themedizine.com/p/la-evolucion-del-reggaeton-en-espana-15-anos-de-los-barrios-a-la-radio>> (Consultado el 30 de marzo de 2020).
- Marshall, W. (2009). “From Música Negra to Reggaeton Latino: The Cultural Politics of Nation, Migration, and Commercialization”. En R. Z. Rivera, M. Wayne y D. Pacini-Hernandez (eds.). *Reggaeton*. Durham, North Carolina: Duke University Press, pp. 19-76.
- Marshall, W., Rivera, R. Z. y Pacini-Hernandez, D. (2010). “Los circuitos socio-sónicos del reggaetón”. En *Revista Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 14. España.
- Martínez-Noriega, D. A. (2014). “Música, imagen y sexualidad: el reggaetón y las asimetrías de género”. En *Revista El Cotidiano*, núm. 186. México.
- McNicholas-Smith, K. (2017). “Sexualisation, or the Queer Feminist Provocations of Miley Cyrus”. En *Revista Feminist Theory*, núm. 18. Nueva York.
- Muggleton, D. (2000). *Inside Subculture*. Oxford: Berg.
- Negrón-Muntaner, F. y Rivera, R. Z. (2009). “Nación reggaetón”. En *Revista Nueva Sociedad*, núm. 223. Venezuela.
- Noa-Calla, K. D. (2018). *El reggaetón y violencia contra la mujer en la asociación juventud emprendedora para el desarrollo e innovación del distrito de cabanillas —San Román— Puno 2017*. Perú: Universidad Nacional del Altiplano.
- Nwankwo, I. C. K. (2009). “The Panamanian Origins of Reggae en Español: Seeing History through ‘Los Ojos Café’ of Renato”. En R. Z. Rivera, M. Wayne y D. Pacini-Hernandez (eds.), *Reggaeton*. Durham, North Carolina: Duke University Press, pp. 89-98.
- Pangol, M. P. (2018). “Reggaeton and Female Narratives”. En *Revista Student Publications*, núm. 647. Pensilvania.
- Parsons, T. (1963). “Youth in the Context of American Society”. En E. Erikson (ed.), *Youth: Change and Challenge*. Nueva York: Basic Books, pp. 93-119.

- Penagos-Rojas, Y. (2012). “Lenguajes del poder. La música reggaetón y su influencia en el estilo de vida de los estudiantes”. En *Revista Plumilla Educativa*, núm. 10. Colombia.
- Pineda, R. (2020). “Espuma y raíz: buscando el corazón africano del reggaetón”. En *Web Slang*. Recuperado de <<https://www.slang.fm/especiales/especial-slang-espuma-y-raiz-buscando-el-corazon-africano-del-reggaeton/>> (Consultado el 10 de octubre de 2020).
- Ramírez-Noreña, V. K. (2012). “El concepto de mujer en el reggaeton: análisis lingüístico”. En *Revista Lingüística y Literatura*, núm. 62. Colombia.
- Reguillo, R. (2000). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Buenos Aires: Norma.
- Rivera, R. Z. (2009a). “El reggaeton ha muerto... de nuevo”. En *Web Reggaetónica*. Recuperado de <<http://reggaetonica.blogspot.com/2009/06/el-regueton-ha-muerto-de-nuevo.html>> (Consultado el 22 de septiembre de 2020).
- Rivera, R. Z. (2009b). “Policing Morality, Mano Dura Stylee: The Case of Underground Rap and Reggae in Puerto Rico in the Mid-1990s”. En R. Z. Rivera, M. Wayne y D. Pacini-Hernandez (eds.), *Reggaeton*. Durham, North Carolina: Duke University Press, pp. 111-134.
- Rivera, R. Z., Marshall, W. y Pacini-Hernández, D. (2009). *Reggaetón*. Durham, North Carolina: Duke University Press.
- Rivero-Pérez, T. (2020). *Filosofía y reggaetón: una perspectiva interseccional*. Trabajo Fin de Máster Interuniversitario en Investigación en Filosofía. Tenerife: Universidad de La Laguna.
- Rodriguez-Morgado, C. (2012). “Reggaeton, mujeres e identidades ‘Yo quiero bailar... eso no quiere decir que pa’ la cama voy’”. Ecuador: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Rodríguez, D. (2017). “Mira cómo se ha extendido el reggaetón en el mundo”. En *Web Verne*. Recuperado de <[https://verne.elpais.com/verne/2017/09/05/mexico/1504647278\\_137441.html](https://verne.elpais.com/verne/2017/09/05/mexico/1504647278_137441.html)> (Consultado el 25 de octubre de 2020).
- Rodríguez-Rivera, Á. (2016). “Acumulación subalterna: cultura, clase, raza y reggaetón”. En V. Nadal-Ramos y D. Smith Silva

- (eds.), *Perspectives on Reggaeton Symposium*. Puerto Rico: University of Puerto Rico, pp. 26-38.
- Romero, M. (2019). “Reggaetón: la historia del perreo transnacional”. En *Web El Orden Mundial*. Recuperado de <<https://elordenmundial.com/reggaeton-historia-perreo-transnacional/>> (Consultado el 15 de octubre de 2020).
- Rosboch, M. E. (2006). *La rebelión de los abrazos. Tango, milonga y danza: imaginarios del tango en sus espacios de producción simbólica: la milonga y el espectáculo*. La Plata: Edulp.
- Savigliano, M. (1995). *Tango and The Political Economy of Passion*. Nueva York: Routledge.
- Sherwood, M. (2006). “Reguetón: una propuesta ortográfica”. En *Revista El Nuevo Día-Revista Letras*, 4 de mayo de 2006.
- Soler-Campo, S. (2016). “Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer”. En *Revista Dossiers Feministes*, núm. 21. España.
- Spotify (2019). “Spain Summer Hits 2018/2019”. En *Web Spotify*. Recuperado de <<https://open.spotify.com/playlist/1jxTJW0s-FmvVsQ3oYuqH79>> (Consultado el 15 de octubre de 2020).
- Thrasher, F. M. (1963). *The Gang: A Study of 1313 Gangs in Chicago*. Chicago: University of Chicago Press.
- Trier-Bieniek, A. (2015). *Feminist Theory and Pop Culture*. Rotterdam: Sense Publishers.
- Urdaneta, M. (2007). *El reggaetón: entre el amor y el sexo. Análisis semiolingüístico*. Tesis de maestría en Ciencias de la Comunicación. Venezuela: La Universidad del Zulia.
- Viñuela, L. (2003). “La construcción de las identidades de género en la música popular”. En *Revista Dossiers Feministes*, núm. 7. España.
- Yasss (2017). “Reggaetón... ¿feminist? Ms Nina y otras cinco mujeres que lo hacen posible”. En *Web Yasss*. Recuperado de <[https://www.yasss.es/in-cultura/feminista-reaggueton\\_0\\_2475375520.html](https://www.yasss.es/in-cultura/feminista-reaggueton_0_2475375520.html)> (Consultado el 18 de octubre de 2020).

## Entrevistas

- Andrade, J. (2005). *Who's your Daddy?* Entrevista realizada por J. Andrade, 10 de marzo de 2005. Recuperado de <<https://www.miaminewtimes.com/music/whos-your-daddy-6378313>> (Consultado el 14 de octubre de 2020).
- Corpa, L. (2007). Reguetón. Entrevista realizada por Laura Corpa, 23 de noviembre de 2007. Recuperado de <<https://hablacultura.com/cultura-textos-aprender-espanol/musica-en-espanol/regueton/>> (Consultado el 10 de noviembre de 2020).
- González, Paula M. (2018). “Becky G. responde a quienes le dicen que no puede ser feminista por llevar ‘poca ropa’”. Entrevista realizada recuperada de <[https://www.huffingtonpost.es/2018/07/09/becky-g-responde-a-quienes-le-dicen-que-no-puede-ser-feminista-por-llevar-poca-ropa\\_a\\_23477499/](https://www.huffingtonpost.es/2018/07/09/becky-g-responde-a-quienes-le-dicen-que-no-puede-ser-feminista-por-llevar-poca-ropa_a_23477499/)> (Consultada el 27 de octubre de 2020).
- Luna, M. (2020). “*Bad Bunny es literatura*”. Entrevista realizada por Luz Sánchez-Mellado, 22 de noviembre de 2020. Recuperado de <<https://elpais.com/cultura/2020-11-21/luna-miguel-bad-bunny-es-literatura.html>> (Consultado el 25 de noviembre de 2020).
- Ms Nina (2019). *El Bloque 02x01 Ms Nina ft. Awwz, Akasha, El Yiyo y El Tete & La Dani*. Entrevista realizada por @titadesustance @madjody, 10 de marzo. Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=r8gd1l95iMs>> (Consultado el 15 de octubre de 2020).



# ¡DÉJAME TRAERTE CANCIONES DEL BOSQUE! O CÓMO EL ROCK DE LOS SETENTA CONTRIBUYÓ A MOLDEAR (LO MEJOR D)EL MUNDO ACTUAL

José Hernández Prado

In memoriam Abelardo González Aragón  
y Jorge Alberto Montes Ptacnik

## PREÁMBULO DE LOS AÑOS MARAVILLOSOS

UNA MUY POPULAR serie de televisión de finales de los años ochenta y principios de los noventa del siglo XX se llamaba *The Wonder Years* o *Los años maravillosos*, como la tradujeron al español. Su personaje protagonista era un niño en el umbral de la adolescencia —y luego un joven plenamente instalado en ella—, típico de los suburbios estadounidenses de los últimos años sesenta y los primeros setenta, de nombre Kevin Arnold. Pues bien, quien esto escribe es justo de la edad de ese muchacho que vivía sus *wonder years* y atestiguó otros por igual sorprendentes; alguien que en el año de la pandemia del terrible mal, Covid-19, alcanzaría la edad requerida para encarnar la célebre canción de The Beatles, *When I'm Sixty Four*.

Con respecto de aquella serie, *The Wonder Years*, sus creadores, Carol Black y Neal Marlens, llegaron a afirmar que la música incluida en el *soundtrack* de la misma —canciones memorables de la era del festival de Woodstock y de algunos años anteriores y posteriores a ese festival—, era otro protagonista de la serie y tan importante como el o la que más (Broman, McCardell y Schwartz, 2014:

6). Y no exageraban estos productores televisivos, porque poco a poco, a lo largo de la década de 1960 y a finales de ella, la música popular de los Estados Unidos, tan influida por el *rhythm and blues* negro y el *rock and roll* blanco de los años cincuenta, fue superando las fronteras de los bailes de salones y fiestas y de las *I love you songs* o canciones de amor, con la intención decidida de adquirir una riqueza expresiva y —no sería exagerado decir— además una profundidad que abarcaba las diversas áreas de una cultura muy impactada por la juventud, en cuanto nueva figura relevante de la vida social y hasta económica y política de la temprana segunda mitad del siglo xx.

#### LA MÚSICA, DESDE LA PREHISTORIA HASTA THE BEATLES

Acaba de hablarse de músicaailable, de canciones de amor y de música profunda y de mayor riqueza expresiva. Pues bien, ello sirve para plantear las cosas desde el inicio. En el principio, la música surgió entre los seres humanos —se calcula que hace, por lo menos, 40 o 30 mil años— como elemento cultural que daba identidad y cohesión a los grupos de tales seres, los cuales eran, entonces, tribus de etnias y razas muy variadas, conformadas a través de sus clanes (Wilson, 2012: 281-284; 2017: 56; Hernández, 2019: 90-95). Si Émile Durkheim tuvo razón (Durkheim, 2012: 89-95), esa música identitaria ya fue *sacra*, *sagrada* o relacionada con la religiosidad de dichos grupos humanos, aunque también *profana* y vinculada con sus actividades cotidianas; por ejemplo: cazar, recolectar frutos y nueces, alimentarse y procurarse vestido y protección, tanto como entretenerse con historias edificantes, narradas alrededor de la fogata nocturna.

Y cuando arribó la vida civilizada, dotada de agricultura, asentamientos urbanos y Estados políticos, dicha música sacra devino en seria y profunda música de iglesia y la música profana se apoderaría del baile lúdico, aunque, sobre todo, si Darwin tuvo también razón (Darwin, 2011), se convirtió asimismo en un vehículo para la conquista amorosa entre los seres humanos, porque obedeciendo al patrón establecido por las aves y otros animales en la naturaleza, la humanidad femenina y masculina se dejó seducir por otra huma-

nidad cantora y musical y desde entonces, en prácticamente todas las culturas humanas, aparecieron las canciones que enamoraron a las personas y facilitaron la perpetuación y expansión demográfica y geográfica de la especie. A partir de eso, en particular desde la cultura occidental (Weber, 2003: 54-55), la música derivó en un rico y complejo arte sonoro, en cuanto sublimación de los impulsos primigenios recién descritos.

Pero de tal arranque prehistórico e histórico es factible regresar al siglo xx y destacar que en sus primeras décadas, todavía se vivió en él en un mundo dominado por los adultos —en especial, masculinos—, no obstante que fueran jóvenes. En efecto, con el paso de los siglos, la humanidad creó un mundo adulto, desplegado por humanos que experimentaban bastante jóvenes la mayoría de edad y, sólo en casos contados, alcanzaban una madurez plena y hasta correspondiente a lo que hoy se conoce como la tercera y la cuarta edad, pues la esperanza de vida era muy limitada en aquel entonces y sólo comenzó a crecer en el siglo xx. Cuando las eras antigua y medieval, y en general en las anteriores al siglo xix, incluso, se esperaba que las personas vivieran, en promedio, unos 30 o 40 años y había una mortalidad infantil desquiciante. Sólo fue hasta avanzado el siglo pasado que hubo ya muchos viejos; empezaron a abundar los humanos femeninos y masculinos que lograban vivir con facilidad y con frecuencia entre los sesenta y los noventa años de edad.

Pero asimismo, si además tuvo razón Max Weber (Weber, 1984: 198-201), en dicho siglo xx se concretó también el “desencantamiento del mundo” que destruiría lo que el sociólogo alemán denominó el “ciclo orgánico de la vida”. En ciertas sociedades, hubo ya muchas personas que dejaron de creer en cielos o en los trasmundos de vida eterna que daban un sentido a su muerte. Ya no supieron más para qué morir y, por lo tanto, repudiaron el ciclo de la vida humana que trazaba niñez, juventud, madurez y vejez y se aterraron ante la idea de envejecer y perecer. ¡Ahora había que ser siempre jóvenes! La juventud quedaría legitimada con amplitud y conquistó a todo el mundo. Con la Segunda Guerra Mundial —que concluyó en 1945— terminó la hegemonía de los adultos y la cultura juvenil comenzó a desarrollarse y a imponerse por doquier. Jóvenes de los años cin-

cuenta se convirtieron por fin en celebridades culturales mundiales y algunos de los sesenta, incluso, continúan moviéndose sobre los escenarios musicales, cantando la insatisfacción de su vieja generación y ganando Premios Nobel de Literatura.

Los años cuarenta de la guerra mundial legaron mucha música popular irradiada, en especial, desde el país que fue su gran triunfador militar y político-económico: los Estados Unidos de América. Era una música para los soldados, sus parejas y sus familias. Claro que aquellos militares eran muy jóvenes, aunque, sobre todo, eran adultos que compensaron los horrores bélicos bailando con el *swing* de las *big bands* —como la muy famosa de Glenn Miller, quien moriría en 1944, casi al final de la guerra— o disfrutando de la balada jazzística americana de Frank Sinatra, el propio jazz de Chicago, la música *country* que siempre ha sido demasiado blanca o el *blues* de los negros oprimidos de los estados norteamericanos del sur. Estos soldados de la Segunda Guerra no delinearon todavía una cultura juvenil. Lo hicieron, más bien, sus hermanos menores, que fueron obligados a combatir en Corea, pero, en particular, sus hijos o la generación inicial de *baby boomers*, nacida en los años cuarenta. El más afamado de los primeros sería, sin duda alguna, Elvis Presley; y de entre los segundos provendrían los muy americanos Beach Boys y unos jóvenes británicos conocidos como The Beatles. Con ellos cambiaría todo.

Pero se trató también de una revolución tecnológica. En la cuarta década del siglo apareció la ruidosa guitarra eléctrica, de modo tal que para los años sesenta, no hicieron falta más las orquestas con muchos músicos que tocaban, sobre todo, alientos metálicos —trompetas, trombones y saxofones—. Ahora grupos pequeños o *combos*, como los había denominado el *jazz*, satisfacían las exigencias sonoras de la nueva generación y fue así que a las y los cantantes de siempre, o a los pequeños grupos de guapas y guapos vocalistas, se les sumaron los cuartetos y quintetos de jóvenes impetuosos que, con sus instrumentos eléctricos de cuerdas para tañer y de teclados y con su escandalosa batería de percusiones, acallaron el sonido de las *big bands* de tiempos de Roosevelt y de Churchill.

Un elemento importante es que aquellas *bands* o conjuntos —como se les nombraba en México—, al estilo de los Beach Boys

y, sobre todo, de los Beatles, aportaron a la música de la nueva cultura juvenil la riqueza melódica y armónica de la canción artística europea. *Lieder*, les llamaban a dichas canciones los alemanes desde el siglo XVIII y XIX. A ellas contribuyó gente tan importante como Schubert y Brahms, además de Mozart y Beethoven y después, Gustav Mahler o Hugo Wolf. No sólo se trataba de reiterar, en la música juvenil de las impactantes bandas o grupos estadounidenses y, sobre todo, británicos —la denominada *ola inglesa* comandada, en la primera mitad de los sesenta, por The Beatles, aunque reforzada por The Rolling Stones, The Kinks o The Who—, la sencilla estructura cíclica de los *blues* negros, con la que tanto se entretuvo el *rock and roll* de Elvis, “el Rey”, sino, asimismo, de rivalizar con la prestigiada canción francesa o la italiana de décadas anteriores.

Pero por todos es sabido que el “buque insignia” de la nueva música y cultura juveniles, los célebres *Fab(ulous) Four*, los “melencidos de Liverpool”, o sea, The Beatles (Womack *et al.*, 2009), empezaron cantando en el primer lustro de los años sesenta, principalmente, piezas muy rítmicas y sencillas como *She Loves you*, *I saw her Standing there* o *I Want to Hold your Hand* —además de ciertas canciones más tranquilas y a la vez complejas y agradables, como la prototípica *Yesterday*—, a fin de evolucionar en el segundo lustro de aquella década hacia una música que ya entonces fue calificada de “menos comercial” —lo que no era tan cierto— y que encerraba canciones de dimensiones más largas, con melodías y armonías en extremo ricas y audaces y una exploración sonora o tímbrica que parecía no brindar concesiones. Grandes ejemplos iniciales fueron *Strawberry Fields Forever*, *The Fool on the Hill*, *I’m the Walrus*, *Lucy in the Sky of Diamonds* o *A Day in the Life*, canciones que se enmarcaban en colecciones con mayor o menor unidad estilística; en una secuencia que debía ser respetada a cabalidad y que ocupaba la capacidad integral de los discos *Long Playing* —LP— de la época —con algo más de cuarenta minutos de duración—, lo que configuró al concepto del *álbum*. Y en aquellos años The Beatles produjeron dos que pasarían a la historia de la música popular de todos los tiempos: *Sergent Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, de 1967, y *The Beatles*, de 1968, este último identificado en el mundo

entero como el “álbum blanco”, contenido en dos LP sorprendentes y maravillosos, abundantes en canciones inolvidables; por ejemplo, *While my Guitar Gently Weeps*, *Black Bird* o *Revolution No. 1*.

Pero la evolución de The Beatles no sólo fue sonora y musical. También sería literaria, filosófica e ideológica. En su paso de lo simple a lo complicado, en cuanto a melodías que perseguían agradar, The Beatles y muchas otras bandas y artistas dejaron de hacer música para simplemente bailar y cortejar y comenzaron a hacer canciones con letras referidas a temas existenciales y de actualidad y relevancia social y política. Diferentes *hit singles* producidos por Lennon y McCartney en los últimos años sesenta, así como los dos últimos álbumes del conjunto, el asombroso *Abbey Road* de 1969 y el *Let it Be*, de 1970 —este último grabado con anterioridad al que tomara su nombre de la calle y los estudios de grabación en Londres—, pedían a la gente que amara en lugar de hacerse la guerra; a las personas que desconfiaran de toda revolución y al mundo entero que “dejara ser” aquellas cosas que no había más alternativa que aceptar, para que éste fuese un lugar mejor.

## LA ERA DE WOODSTOCK

Al final de la década de los sesenta llegaron los festivales multitudinarios de rock, como se le llamaba ya entonces al género por excelencia de la música popular juvenil. Incluso, The Beatles fueron invitados a uno de ellos, que sería el más importante de todos, pero por los grandes problemas internos acumulados, tal cosa resultó imposible (*Rockpasta*, 2020). No lo fue, en cambio, para sus compañeros ingleses de The Who, Ten Years After o la banda de Joe Cocker, a quienes se sumaron muchos otros norteamericanos y hasta alguno que otro mexicano, que hacía carrera por aquel entonces en los Estados Unidos de América: Richie Havens, Joan Baez, Crosby, Stills, Nash & Young, Canned Heat —con el mexicano Fito de la Parra en la batería—, Jefferson Airplane, Sly & The Family Stone, Janis Joplin, Blood, Sweat & Tears, Creedence Clearwater Revival, The Grateful Dead, The Paul Butterfield Blues Band, el gran y legendario Jimi Hendrix y varios más con, desde luego, nuestro célebre compatriota Carlos Santana al frente de su naciente agrupación

musical. Este festival fue el de Woodstock, celebrado en los terrenos de la granja de Max Yasgur, cercana a la pequeña población de Bethel, en el estado de Nueva York, del 15 al 18 de agosto de 1969.

Woodstock fue la culminación de la denominada “contracultura” de la década de los años sesenta del siglo xx, pero también el arranque de una nueva era musical con enormes repercusiones culturales, sociales y políticas (Woodstock.com, 2020). Él significó la manifestación más espectacular de la cultura *hippie*, que predicaba una total ruptura con los convencionalismos sociales y un acercamiento radical a la vida natural y comunitaria, la cual incluía una plena fusión con la naturaleza y una expansión de las capacidades perceptuales y mentales de los seres humanos, facilitada, esta última, por el consumo de drogas no sólo naturales, como la marihuana o los hongos alucinógenos, sino también sintéticas, muy especialmente, la dietilamida del ácido lisérgico, mejor conocida como LSD.

Según el lingüista y psicólogo evolutivo, tanto como estudioso de la cultura contemporánea, Steven Pinker, el *hippismo* y su “contracultura” fueron, al final de cuentas, anticivilizatorios (Pinker, 2011: 106-116). Ellos rechazaban el progreso científico, tecnológico, sanitario, social, económico y político y su culto de las drogas alucinógenas incrementó de un modo comprobable la problemática de la salud pública y la violencia social en los Estados Unidos de América y casi todo el mundo desarrollado. Y es verdad, las comunas *hippies* y la exaltación del LSD terminaron pronto y muy mal y no condujeron ni con mucho a las utopías sociales y económicas que pregonaban de un modo tan ingenuo.

Pero debe destacarse, sobre todo, que Woodstock e incluso otros festivales musicales de finales de los años sesenta, como el de Monterey, California, en junio de 1967, o los tres de la Isla de Wight, en Gran Bretaña, de 1968 a 1970, con la terrible excepción del Festival de Altamont, California, el 6 de diciembre de 1969, pocos meses después del ejemplar de Woodstock —Altamont concluyó con la caótica presentación de los Rolling Stones, que incluiría el asesinato de un asistente al festival, de manos de la “seguridad” brindada por la banda de aficionados al motociclismo de los *Hells Angels*—, no fueron simples y alocadas “fiestas *hippies*” que difun-

dieron su inofensiva filosofía y que se llevaron, al final de cuentas, ese terrible balde de agua fría que representaría la violencia de la cual abjuraban, toda vez que creían, de la manera más bisoña, que ésta sólo podía provenir del repudiado *establishment*.

No, Woodstock y los demás festivales exitosos de aquella época fueron mucho más que enormísimos *happenings hippies*. En su pecado cometido en Altamont, llevaron la penitencia y numerosos *hippies* aprendieron bien la lección, la cual consistiría en descreer de las utopías y aceptar la conveniencia, más convincente, de un imperfecto orden liberal que buscaba la elusiva justicia. En realidad, *Woodstock fue, ante todo, un inmenso mitin pacifista en contra de la terrible guerra de Vietnam*. Los jóvenes, *hippies* o no, le dijeron “basta” a dicha guerra, a través de su música y ésta, que le cantaba al amor y a la vida un tanto en abstracto, comenzó a expresar también aspectos más profundos, maduros y conscientes de aquella vida, referentes, en especial, a la paz, la tolerancia, el respeto y la inclusión, la diversidad racial y sexual, las múltiples manifestaciones culturales y, desde luego, la no discriminación entre los seres humanos.

Y como la música popular que se escuchara en Woodstock resonó mucho tiempo y dejó oír sus ecos en los inmediatos años por venir, es muy sostenible afirmar que la música popular de los años setenta, música popular que ahora era eminentemente juvenil y reconocida ya como el rock, retomó esas mismas inquietudes y las exploró a lo largo de la década, contribuyendo con ello a modelar el mundo que tenemos en la actualidad, no en sus tantas facetas negativas sino, por el contrario y como es factible defender, en sus aspectos esencialmente más constructivos. Esta es la tesis que busca proponer el presente escrito.

## CINCO APORTES CIVILIZATORIOS DEL ROCK DE LOS SETENTA

### *Pacifismo*

Steven Pinker ha defendido la idea de que la contracultura *hippie* de los años sesenta del siglo XX fue, en rigor, un movimiento anti-civilizatorio, pero justo lo ha hecho en el marco de su sorprenden-

te reivindicación actual de un progreso integral de la humanidad (Pinker, 2011; 2018). En su opinión y como lo ha sostenido en sus dos importantes libros de los años 2011 y 2018, es muy posible afirmar que la humanidad ha progresado claramente en los siglos recientes, desde aquellos XVII y XVIII hasta el actual XXI, *porque tal humanidad ha mejorado en prácticamente todos los aspectos que más le interesan a su vida*. Hoy los seres humanos vivimos más tiempo y, en general, mejor, sostiene Pinker (2018: 51-52).

Dígase lo que se diga y aunque ello suene contraintuitivo, en el mundo actual hay menos pobreza y menos injusticias que las que se vivían en el pasado. No pocas poblaciones de la humanidad, situadas en especial en Europa, el Extremo Oriente, Norteamérica y el continente australiano, han sido sustraídas de la miseria y la desnutrición que antes campeaban por todos lados y, por ejemplo, la esclavitud, la explotación económica, el racismo, el machismo y la homofobia se encuentran hoy severamente cuestionados y en mayor o menor medida impugnados en y erradicados de ciertos lugares del planeta, en comparación con lo que ocurría en épocas pretéritas no demasiado remotas.

El analfabetismo y la total falta de instrucción, asimismo, están mucho menos generalizados en la actualidad. Los grandes bienes de la cultura —las ciencias, la tecnología y las artes— son bastante más accesibles a todo el mundo y la probabilidad de sufrir una muerte violenta es en extremo menor que en otros tiempos; mucho más reducida con respecto a como lo era probable, con tanta facilidad, durante la mayor parte de la historia de la humanidad. Incluso, destaca Pinker, el pacifismo es hoy una ideología por completo aceptable, como nunca lo había sido antes, de modo tal que la guerra se ha desacreditado al máximo y ha perdido muchísima, sino es que toda su legitimidad.

Pues bien, justo este pacifismo, este antibelicismo terminó por definirse e imponerse en décadas recientes, precisamente gracias a Woodstock y a los festivales masivos de música popular juvenil de la época. Hoy es factible afirmar que ninguna o ningún artista que haya tocado en Woodstock y que, sobre todo, sea sobreviviente suyo, es una o un belicista de cualquier tipo y no un reconocido pacifista (Tamarkin, 2020). Recuérdese la jimihendrixiana inter-

pretación, en su distorsionada guitarra eléctrica, del himno de los Estados Unidos de América, mimetizada con un bombardeo hiperdestructor y piénsese también en los aún integrantes de Crosby, Stills, Nash & Young; en Carlos Santana, en Joan Baez o Melanie, o bien en Peter Dinklage y Roger Daltrey, quienes mantienen vivo todavía al grupo The Who.

Pero esta afirmación se puede extender a todos los exponentes masculinos o femeninos del rock, procedentes de las décadas de los años sesenta y setenta, que en alguna medida hayan participado del espíritu de Woodstock, trátase de Patti Smith o de Bruce Springsteen; de Jon Anderson, vocalista histórico de Yes —junto a la vasta totalidad de sus compañeros— o de Ian Anderson, alma del legendario Jethro Tull; de Robert Fripp y su prestigiado King Crimson o bien de *Sting*, Eric Clapton, cada uno de los integrantes de los Rolling Stones, *Bono* y *The Edge*, de U2, o bien de Mark Knopfler, líder de Dire Straits, por no mencionar además a David Gilmour y al aguerrido Roger Waters, procedentes ambos del muy influyente Pink Floyd.

El más grande himno pacifista del rock aparecería dos años después de Woodstock y su creador fue el entonces ya exbeatle, John Lennon. Sin embargo, la canción *Imagine*, del año 1971, no sólo abarcaba al pacifismo de su era tan singular, sino también muchos otros ideales humanistas y progresistas realmente fáciles de imaginar, pero en extremo difíciles de realizar. Y en efecto, el rock de los años setenta de siglo XX, tanto en sus países de origen —los Estados Unidos de América y el Reino Unido de la Gran Bretaña—, como en el resto del mundo, no sólo reivindicó “en cuerpo y alma” al pacifismo o el antibelicismo ostensible en Woodstock, sino varios temas adicionales. Por ejemplo y al menos, los siguientes cuatro: 1) las conciencias social y política en todas las ciudadanías jóvenes del orbe; la primera incluyendo una denuncia de las injusticias laborales, el racismo y toda forma de exclusión y discriminación, y la segunda, la enfática defensa de los elementos esenciales de la democracia liberal, es decir, las libertades y los derechos civiles a la expresión, el pensamiento, la libre elección de autoridades, la asociación político-ideológica y la suscripción de creencias religiosas; 2) el protagonismo femenino en materia musical y cultural y la visibilización de la homosexualidad; 3) el folclor de los pueblos

y el ecologismo; y 4) el cultivo y la reivindicación de las artes en general, incluido, desde luego, el arte musical. El rock setentero enarboló todas estas banderas civilizatorias —lo que hoy no tendría más remedio que reconocer el propio Pinker— y contribuyó enormemente a que siga trabajándose por ellas, en mejores o peores circunstancias y con mejores o peores resultados.

### *Conciencia social y política*

Se habló ya del muy claro pacifismo del rock de los años setenta, pero no sobra subrayar que éste también despuntaría por su incuestionable conciencia social, ya que una airada protesta contra la desigualdad social y las injusticias cometidas de un modo histórico a las y los trabajadores del mundo, lo caracterizó también. No sólo destacan en este terreno la woodstockera Joan Baez, sino también otras enormes figuras del rock, como Raymond Douglas Davies y sus impertinentes Kinks. Y qué decir de la problemática racial, en particular respecto del todavía muy espinoso asunto de las relaciones entre las razas negra y blanca en los Estados Unidos, país que nació como una moderna democracia ejemplar cuando culminaba el Siglo de las Luces, pero con el inaudito pecado original de haber asimilado la esclavitud de los trabajadores de origen africano a su economía y a la cultura de los estados sureños. La música popular llamada después “afroamericana” rompió muchas barreras raciales y fue acogida con entusiasmo por numerosos “blancos” luego de Woodstock y durante la década de los setenta. Así lo mostrarían el célebre sonido Motown y sus grandes figuras del soul, el rock, el blues y el pop que condujeron en la década siguiente a la inmensa celebridad global del llamado rey de este último, el tan polémico, como talentoso, Michael Jackson.

Y en cuanto a la conciencia política, resulta evidente que por definición el rock de los setenta fue abrumadoramente demócrata y como tal, un muy severo y profundo, aunque también leal crítico de la democracia liberal. Quizá debido a su gran conciencia social, no ha faltado algún rockero de la época de los *wonder years* que cometiera el candidísimo error de apoyar a líderes dictatoriales de izquierda en y para determinadas partes del mundo, pero nunca para

la suya propia, porque allí siempre hay que dar por sentado que estará del lado de la democracia y de los derechos civiles y las libertades esenciales que él mismo necesita para expresarse y crear. Da extremo gusto constatar en el periodo histórico más reciente cómo rockeros setenteros de la talla de Neil Young, John Fogerty o sus “satánicas majestades”, los Rolling Stones, le negaron a Donald Trump y a su colonizado Partido Republicano el permiso para emplear sus canciones en los mítines supremacistas y con un inequívoco tufo fascista, del impresentable populista neoyorquino —quien, por enorme fortuna, perdió con claridad las elecciones presidenciales de noviembre de 2020—. Todo el rock de los setenta es sinónimo de democracia; de democracia liberal, electoral, constitucional y, desde luego, participativa. Imaginar algo distinto es absolutamente inviable. Por ello, cuando en noviembre de 1989 cayó el Muro de Berlín, el álbum *The Wall* de 1979, del grupo Pink Floyd, volvió a sonar por el mundo entero.

### *Protagonismo femenino y visibilización de la homosexualidad*

Estupendas cantantes femeninas con una faceta autoral abundaron en la música popular anglosajona hasta comienzos de la segunda mitad del siglo xx, en particular en los terrenos del blues, el jazz y el soul norteamericanos. Por ejemplo, Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Nina Simone o Aretha Franklin. Para finales de los años sesenta, una reina indiscutible era la conmovedora Janis Joplin, quien murió trágicamente en 1970, que también se llevó a Jimi Hendrix —los dos fallecidos a los 27 años, edad en la que feneció, asimismo, al siguiente 1971, Jim Morrison, vocalista y líder del grupo The Doors—. Sin embargo, durante la década de los setenta sobresalieron por fin cantautoras que emprendieron una carrera esencialmente autónoma y que brillaron con luz propia, sin depender de colaboración masculina alguna. Puede pensarse en Carole King, Roberta Flack, Joni Mitchell, Judy Collins, Linda Ronstadt, Carly Simon, Joan Armatrading, Maddy Prior y un buen y muy valioso etcétera. Con el rock de los años setenta, las mujeres alcanzaron un protagonismo creativo que no ha desaparecido desde entonces en el ámbito de la música popular juvenil.

Pero no solamente artistas masculinos y femeninos de esta música acapararon su revolucionaria escena. Aparecieron asimismo figuras andróginas que jugueteaban con su masculinidad, a fin de sugerir de un modo por completo provocador una sexualidad alternativa. Así lo demostraron Mick Jagger y Robert Plant, cantantes, respectivamente, de los Rolling Stones y de Led Zeppelin, o el enigmático David Bowie, quien incluso refería muy en serio la posibilidad de provenir de un planeta extraño. Pero con ello quedó abierto el camino para que adquirieran un *status* de “estrellas”, personalidades que en ese entonces aún no hablaban abiertamente de su homosexualidad, pero que comenzaron a mostrarla o a sugerirla con orgullo —“visibilizarla”, como suele decirse en la actualidad— para que décadas más tarde, se hiciese ya manifiesta y los convirtiera en íconos histórico-culturales de la hoy en expansión comunidad LGBT+. El finado en 1991, Freddie Mercury, aclamado líder del grupo Queen y del *glam rock* y cuya voz en el álbum *A Night at the Opera*, de 1975, pudiera rivalizar justo en *glamour* con la de Marlene Dietrich, así como Reginald Kenneth Dwight, mejor conocido como Elton John, son los principales rockeros a evocar en este relevante contexto.

### *Folclor de los pueblos y ecologismo*

Pero ya en la era y en el festival de Woodstock, en particular el rock estadounidense había mostrado su enorme vinculación con la música folclórica de la Norteamérica negra y blanca, pues no otra cosa eran el blues afroamericano y la tradición de la llamada *country music* —con su inseparable guitarra acústica— de raíces irlandesas, escocesas e inglesas, ya que de dichos orígenes fueron los “pioneros” estadounidenses que durante el siglo XIX “conquistaron” el Oeste norteamericano, arrebatándoselo a las tribus indígenas nativas o los “indios de las praderas”. Después de todo, el género *country* era la música folclórica de los jóvenes anglosajones blancos que en la América del Norte forjaron al rock a partir del rocanrol. De este modo sucedió que en Woodstock brillaron cantantes con toda propiedad folclóricos, como Arlo Guthrie, Joan Baez, John B. Sebastian o Melanie Safka, quienes al final de cuen-

tas eran exponentes de diversos tipos de *country*. Pero aún antes del gran festival y en los años subsecuentes, destacaron en el ámbito estadounidense figuras con una ostensible raíz folclórica, como Bob Dylan, Simon & Garfunkel, James Taylor, Leonard Cohen, Judy Collins y muchos más.

Casi en forma simultánea ocurriría el mismo fenómeno en Gran Bretaña y en concreto en Inglaterra, donde el rock también se encontró con una rica veta de música genuinamente popular, representada en los últimos años sesenta y los primeros setenta por grupos como Pentangle, Fairport Convention o Steeleye Span. A ellos se les sumaron pronto los irlandeses de Clannad, de donde surgirían, décadas después, las cantantes Maire Brennan y Enya, quienes aportaron a la música juvenil la enorme riqueza del folclor musical celta. Repárese en que la palabra inglesa *folklore* viene de los términos *folk*, que significa “pueblo”, y *lore*, que significa “sabiduría”. *Folklórico* quiere decir, en forma literal, “lo referente a la sabiduría del pueblo”. Y esta sabiduría se comenzó a hacer familiar en el ambiente de la música influida por el rock.

En rigor, el rescate de la música folclórica tenía muchas décadas de existir en el Reino Unido de la Gran Bretaña, gracias a la English Folk Dance and Song Society, formalizada en 1932, pero impulsada desde inicios del siglo xx por el folclorista y musicólogo inglés Cecil James Sharp, quien rescató numerosas canciones tradicionales inglesas y norteamericanas, estimulando con su tarea personal la colaboración de compositores ingleses de música de concierto, como Ralph Vaughan Williams, Gustav Holst, George Butterworth, Gerald Finzi o Ernest John Moeran (Alldritt, 2017: 104; Self, 1986: 48-53; Smith, 2015: 2-5).

De esta labor de rescate de la música folclórica anglosajona derivaron dos grandes consecuencias. En primer lugar, un interés global por el folclor musical no sólo de las islas británicas y de sus originales colonias en América del Norte —que luego formaron los Estados Unidos de América—, sino del mundo entero y de los abundantes pueblos que lo constituyen, con sus respectivas y muy ricas culturas musicales; y en segundo lugar, un interés también mundial por los contextos geográficos que dieron lugar a aquella música folclórica y que no eran sino los ambientes naturales y eco-

lógicos del planeta en donde surgió tal música y con respecto de los cuales, poco a poco, se adquirió conciencia de que corrían tanto o más peligro de desaparecer, que todos los asombrosos y atractivos sonidos creados por sus habitantes humanos.

De la primera consecuencia se puede mencionar que el llamado *folk-rock* de la década de 1970 fue el claro origen de la muy afamada *World Music* que inundó a los países del globo en los años finales del siglo xx. Un tan extraño como bello álbum intitulado *Tales from the Topographic Oceans*, del grupo de rock progresivo Yes, publicado en 1973, por ejemplo, fue precursor, quizás involuntario, de dicha música del mundo, al llamar la atención juvenil por las milenarias y muy diversas culturas humanas que habían llenado de música al planeta, a lo largo y ancho de su complicada historia. En aquel mismo tiempo impactaba ya el *reggae* jamaiquino y *rastafari* del grupo The Whalers y su líder espiritual y musical Bob Marley.

Y en relación con la segunda consecuencia del descubrimiento del folclor musical, vale la pena subrayar que consistió en un interés y una atención de las y los rockeros del mundo por la delicada y compleja ecología de nuestro planeta y, de plano, por la muy conveniente preservación —conciliada o no con un peligroso y sin duda depredador, pero muchas veces indispensable aprovechamiento económico— de los ambientes naturales cercanos e inmediatos a los propios músicos o distantes de, o exóticos para ellos. Esto ocurriría muy naturalmente con la fusión entre el *folk* y el *rock*, también durante la década de los setenta. Aquí destaca, sobre todo, el que es mi grupo favorito de rock, el muy británico Jethro Tull, animado y liderado por el escocés Ian Anderson —quien, por cierto, es considerado el flautista más notable de este género musical.

Jethro Tull nació en 1967 y es un grupo que hubiera tocado en Woodstock (*Rockpasta*, 2020) de no ser por la tremenda desorganización que hubo en el festival. Sin embargo, adquiriría su fisonomía musical plena entre los años 1969 y 1972, con un estilo de contundentes influencias folclóricas. Sus seguidores coincidimos en que la madurez del grupo se logró hasta sus álbumes de 1977 y 1978, *Songs from the Wood* y *Heavy Horses*, respectivamente. “Déjame traerte canciones del bosque” y “percherones, muevan la tierra debajo de mí”, cantaban Ian Anderson y sus compañeros entre me-

lodías y armonías de clara cepa tudor, isabelina y eduardiana, ejecutadas con instrumentos hechos, algunos de ellos, según modelos de los siglos XVII y XVIII. Y lo hicieron en un momento en el que ya fenecía el rock de los setenta y la música popular juvenil se mudaba de nuevo a los urbanos salones públicos de baile, adoptando el nombre de *Disco*, por sonar en las *discotheques* de Nueva York, Londres y el mundo detrás de ellas.

### *Cultivo y reivindicación de las artes, incluido el musical*

Pero a Jethro Tull no sólo se le clasifica como un grupo de *folk-rock*. Generalmente es estimado además como uno de rock “progresivo” y el calificativo no resulta arbitrario, porque su propuesta va más allá de las fáciles canciones que siempre han inundado la música popular. Aparte de evidenciar, como ya se dijo antes, un estilo afinado en la gran tradición musical británica que se suele adjetivar como “cultura”, de Thomas Tallis y William Byrd a Henry Purcell, pasando por los isabelinos John Dowland o Robert Johnson, el rock de Ian Anderson, con o sin Jethro Tull, es estilísticamente muy afín al trabajo de los compositores folcloristas de las islas británicas, mencionados en el inciso anterior (Hernández, 2016: 66-72). Si a uno le agrada mucho Jethro Tull, el salto a las sinfonías y las óperas de Vaughan Williams, por ejemplo, es en extremo cómodo y natural, pues ambas propuestas no son simple *easy listening* —aunque tampoco contengan enormes retos al oído—, sino que están llenas de una peculiar y distintiva riqueza melódica, armónica e instrumental, que invita a explorar a otras culturas musicales de todo el mundo, cada una con sus grandes maravillas, a la vez ocultas y gratificantes.

Éste es el último de los cinco aportes civilizatorios del rock setentero que quiere destacar el presente escrito: su clara y enorme vinculación con el arte o con la creación que se elabora para fines de disfrute estético y de expansión de los horizontes intelectuales. Ello ya comenzaría con The Beatles en el último lustro de los años sesenta, pero continuó decididamente durante los setenta, siguiendo al menos tres diferentes vertientes.

Una primera fue la que declararía de un modo desvergonzado, en aquellos mismos años sesenta, que la música de rock, con toda

su espontaneidad, frescura y simpleza melódica, armónica y rítmica, era en sí mismo y con cabal propiedad, no otra cosa que *arte*. Una declaración eminentemente warholiana y, en efecto, el propio artista gráfico y plástico, Andy Warhol —quien se haría famoso por proponer que las latas de sopa Campbell's o que sus retratos “en isohelia” del rostro de Marilyn Monroe eran el único arte viable— fungió de 1966 a 1968 como el *manager* del grupo neoyorquino The Velvet Underground, de donde emergieron los míticos Lou Reed y John Cale. A dicha propuesta warholiana se sumó breve tiempo después, en plenos años setenta, el muy elogiado y hace poco fallecido —en 2016— David Bowie. Todos estos rockeros —junto a otros como el posteriormente laureado con el Nobel literario, Bob Dylan, o también Paul Simon, procedente del dueto Simon & Garfunkel— propondrían que el rock era, en estricto sentido, arte, sin necesidad alguna de la sofisticación intelectual y estética que se acostumbra exigir para justificar ello.

Pero una segunda vertiente asumiría, en efecto, la condición de que por lo menos el rock tiene que ser “buena música” para considerarse arte; debe ser música que no conciba ni ejecute cualquier intérprete y así se comenzó a entender que rockeras y rockeros como Janis Joplin, Jimi Hendrix, Duanne Allman, Eric Clapton, Carlos Santana o Jeff Beck hacían algo en verdad único y admirable, genuinamente artístico, en especial a través de su voz privilegiada o de sus “solos” inigualables con la guitarra eléctrica. Y como la improvisación desde un instrumento protagónico surgiría con nitidez en el jazz, que para inicios de la segunda mitad del siglo XX era ya evaluado, sin discusión alguna, como dotado de carácter artístico, el rock se vinculó en los años setenta con aquel jazz para recibir su muy saludable influencia en músicos como Steve Winwood, líder del grupo Traffic, el recién mencionado Santana o también en Brian Auger, virtuoso tecladista que sobre todo con su órgano eléctrico Hammond condujo al rock a los dominios del jazz o bien al jazz al territorio del rock. El punto jamás quedó resuelto por completo.

Pero el jazz-rock de los años setenta se manifestaría, en particular, en las ahora sí correctamente llamadas *bandas*, que fueron grupos con numerosos integrantes que incluían en su alineación

instrumental trompetas, trombones, flautas y saxofones; en fin, los instrumentos típicos de las *big bands* de los años treinta y cuarenta del siglo xx y de las tradicionales bandas universitarias de Estados Unidos. Formadas a finales de los años sesenta, si bien alcanzaron su esplendor durante la década de los setenta, las bandas estadounidenses Blood, Sweat & Tears, Chicago, Earth, Wind & Fire, Tower of Power o Chase, además de la británica If, hicieron un jazz-rock de enorme calidad, que retomaba la estafeta de los músicos de jazz que dirigieron a las “grandes bandas” de decenios atrás —por ejemplo, Duke Ellington, Benny Goodman o Count Basie— y que rendía un homenaje muy digno a la riqueza orquestal de esa estupenda música, ejecutada con protagónicos alientos.

Pero es muy cierto que fue gracias a The Beatles de los últimos años que emergió el rock que estuvo más claramente relacionado con las aspiraciones artísticas de este género de música popular juvenil: el llamado *rock progresivo*, que expresamente perseguía concretar un *progreso* artístico del rock, nutriéndolo no sólo del mejor jazz, sino también de cualquier otra música que fuera digna de tomarse en serio y, muy en particular, de las elaboradas formas musicales de la denominada música clásica o de concierto, desarrollada por la cultura occidental desde tiempos medievales y hasta la era actual (Progarchives, 2020). Ésta es la tercera vertiente por la que el rock de los setenta buscó vincularse con lo que se considera el gran arte.

A esta última vertiente siempre se la calificó de “pretenciosa” y se dice así que el rock progresivo era, justamente, ello, debido a que “sacó las cosas de quicio” y convirtió un inocente género musical, que ante todo buscaba entretener y agradar, en algo muy distinto que no se podía disfrutar a plenitud en multitudinarias salas de espectáculos, eufóricas y ansiosas de diversión catártica, sino en los espacios íntimos que procuraban habitaciones acogedoras y dotadas de un buen equipo electrónico de reproducción musical y de otros implementos para el goce auditivo y sensorial. Y esto último era bastante cierto, pero por lo mismo aquí se insiste en que el rock de los setenta intentó y logró acaso su expansión hacia propuestas de mayor calado creativo y que una de ellas fue la de asumirse como un tipo de música con un mérito civilizatorio que arribara a

las fronteras de lo cabalmente artístico. Está por verse si ese objetivo se alcanzó, pero lo que de seguro sí realizó el rock progresivo fue colocar a sus aficionados en el umbral de grandes manifestaciones estéticas no sólo musicales, sino también literarias y de cualquier otro orden; manifestaciones o expresiones artísticas que han dignificado a la humanidad.

Otra gran causante del rock progresivo, aparte de The Beatles, fue la psicodelia musical británica del último lustro de los años sesenta. De ella surgiría uno de sus puntales, el grupo Pink Floyd, animado por Syd Barret, Roger Waters y después también por el enorme guitarrista David Gilmour. Gracias, además, a la banda King Crimson, que formara el guitarrista Robert Fripp apoyado en ambos pilares fundamentales —Pink Floyd y King Crimson—, el progresivo impactó el panorama del rock de los primeros años setenta con los asombrosos grupos británicos Genesis, Emerson, Lake & Palmer, Yes, Camel, Flash, Marillion —al final de la década—, el ya mencionado Jethro Tull o el menos conocido, pero muy prestigiado, Gentle Giant; con los jóvenes músicos holandeses de Focus y de Ekseption, los canadienses de Rush o con el trío alemán Triumvirat. En Estados Unidos, destacaron mucho Kansas y Return to Forever —animado por los jazzistas Chick Corea y Stanley Clarke— y se sumó acaso al movimiento, con su sello tan personal, el sorprendente Frank Zappa. Poco después, en la misma década, sobresaldría bastante el rock progresivo proveniente de Italia, con exponentes tales como Premiata Forneria Marconi, Le Orme o Banco del Mutuo Soccorso.

El progresivo se acercó en especial a la música del romanticismo europeo del siglo XIX, eminentemente tonal en su concepción, tanto como a sus derivados nacionalistas del siglo XX, aunque también al arte musical europeo de los periodos clásico, barroco y renacentista y, en menor medida, a la música atonal —serial o dodecafónica— y politonal del mismo siglo XX. Esto último porque, salvo excepciones que es factible hallar en las propuestas de un grupo como Gentle Giant, el progresivo hizo más bien música dentro de los rangos de la tonalidad que adopta el gusto musical popular en todas partes del mundo; eso sí, ampliando sobre medida el rango emocional, formal y expresivo de aquella música popular,

como se ha afirmado de un modo previo, a fin de proyectar a sus escuchas al cultivo de la música de concierto occidental y de todas las artes en general.

Para un joven de los años setenta —como entonces lo era quien esto escribe—, escuchar rock progresivo implicaba, en mayor o menor medida, sentirse atraído hacia la obra de los grandes compositores tonales —o cuasi tonales— al estilo de Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Wagner, Mahler, Nielsen o Sibelius, o bien a la de músicos más modernos, como Igor Stravinsky, Alberto Ginastera, Aaron Copland o Roy Harris, además de a músicos “antiguos”, como John Dowland o Giovanni Gabrieli. Pero esos mundos sonoros, creados y aludidos por el rock progresivo, llamaban asimismo a la literatura y al resto de las bellas artes. Después de todo, las portadas de los álbumes del grupo Yes eran creadas por el artista gráfico Roger Dean y escritores de culto de la época, como Hermann Hesse, Gibran Kahlil Gibran, H. P. Lovecraft o poco después, el gran J. R. R. Tolkien, podían leerse de un modo inmejorable, acompañados por la música de King Crimson, Pink Floyd, Genesis, el propio Yes o —para el caso específico de Tolkien— el multimencionado Jethro Tull.

Y no sobra recordar que el tecladista del grupo setentero del rock llamado *heavy metal*, Deep Purple —categoría en la que además cupieron agrupaciones como el versátil Led Zeppelin o el tenebroso Black Sabbath—, el finado Jon Lord, grabaría con sus compañeros —en 1969— su brillante y muy bien hecho Concierto para Grupo (de rock) y Orquesta y luego, antes de morir en 2012, estupendas piezas orquestales, como hoy mismo las escribe, por completo sinfónicas, Anthony Banks, el respetado tecladista de Genesis. Y tampoco deben olvidarse el muy decoroso Concierto para Piano y Orquesta de Keith Emerson, de 1977, así como las piezas para piano que compuso y grabó este portentoso tecladista pocos años antes de suicidarse, muy lamentablemente, en 2016. Por último, resulta agradable y justo mencionar las deliciosas, chopinescas y coplandianas piezas para piano compuestas por Billy Joel —cuyo verdadero nombre es William Martin Joel—, llamadas *Fantasies & Delusions*, interpretadas y grabadas en el año 2001 por el pianista clásico inglés, de origen sudcoreano, Richard Joo.

Todas las consideraciones anteriores dejan entrever que con el rock progresivo y con las otras dos vertientes por las que el rock de la década de los setenta quiso y tal vez logró acercarse a las mejores manifestaciones artísticas de la humanidad, ese rock setentero, se reitera en estas líneas, promovió en forma muy nítida cinco elementos civilizatorios que es factible adjudicarle y que subraya el presente texto: su pacifismo o antibelicismo; su conciencia social y política, justiciera y democrática; el protagonismo musical y cultural femenino y la visibilización de la homosexualidad que él impulsaría; el folclor de los pueblos del mundo y el ecologismo que también alentó, tanto como, por último, su cultivo y reivindicación de las artes en su conjunto y, en particular, de la llamada “gran música”.

#### FINAL Y LEGADO DE UNA DÉCADA

El 8 de diciembre de 1980 murió asesinado en Nueva York el ex-beatle John Lennon y no es insensato afirmar que con ese acontecimiento terminaría el rock de los setenta, el cual adquirió su fisonomía singular gracias al de finales de los sesenta, tan influido por The Beatles. En tan triste fecha se fue para siempre uno de sus más grandes ideólogos, quien vivió durante aquella década incluso sus mayores excesos y hasta un retiro voluntario del que salía con su álbum de 1980, en colaboración con Yoko Ono, *Double Fantasy*, cuando despuntaba el nuevo decenio. Su icónica canción *Imagine* aportó al rock generado durante los setenta uno de sus conceptos más distintivos: aquel vehemente pacifismo, acompañado de una reivindicación de la democracia liberal y de sus elementos característicos, que parecía ser la única capaz de encauzar de un modo constructivo las enormes diferencias culturales que existen entre los seres humanos, los cuales viven en un planeta que requieren cuidar al máximo, intentando llevar sus vidas con justicia y con equidad en todos los sentidos posibles, comenzando por el sexual y de género, así como disfrutando también de los máximos bienes de la cultura, a saber, la ciencia, la tecnología y, sobre todo, las artes que acaso justifican y enaltecen a la humanidad; en especial, el referente a la música.

Todo ello, al final de cuentas, representó el rock de la década de los setenta y del modo recién descrito contribuiría a modelar el mundo que hoy habitamos, luego de medio siglo, en lo mejor y más digno que existe en él. Es verdad que dicho rock se dio en medio de grandes problemas y retrocesos civilizatorios —referentes a la violencia y mil y una formas de la injusticia— y que él mismo fue resultado y síntoma de tales vicisitudes —como lo demostraría el irrefrenable *punk rock*—. También es cierto que, en alguna medida, dicho rock setentero se diluyó poco a poco en tipos de música popular juvenil que eran más frívolos y estaban desprovistos de toda pretensión cultural significativa —de nuevo se hace alusión aquí a laailable música *Disco*—, pero muchas propuestas rescatables de dicho rock de los setenta fueron retomadas por el que lo continuaría en la década de 1980 y que floreció con personajes muy relevantes de la cultura contemporánea, quienes aparecieron justo durante los años setenta. Piénsese, por ejemplo, en Paul David Hewson, conocido como *Bono*, el afamado cantante del grupo irlandés U2 o en Gordon Matthew Thomas Sumner, *Sting*, quien surgiría del trío The Police y se convirtió, al igual que *Bono*, en activista de magníficas causas socioculturales, en particular, la ecológica.

En estos tiempos tan atribulados del mundo, los del terrible año de la pandemia del coronavirus, SARS-CoV-2, y aun en los anteriores y más recientes de la nefanda presidencia de Donald Trump, entre 2016 y 2020, resuena, muy alentador, el ideario del entrañable rock de los setenta, como faro que alumbra bastantes rutas loables que bien pudiera seguir la humanidad en un futuro cercano, con nuestro país dentro de ella. Lo hace, entre muchos otros mensajes, con el que cantara Jethro Tull en el lejano 1977: “déjame traerte canciones del bosque (y) si puedes, únete al coro, (porque) ello hará de ti un hombre honesto”.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alldritt, K. (2017). *Vaughan Williams, Composer, Radical, Patriot. A Biography*. Wiltshire, Reino Unido: Robert Hale.
- Broman, M., McCardell, Ch. y Schwartz, K. (2014). *The Wonder Years. Seasons 1, 2 & 3. 1988-1990*. Starvista.

- Darwin, Ch. (2011). “Part II. Sexual Selection. Chapter XIII. Secondary Sexual Characters of Birds”. En *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. Kindle Edition.
- Durkheim, É. (2012). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Edición crítica, introducción, selección y notas de Héctor Vera, Jorge Galindo y Juan Pablo Vázquez Gutiérrez. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hernández Prado, J. (2016). “La ‘música clásica’ británica y la germanica. Reflexiones sobre una nota a pie de pagina de Max Weber”. En Granados Sevilla, Alan Edmundo y José Hernández Prado (coords.), *Apreciaciones socioculturales de la música*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, pp. 61-74.
- Hernández Prado, J. (2019). “El gusto humano por la música. Las observaciones de Thomas Reid, el filósofo del sentido común”. En Alan Edmundo Granados Sevilla y José Hernández Prado (coords.), *Música, sociedad y cultura. Rutas para el análisis socioantropológico de la música*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, pp. 89-108.
- Pinker, S. (2011). *The Better Angels of Our Nature. Why Violence Has Declined*. Nueva York: Penguin Books.
- Pinker, S. (2018). *Enlightenment Now. The Case for Reason, Science, Humanism, and Progress*. Nueva York: Viking-Penguin.
- Progarchives (2020). Recuperado de <<https://www.progarchives.com/artist.asp?id=118>>.
- Rockpasta (2020). “10 Bands that Should Have Played at Woodstock but Never Did”. Recuperado de <<https://rockpasta.com/10-bands-that-should-have-played-woodstock-but-never-did/>>.
- Self, G. (1986). *The Music of E. J. Moeran*. Exeter, Reino Unido: Toccata Press.
- Smith, W. (ed). (2015). *George Butterworth Memorial Volume*. Oxford y Shrewsbury: Reino Unido.
- Tamarkin, J. (2020). “Woodstock Performers: Where are they Now?” Recuperado de <<https://bestclassicbands.com/woodstock-performers-guide-8-13-16/>>.

- Weber, M. (1984). “La ciencia como vocación”. En *El político y el científico*. Traducción de Francisco Rubio Llorente. Madrid: Alianza, pp. 180-231.
- Weber, M. (2003). “Introducción general a los ensayos de sociología de la religión (1920)”. En *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Introducción y edición crítica de Francisco Gil Villegas Montiel. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 52-70.
- Wilson, E. O. (2012). *The Social Conquest of Earth*. Nueva York y Londres: Liveright Publishing Co.
- Wilson, E. O. (2017). *The Origins of Creativity*. Nueva York y Londres: Liveright Publishing Co.
- Womack, K. et al. (2009). *The Cambridge Companion to The Beatles*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Woodstock.com (2020). Recuperado de <<https://www.woodstock.com/home/>>.

## FIGURACIONES DE LA MÚSICA EN LA PANDEMIA

Dulce A. Martínez Noriega  
José Alberto Sánchez Martínez

*Con cariño para Ofelia N. G.*

*La música se encuentra inmersa en diversos espacios y tiempos, donde sus usos dependen de los habitantes de dicha sociedad o pueblo.*

Simon Frith

### INTRODUCCIÓN: LA NECESIDAD DE LA MÚSICA

LA HISTORIA DE la humanidad ha estado marcada por acontecimientos devastadores: catástrofes, guerras, genocidios, enfermedades. Hemos leído y escuchado acerca de diferentes enfermedades infecciosas que han ocurrido a lo largo del tiempo, las cuales han dejado miles de muertes en distintas épocas y lugares. La lepra, la viruela, la peste negra o la gripe española son unos ejemplos de esos sucesos terribles que se pensaba eran eventos del pasado, sin embargo, en pleno 2020 somos testigos de un nuevo virus que se ha esparcido por varios países: Covid-19.<sup>1</sup> Como en una novela o

<sup>1</sup> De acuerdo con datos de la Organización Mundial de la Salud esta enfermedad infecciosa inició en noviembre de 2019 en China, sin embargo, el contagio se extendió a otros países entre enero y febrero de 2020 y fue hasta el 11 de marzo de este año que se declaró como emergencia sanitaria mundial. Recuperado de <<https://www.who.int/es>> (Consultado el 3 de octubre de 2020).

película de ficción, en la segunda década del siglo XXI, las formas de vida se han visto trastocadas por la viralidad que ha provocado grandes desafíos en todos los ámbitos, tanto en el económico, en el político, en el sociocultural, en el ecológico, en el tecnológico y, por supuesto, en el sanitario. Aunado a este colapso, se afrontan además otras viejas problemáticas que se han acentuado a partir de esta emergencia mundial: las desigualdades socioeconómicas, el racismo, el ecocidio, las violencias, la migración, los feminicidios y el desigual acceso a la salud, entre otras. Todas estas incidencias han derivado en estudios del presente enfocando la pandemia como eje gravitacional observando, describiendo y analizando las dificultades que se han acrecentado y mecanismos que se han adoptado para sobrellevar, adaptarse y resistir a este escenario desolador.

Han surgido manuales sanitarios para tratar de evitar los contagios, reglas que si bien no han sido tan rigurosas y variables a escala global como en otras épocas, con un control y vigilancia exhaustiva, como lo relata Michel Foucault (2008) en su libro *Vigilar y castigar* donde los sistemas de control ante la peste eran extremos:

[...] según un reglamento de fines del siglo XVIII, las medidas que había que adoptar cuando se declaraba la peste en una ciudad. En primer lugar, una estricta división espacial: cierre, naturalmente, de la ciudad y del “terruño”, prohibición de salir de la zona bajo pena de la vida, sacrificio de todos los animales errantes; división de la ciudad en secciones distintas en las que se establece el poder de un intendente. Cada calle queda bajo la autoridad de un síndico, que la vigila; si la abandonara, sería castigado con la muerte [...] El síndico cierra en persona, por el exterior la puerta de cada casa, y se lleva la llave, que entrega al intendente de sección; éste la conserva hasta el término de la cuarentena. Cada familia habrá hecho sus provisiones [...] No circulan por las calles más que los intendentes, los síndicos, los soldados de guardia, y también entre las casas infectadas de un cadáver a otro, los “cuervos” [...] Son éstos “gentes de poca monta, que transportan a los enfermos, entierran a los muertos, limpian y hacen muchos oficios viles y abyectos”. Espacio recortado, inmóvil, petrificado. Cada cual está pegado a su puesto. Y si se mueve, le va en ello la vida, contagio o castigo (2008: 199).

Los sistemas de control empleados en la actualidad para evitar los contagios son menos rígidos, sin embargo, para prevenir el esparcimiento del virus se ha recomendado el aislamiento y con el paso del tiempo en la adaptación una vitrinización de todos los espacios públicos.<sup>2</sup> Una cuarentena que ha sido interminable y ha generado afectaciones tanto en la economía de los hogares como en la convivencia. Sin dejar de mencionar las consecuencias en la salud física como emocional en niños, jóvenes, adultos y ancianos: depresión, estrés, ansiedad, trastornos alimenticios, insomnio; lo que ha dado pie a buscar soluciones que permitan sobrellevar este contexto de encierro. Una de esas condiciones donde las personas han encontrado una especie de refugio y subterfugio, prótesis emocional durante los momentos de enclaustramiento, es la música. Ella ha sido una alternativa, no la única, para tolerar el encierro y el distanciamiento social. Su rol aún no es posible derivarlo en interpretaciones, pues los valores culturales de una sociedad también cambian con el contexto y las situaciones sociales; así, la forma orgiástica de la música no necesariamente aparece como canon de su rol en la pandemia, en tanto la festividad es decadente por el encierro. Un primer acercamiento es observar la música como una compañía, la sustitución de una presencia humana cuya labor es evocar el ánimo, también como un escape de la realidad trágica, la forma de una fuga imaginaria ante la realidad, función que coincide muy bien con los estados alterados de la realidad. La música tiene la facultad de establecer una comunicación con lo que Peter Sloterdijk llama “extrañamiento del mundo”, una sustracción de lo real para incubar estados subjetivos equivalentes a la desposesión de sí producido por las drogas o los rituales. Vale la pena señalar que esta figura de la música situada en la cuarentena se da en la “época del mayor desenfreno energético” (Sloterdijk, 2001: 55). La paradoja consiste en que, frente al derroche energético de la exterioridad y sus usos, la pandemia detiene el flujo de dicha energía, ahí se reconstituye

<sup>2</sup> Véase Riccardo Donati, *Vitrinizados. Por una crítica cultural de la transparencia*. En este libro de reciente aparición, Donati expone el rol de la transparencia a través de cómo las superficies después y en el transcurso de la pandemia se han ido acrilizando transparentemente para salvaguardar la salud; en la medida en que nos adaptamos más a la pandemia hay una vitrinización del mundo para establecer las relaciones sociales.

el imaginario que estaba delegado al capitalismo de la movilidad. Por ello, una de las funciones sociales de la música, sea cual sea su género, dependiendo de la condición cultural de los grupos sociales y de los valores estéticos, es sustraer la subjetividad de su propia realidad, extrañarla de sí misma.

Otra figura de la música en estos momentos de incertidumbre se relaciona con el arte y la libertad. El arte nos libera y ayuda a sobrevivir porque es una especie de alimento para el alma, que a través de construcciones simbólicas, al igual que el mito, ayuda a sostener nuestro mundo tangible. Rollo May señala lo siguiente:

Un mito es una forma de dar sentido a un mundo que no lo tiene. Los mitos son patrones narrativos que dan significado a nuestra existencia. Tanto si el sentido de la existencia es sólo aquello a lo que damos vida merced a nuestra propia fortaleza [...] como afirmaría Kierkegaard: los mitos son nuestra forma de encontrar este sentido. Son como las vigas de una casa: no se exponen al exterior, son la estructura que aguantan el edificio para que la gente pueda vivir en él (1998: 17).

A su manera, la música brinda un sentido a la existencia humana, ella acompaña al hombre en momentos y contextos distintos durante su viaje por este mundo: nacimiento, amor, seducción, tragedia, muerte. Georg Simmel (1986) en su texto *El individuo y la libertad. Ensayos sobre crítica de la cultura* dice que el arte es el otro de la vida. Entendiendo ese “otro” como ese complemento que permite expresar de manera sublime aquello que no podemos decir con el lenguaje común y al mismo tiempo ayuda a soportar algunas circunstancias de la vida. La música es un escape, una fuga en tiempos infortunados, y ahora en el confinamiento se recurre a ella para encontrar un aliciente; está claro que la música no cura una enfermedad, pero ayuda a soportar las ausencias, los fallecimientos y la incertidumbre. Parfraseando a Nietzsche: la música es como el claro de luna, ilumina nuestra noche (2007).

Enclaustrados o en las calles, la música está presente. Ella como sombra acompaña en las habitaciones de las casas o en el camino durante los movimientos y protestas sociales, que pese a la emergencia sanitaria, el dolor ha orillado a las personas a salir a exigir

justicia. La música viaja con las multitudes que se congregan en los transportes públicos e igualmente ambienta las reuniones que se han organizado en algunas ciudades con la finalidad de adquirir una supuesta “inmunidad de rebaño” ante el virus, como las llamadas “fiestas-Covid-19”.

El vínculo música y sociedad se ha registrado desde la antigüedad. Se ha adaptado a diversos contextos sagrados o profanos, de ahí quizá su abordaje y reflexión a partir de disciplinas y enfoques distintos como la etnomusicología, la historia, la biología, la sociología, las matemáticas o la filosofía, que exponen desde su perspectiva la importancia de la música en la vida de los seres humanos:

Desde las antiguas civilizaciones hasta la actualidad, la música ha convivido con el hombre, ha formado parte de su cultura y de su vida cotidiana. A lo largo del tiempo ha desempeñado distintas funciones y ha sido partícipe en diversas prácticas culturales: ritos, ceremonias, carnavales, guerras, protestas políticas, incluso en líricas poéticas. Simultáneamente está vinculada con procesos de interacción, sistemas simbólicos, formas de comunicación, industrias de intercambio y consumo [...] Es una forma de comunicación y expresión de emociones, pensamientos y sensaciones. Ella es un espacio de mediación social que contribuye en la estructuración de representaciones sociales así como en el proceso de construcción identitaria y en la conformación de grupos o colectivos (Martínez, 2013: 35).

La música ha servido también para narrar las pandemias, como *La Traviata* de Giuseppe Verdi en el siglo XIX; esta ópera, basada en la novela de Alexandre Dumas *La dama de las camelias*, retrata la enfermedad de aquella época: la tuberculosis. En momentos desoladores, la música puede ser una especie de caricia que conforta y reanima el alma. Su inefable esencia ha dado origen a mitos sobre una supuesta magia o poder que ejerce sobre los hombres. Vladimir Jankélévitch (2003) lo llama *encantamiento*, un encantamiento que impacta tanto en lo humano como en lo divino y en lo animal. La música es provocadora, otorga un goce que no es posible explicar; Schneider dice: “Algo en ella es asombroso, desgarrador, amargo, terrible, dulce. Pero ese algo no es nada que

pueda ser nombrado” (1999: 99). El efecto que produce en aquel que la escucha no es sencillo de ser descrito, ella penetra y fluye a través del oído, del cuerpo, del alma, generando diversas sensaciones y emociones. Puede suavizar la tragedia ayudando a fugarse de contextos dolorosos, también a recordar momentos de felicidad que permiten sobrellevar el miedo, la tristeza o la incertidumbre, y en tiempos de aislamiento, donde además los rostros han tenido que ser cubiertos, la música logra a su manera disuadir y reconfortar.

La mirada y la sonrisa se han resguardado para evitar los contagios. Caretas, cubrebocas, lentes oscuros, gorras y guantes, no queda más que el oído. Los rostros escondidos, que al cruzarse por las calles crean anonimato y desconfianza dado que las expresiones están ocultas, sólo el oído está visible y se ha convertido en otra forma de mirar: “Mis oídos, esos ojos perforados”, diría el poeta Saint-Pol Roux (en Schneider, 2002: 103). Ese intercambio e interacción cara a cara que permite aproximarse a la subjetividad del otro (Berger y Luckmann, 2008) ha sido suplantado en ciertos casos por el sentido auditivo, donde la música ha fungido como una forma de acercamiento y de interacción; ella ha sido una especie de puente que ha permitido decir y expresar con melodías y canciones el sentir de las personas durante el distanciamiento, el encierro y el anonimato. Podría decirse que la música se ha convertido en una extensión de los sentimientos a través de los ritmos y cantos, ha potenciado las emociones y fortalecido los lazos sociales a distancia con su manera inefable de decir, de comunicar. Ella es una especie de metalenguaje, como ya lo señaló Schopenhauer en su libro *Sobre la música*:

La música constituye por sí solo capítulo aparte. En ella no encontramos la imitación o reproducción de una Idea de la esencia del mundo; pero es un arte tan grande y admirable, obra tan poderosamente sobre el espíritu del hombre, repercute en él de manera tan potente y magnífica, que puede ser comparada a una lengua universal, cuya claridad y elocuencia superan en mucho a todos los idiomas de la Tierra (2016: 34).

La música es ese lenguaje universal que al igual que en el pasado mientras la desgracia ocurre, ella está asistiendo a sobrellevar el sufrimiento y la muerte. En diferentes partes del mundo la música suena, se escucha, se canta, se baila y acompaña los cambios en las formas de amar, de trabajar, de estudiar, de interactuar y de expresar nuestras emociones a la distancia durante el 2020.

## ENCIERRO INDEFINIDO, VIDA Y MÚSICA

*Escuchar es ser tocado a distancia.*

Pascal Quignard

Durante la pandemia, el aislamiento para algunos ha sido como estar en una jaula y al igual que los pájaros, las personas cantan desde sus hogares, abren sus ventanas y con la música a todo volumen corean las melodías. Ella ha sido como una especie de morada en la cual se ha encontrado un alivio, un goce. Charles Baudelaire decía que en “la música experimentaba un sentimiento de una naturaleza tan extraña, una voluptuosidad verdaderamente sensual, y que se parece a la de elevarse en el aire o la de balancearse en el mar” (en Schneider, 1999: 116). Desde el comienzo de la pandemia y durante este exilio, que ha sido tan largo, la música ha podido brindar esa sensación que señala Baudelaire, de flotamiento, que puede entenderse como una especie de alejamiento, de fuga ante la situación desoladora que se vive. Esta capacidad que tiene la música de poder propiciar o transportar a quien la escucha a escenarios distintos con sólo escucharla y lograr momentáneamente desvanecer aquello que aqueja o causa dolor, es la razón por la cual la humanidad recurre siempre a ella. En la cuarentena, en diferentes partes del mundo, comenzaron a grabar y subir videos que se han viralizado en las redes sociales donde hay personas cantando, tocando instrumentos, escuchando o bailando desde sus hogares; expresando muestras de apoyo y solidaridad a través de la música.

Ante esta lejanía y aislamiento, los ritmos y las melodías permiten construir puentes afectivos, ya sean músicos profesionales tocando en sus balcones en España, cantantes de ópera ofrecien-

do conciertos al aire libre en Italia, Dj's amenizando el enclaustramiento en las azoteas en Londres o personas coreando canciones desde sus ventanas en la Ciudad de México; todos ellos han encontrado en la música una manera de motivar, acariciar o abrazar a los otros a lo lejos. Esa lejanía y soledad, como sucedió en otras épocas, durante las pandemias, provocaron cambios en las formas de vida: llegó el encierro y el distanciamiento social. Albert Camus (1990) en su obra *La peste* relata sucesos similares a los que acontecen en 2020, separación de familias y un encierro que no tiene fecha de caducidad:

Una de las consecuencias más notables de la clausura de las puertas fue, en efecto, la súbita separación en que quedaron algunos seres que no estaban preparados para ello. Madres e hijos, esposos, amantes que habían creído aceptar días antes una separación temporal, que se habían abrazado en la estación sin más que dos o tres recomendaciones, seguros de volverse a ver pocos días o pocas semanas más tarde, sumidos en la estúpida confianza humana, apenas distraídos por la partida de sus preocupaciones habituales, se vieron de pronto separados, sin recursos, impedidos de reunirse o de comunicarse (1990: 56).

Desde el brote de Covid-19, las caricias, los abrazos y la compañía fueron censurados, por tanto, la música se volvió un recurso para sentirse acompañados, confortados, fortalecidos o esperanzados; también ha fungido como una forma de interacción y de contacto con el exterior, con los otros, que conjuntamente con las redes sociales, ambas (música-redes sociales) han logrado un acercamiento, concebir otra manera de estar juntos en este momento de distanciamiento social. Ya sea para platicar con amigos o familiares por videollamadas, para trabajar (el llamado *home office*) o asistir a clases, las nuevas tecnologías han favorecido en ciertos lugares a la continuidad de muchas actividades y labores pese al enclaustramiento, donde la música es como una especie de *sound-track* que acompaña las rutinas en casa. Si bien con la pandemia se ha acentuado la presencia de la música en la vida diaria, desde unas décadas atrás ella ya estaba en todos lados y momentos debido al desarrollo de nuevos dispositivos tecnológicos:

Hoy en día se ha ampliado el papel que la música —y la sonoridad en general— juega en la sociedad debido a la innovación tecnológica y los cambios en el consumo y la participación cultural. Entre otras cosas, percibimos que la música —y sinnúmero de nuevos sonidos sintetizados— es cada vez más ubicua; casi no hay espacio donde no se oiga música (Yúdice, 2007: 18).

Esta presencia musical y sonora en las sociedades ha transformado en cierto modo las maneras de percibir, sentir e interpretar el mundo; y ahora en este exilio a través de los sonidos, los ritmos y la música junto con las plataformas digitales han favorecido en ciertos casos a la construcción de espacios audiovisuales que permiten a las personas sentirse momentáneamente fuera del encierro. Por ejemplo, el unirse vía *Zoom* a clases virtuales para ejercitarse o mirar videos en YouTube con clases de baile, de cardio o de yoga, de cierta manera ello genera un paisaje ajeno al enclaustramiento. De ahí que durante este escenario de pandemia y confinamiento se ha incrementado el consumo musical en internet; de acuerdo con información de Spotify<sup>3</sup> —aplicación para la reproducción de música vía *streaming*—, durante 2020 la creación de listas de canciones favoritas (*playlist*), la escucha y descarga de música aumentaron en el mundo. Puede decirse que dichas plataformas y la música son una especie de ventana que permite comunicarse con el exterior y al mismo tiempo ayuda a evadir la soledad mientras pasa el encierro: una nostalgia por el pasado, por las formas de vida antes del virus y por la libertad de estar afuera, como lo expresan los siguientes comentarios en la plataforma de YouTube:



Roberto Almonte hace 10 meses  
En medio de la cuarentena, año 2020, escuchando joyas de canciones como ésta, vaya recuerdos!!!<sup>4</sup>

<sup>3</sup> <<https://newsroom.spotify.com/2020-12-01/las-tendencias-que-marcaron-al-streaming-en-2020/>>.

<sup>4</sup> <<https://www.youtube.com/watch?v=bVYX4q62rnE>>.



Jesus Garza hace 8 meses

No mames!!! hace 30 años que no escuchaba esta canción y esta voz, tenía 18, cuantas lagrimas han salido en estos momentos, la misma voz potente y honesta desde ese tiempo hasta acá, aunque respeto las corrientes musicales actuales, la calidad de interpretación, sus letras, mensaje y pasión de aquellos años no tienen comparación con estos tiempos, sería injusto compararlos. 2020 y seguimos en el camino, aunque algunos ya se adelantaron, nosotros por aquí seguimos.<sup>5</sup>

El vínculo música-redes sociales ha enfatizado la importancia de la sociedad de la información en varios ámbitos, tanto en el económico, político, social como cultural debido a su alcance y difusión. Durante este encierro, las redes sociales y la música han servido en ciertos casos para mantenerse cercanos, evitar la ansiedad o la depresión que ha generado la muerte, la soledad y la pérdida de empleos. La propagación de *hashtags*, tanto en español como en inglés para brindar apoyo y ánimo durante la cuarentena, ha logrado que personas de distintas partes del mundo se sientan acompañadas y ha despertado un sentido de solidaridad: #Resistire2020, #Color esperanza 2020, #Latinoamérica edición Cuarentena, #Sin Miedo 2020, #IWillSurvive2020, #wearefamilyOMS, #coronasongs, #quarantunes, #songsofcomfort. Varios cantantes se han reunido a la distancia, desde diferentes ciudades o países, para cantar y subir canciones en las redes como la canción *Resistiré* (véase la imagen 1) con la finalidad de mandar mensajes de aliento y solidaridad colectiva ante la pandemia.

Sin duda, los ánimos en algunas personas han sido devastados durante el aislamiento y la música se ha convertido en una presencia necesaria debido al impacto que ejerce en las emociones. La música, o mejor dicho, la forma en que se apropian las personas de la música, ejerce sensaciones únicas, que son significativas y particulares para quien la escucha, provocando diferentes reacciones y emociones: cantar, bailar, llorar o reír; la música cobra un sentido singular e irrepetible para el oyente. Esta experiencia que ofrece la música puede estar vinculada con lo que Tía DeNora (2000)

<sup>5</sup> <<https://www.youtube.com/watch?v=6TGazyqwMvQ>>.

señala como fuerza semiótica que posee la música en sí. A su manera, la música logra escudriñar en el alma y construir significados a través de los ritmos y las melodías que ayudan a evadir momentáneamente situaciones dolorosas o revivir recuerdos y ambientes de otras épocas que permiten también una especie de fuga ante el aislamiento, la tristeza, el enojo o la soledad.

*Imagen 1. Cantantes mexicanos interpretando “Resistiré” durante la cuarentena de 2020<sup>6</sup>*



Entre otros cambios que se han adoptado y adaptado en esta llamada “nueva normalidad”, las plataformas digitales y las redes sociales, como se ha mencionado, han tenido un papel fundamental en la construcción de diferentes formas de interacción social durante el distanciamiento. Como un ejemplo, se puede mencionar a la red social llamada *TikTok*, que ha sido una de las preferidas y más descargadas mientras el confinamiento sucede:

<sup>6</sup> Recuperado de <<https://www.la100santarosa.com.ar/artistas-de-mexico-se-unen-para-cantar-resistiré/>>.

Según datos arrojados por Sensor Tower, TikTok, se ha descargado más de 2 mil millones de veces a nivel mundial en dispositivos iOS y Android durante el primer trimestre de 2020, este incremento indica una relación con la pandemia por Covid-19, donde TikTok repuntó popularidad con más descargas que cualquier otra aplicación.<sup>7</sup>

A través de dicha red social se han popularizado retos, los llamados *challenges*, pero también se han viralizado bailes y coreografías que infinidad de personas han optado por practicar y replicar mientras la pandemia sigue. Su nombre *TikTok*, que refiere al sonido particular de las manecillas de un reloj, ha cautivado a millones de adolescentes y niños, principalmente (véase la imagen 2), sin embargo, algunos adultos también han sido cautivados por esta red social. La población adulta se ha unido y realiza sus videos imitando las danzas con los ritmos y las canciones pegadizas, las cuales comparten con la finalidad de divertirse, que las personas les den el famoso *like*, les dejen algún comentario, repliquen el reto y compartan su publicación para hacerla viral. Con este tipo de redes sociales tanto adultos como adolescentes y niños logran evadir el aburrimiento y olvidarse momentáneamente del encierro y del virus, además de que les permiten socializar a distancia, a través de los retos musicales, con otras personas de diferentes ciudades o incluso países durante el confinamiento.

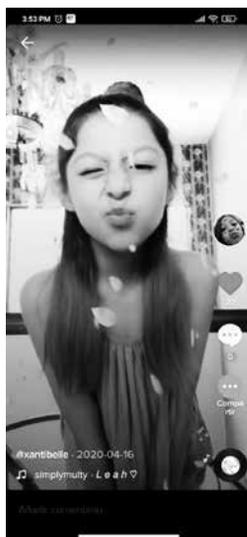
Por otro lado, las redes sociales han permitido a una parte del círculo de músicos y cantantes retomar su trabajo que también se ha visto mermado por la pandemia. La cancelación de conciertos, de la música en vivo en restaurantes o la prohibición de los músicos que ofrecen sus canciones en las calles, como los mariachis en Garibaldi en el centro de la Ciudad de México, ahora, a través de las plataformas digitales, han podido recuperar de cierta manera su labor. Los llamados “conciertos en línea” o “música a distancia” se han difundido en varias partes del mundo y ha sido una forma de activar algunos empleos y la economía.

También, a través de las redes sociales ha circulado información musical acerca de las medidas sanitarias ante Covid-19; mú-

<sup>7</sup> Recuperado de <<https://forbescentroamerica.com/2020/09/18/social-media-en-pandemia-el-fenomeno-tiktok/>> (Consultado el 27 de octubre de 2020).

sica y redes sociales se han utilizado para difundir canciones que informen a la población de manera amena o divertida la higiene y los cuidados que deben tenerse al llegar a casa o mientras se está en las calles. Temas como *La Cumbia del Coronavirus* de Míster Cumbia, *La Nueva Normalidad* de Los Morancos, *Ponte la Mascarilla* de Jajajers, Fernando Simón y La Carli, que a ritmo de cumbia o “reggaeton responsable” —como le han llamado—, difunden mensajes de medidas sanitarias y preventivas ante el virus. También se han estrenado videos musicales en YouTube, principalmente del género urbano como *rap* o *reggaeton* con temas relativos a Covid-19, donde la letra y las imágenes exponen causas y consecuencias de la pandemia, pero además invitan a una concientización sobre la situación sanitaria y el distanciamiento social con ritmos y bailes urbanos. Entre estos cantantes se puede mencionar al *reggaetonero* Daddy Yankee con su tema *Corona* o al rapero Dax con su canción *Coronavirus (State of Emergency)*. Es relevante destacar también que estas redes sociales, como YouTube, han servido para que cantantes de diversos géneros musicales difundan sus canciones ante la ausencia de giras y conciertos: esta plataforma ha sido el medio para continuar con sus actividades y reactivar algunos empleos.

### Imagen 2. Ejemplo de TikTok



Como se ha mencionado, el impacto de esta enfermedad infecciosa ha perjudicado en todos los ámbitos y la vida cultural-artística no es la excepción. El virus ha llevado igualmente al cierre de museos, galerías, bibliotecas, cines, teatros, circos y otros espacios culturales, que en estos momentos están agonizando por la incertidumbre de no saber cuándo se podrá volver a la actividad. En periodos de crisis, sin duda, el arte es ese alimento y aliciente para alma que ayuda al cuerpo a soportar y continuar. Pese a la tragedia por la pandemia, la vida debe continuar y el arte, en este caso la música, ha brindado en ciertos casos y a su manera, ánimo, fortaleza y aliciente. En el circo, cuando hay un problema en el escenario o cuando se cambia el espacio para la siguiente presentación, se escucha el grito: “¡Que salgan los payasos!”. Los payasos salen para distraer al público y rescatar la situación, y en este contexto de encierro, de enfermedad y muerte, quien ha estado aquí para ayudar a soportar y distraer un poco la situación es la música. Ella ha ayudado a expresar, liberar o evadir todas las emociones dolorosas que ha ocasionado el distanciamiento social y la ausencia de los seres queridos.

La música, al igual que los sonidos, ha tenido un papel esencial durante la cuarentena, debido que al estar en casa, las personas han prestado más atención a ruidos y sonidos a su alrededor. Han vuelto a apreciar incluso el silencio. La forma en que actualmente suenan las ciudades ha cambiado, los ruidos de las sirenas de las ambulancias, las de los bomberos y de las patrullas se han incrementado. También otros sonidos se han enfatizado, como el martillar en los hogares debido a los arreglos mientras el exilio sucede. Algunos artistas como Yuri Suzuki se han dedicado a recolectar y grabar sonidos durante la pandemia para registrar el sonido del mundo en este momento de Covid-19. Y ha solicitado que personas de diferentes partes del mundo envíen sus grabaciones con la idea de compartir los sonidos, las melodías y la música de su ciudad en estos contextos de pandemia. Sonidos, ruidos y música que suceden y se escuchan mientras se trabaja o toma clases a distancia como el sonido del timbre, el cantar de las aves, los ladridos de los perros, en México, el grito del “gaaas” o “la basuraaa”, el azote de puertas, los regaños o expresiones como “ssshhh, cállense” porque los familiares hablan mientras se está en una reunión de trabajo o en clases de la escuela.

la vía *Zoom*; en fin, todos esos sonidos que se han intensificado mientras sucede la cuarentena están siendo recolectados como un registro de la sonoridad de la vida en diferentes partes del mundo en tiempos de pandemia 2020.

## PANDEMIA, TRAGEDIA Y FIESTAS COVID-19

*Hay en toda música una llamada que yergue, una conmi-  
nación temporal, un dinamismo que agita, que empuja a  
desplazarse, a levantarse y dirigirse hacia la fuente sonora.*

Pascal Quignard

De acuerdo con Nietzsche (2009), el nacimiento de la tragedia tiene un vínculo con las celebraciones a Dioniso y Apolo, festividades donde la música está presente, acude en la mesura y en la desmesura, formando parte de lo *apolíneo* y de lo *dionisiaco*. La música acompaña en contextos de armonía y felicidad, pero también en situaciones de desdicha y desorden. Lo apolíneo se inclina a la serenidad y la armonía, en cambio, lo dionisiaco se vira a las pulsiones e instintos, donde la música a través de los ritmos y cantos potencializa dichas pasiones, y el hombre obedece a los deseos que son sacudidos por las melodías:

La música penetra en el interior del cuerpo y se apodera del alma. La flauta induce en los miembros de los hombres un movimiento de danza seguido de contoneos escabrosos e irresistibles. La presa de la música es el cuerpo humano. La música es intrusión y captura del cuerpo. Hunde en la obediencia a quien tiraniza atrapándolo en el cepo de su canto [...] La música capta, cautiva donde suena y donde la humanidad se entrega a su ritmo, hipnotiza y hace desertar al hombre de lo expresable. Durante la audición, los hombres son reclusos (Platón, en Quignard, 2012: 140).

La música penetra en el alma y junto con la danza permite una liberación del cuerpo y las emociones, que en tiempos de tragedia como las pandemias, ambas han fungido como un escape ante la angustia, la desesperación y la muerte. La muerte que ronda y no discrimina, llevándose tanto a niños, jóvenes, ancianos, como a

mujeres, hombres, ricos o pobres, a todos sin distinción. De ahí que durante el siglo XIV, “la danza macabra” o “la danza de la muerte”, expresiones artísticas surgidas a partir de la peste negra, fueran presentadas con la finalidad de mostrar que los goces mundanos son pasajeros, que todos moriremos sin importar la clase social o la edad. Para algunos la idea de la muerte y la pérdida de los placeres terrenales ha sido quizá lo que los ha conducido, como en otras épocas, hacia un estado de diversión mientras ocurre esta emergencia sanitaria mundial. Durante la peste negra sucedían bailes colectivos y repentinos en el espacio público, y ahora nuevamente, en el siglo XXI, con el virus de Covid-19, las celebraciones con música y baile no se han dejado esperar. Desde bailes organizados en zonas marginadas hasta bodas celebradas por la clase política de nuestro país muestran esa otra cara de las pandemias, donde unos se refugian en la religión y otros en la celebración.

Poco a poco, el orden, las medidas preventivas y el distanciamiento social se han fragmentado en las ciudades, y las festividades han comenzado por doquier. Si bien por un lado la música es poseedora de armonía, que permite un equilibrio y control en los comportamientos humanos (lo apolíneo), ella también está en el desenfreno, donde el baile logra complementar el goce. En las fiestas sin duda la música es una especie de señuelo que atrapa, provocando un deseo tanto individual como colectivo de movimiento, de arrojo, de entrega, como lo hizo Butes, que sin pensarlo, se arrojó al mar, persiguiendo el melodioso canto de las sirenas:

Desde el fin del Micénico corría la leyenda de una isla misteriosa en cuyas orillas los marineros perecían atraídos por el canto [...] Se contaba que los navegantes que pasaban a lo largo de estas costas se hacían tapar sus orejas con cera para no ser descaminados y morir. Ni siquiera Orfeo el Músico quiso escuchar nada de ese canto continuo. Ulises fue el primero que deseó escucharlo. Tomó la precaución de hacer que le ataran los pies y las manos al mástil de su navío. Sólo Butes saltó (Quignard, 2011: 12).

Así como Butes, pese a la pandemia, algunos se han entregado a las celebraciones sin importar que estén prohibidas y con la con-

signa de ser sancionados; han acudido al llamado de las sirenas, de estas fiestas clandestinas o bailes masivos que han alterado el orden y han desobedecido el distanciamiento social. En diferentes ciudades del mundo como México, se han llevado a cabo las llamadas “fiestas de inmunidad de rebaño” o “fiestas Covid”, donde las personas bailan, cantan y se entregan a ese goce que les potencializa la música porque quizá para algunos sea su último baile.

## REFLEXIONES FINALES

*Oyendo los gritos de alegría que subían de la ciudad, Rieux tenía presente que esta alegría está siempre amenazada. Pues él sabía que esta muchedumbre dichosa ignoraba lo que se puede leer en los libros, que el bacilo de la peste no muere ni desaparece jamás, que puede permanecer durante decenios dormido en los muebles, en la ropa, que espera pacientemente en las alcobas, en las bodegas, en las maletas, los pañuelos y los papeles, y que puede llegar un día en que la peste, para desgracia y enseñanza de los hombres, despierte a sus ratas y las mande a morir en una ciudad dichosa.*

Albert Camus

La pandemia y el encierro han generado muchas consecuencias y cambios en la vida cotidiana, desde el uso de cubrebocas, gel sanitizante, distanciamiento social, hasta la forma de hacer las compras. Sin duda, se desea que todo esto termine pronto, sin embargo, como dice Camus, puede que pase y termine, pero es algo momentáneo, porque en cualquier momento puede surgir una nueva pandemia que vuelva a golpear a la humanidad, donde estará presente la música y fungirá las funciones que los hombres necesiten. En tiempos de crisis, como se ha visto, la música ha sido un apoyo, una compañía y también una fuga ante la tragedia, dado que ella permite construir una narrativa emocional distinta a la que se está viviendo, ayudando a soportar la angustia, la soledad y la muerte en estos tiempos de pandemia, encierro, soledad, pérdidas e incertidumbre. La música ha favorecido la comunicación y la solidaridad con el otro, con los otros, y a distancia permite estar en contacto y expresar ánimo y esperanza mientras pasa la tragedia.

## BIBLIOGRAFÍA

- Berger, P. L. y Luckmann, T. (2008). *La construcción social de la realidad*. Argentina: Amorrortu.
- Camus, A. (1990). *La peste*. México: Hermes.
- DeNora, T. (2000). *Music in Every Day Life*. Reino Unido: Cambridge University Press.
- Donati, R. (2020). *Vitrinizados. Por una crítica cultural de la transparencia*. Madrid: Marmol-Izquierdo Editores.
- Foucault, M. (2008). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.
- Frith, S. (1996). *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Estados Unidos: Harvard University Press.
- Jankélévitch, V. (2003). *Music and Ineffable*. Estados Unidos: Princeton University Press.
- Martínez Noriega, D. (2013). *Música y representaciones sociales de la sexualidad: un estudio de caso sobre los jóvenes reggaetoneros en el Distrito Federal*. Tesis de doctorado. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.
- May, R. (1998). *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*. España: Paidós.
- Nietzsche, F. (2007). *Humano demasiado humano. Un libro para espíritus libres*. Volumen II. Madrid: Akal.
- Nietzsche, F. (2009). *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*. España: EDAF.
- Quignard, P. (2011). *Butes*. España: Sextopiso.
- Quignard, P. (2012). *El odio a la música*. Argentina: El Cuenco de Plata.
- Schneider, M. (2002). *Músicas nocturnas. El lado oculto del lenguaje musical*. España: Paidós.
- Schopenhauer, A. (2016). *Sobre la música*. España: Casimiro.
- Sloterdijk, P. (2001). *Extrañamiento del mundo*. España: Pre-textos.
- Simmel, G. (1986). *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península.
- Yúdice, G. (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. España: Gedisa.

# MEMORIAS SOCIALES Y MEDIÁTICAS SOBRE LA VIOLENCIA Y EL NARCOTRÁFICO DE JÓVENES MICHOACANOS A PARTIR DE NARCOCORRIDOS

Laura Yaneli Albarrán Díaz  
César Jesús Burgos Dávila

*Igual que una frontera auditiva, que una línea en el aire a cuyo otro lado él se encontraba en otro país, en un territorio sin contornos, en la zona donde no hay superficie. Un ruido que sin duda existió, pero del que ya no se podía estar seguro. La memoria imprecisa de un sueño.*

José Revueltas, *Los días terrenales*, 1973

## INTRODUCCIÓN

DESDE EL SIGLO pasado, Michoacán se convirtió en un punto importante para el cultivo de frutas y hortalizas incluidas en una red transnacional de exportación. Gracias a esto fue necesaria la apertura de vías de transporte. Sin embargo, éstas fueron usadas para el despegue del negocio del narco. Para los años ochenta del siglo pasado, el Estado abandonó programas de asistencia social que habían estado funcionando hasta el momento, y dejó desprotegidos los campos y a su población. El narcotráfico aprovechó estos espacios donde se vivía y se vive una crisis y un alto grado de marginación social para instalarse y reproducirse.

Con la llegada del Partido Acción Nacional (PAN) a la presidencia en el 2000, comenzaron a hacerse visibles muchos mecanismos en pacto con el narcotráfico usados por el Partido Revolucionario Institucional (PRI), que habían servido para que el país

viviera en una tranquilidad aparente, al menos en lo que respecta al narcotráfico. En el sexenio posterior, el expresidente Felipe Calderón Hinojosa declaró en diciembre de 2006 una guerra contra el narcotráfico. Oriundo de Michoacán, este expresidente decide poner en marcha en su estado natal “el primer programa de política antidrogas” (Maldonado, 2012: 120). Lo anunció como Operación Conjunta Michoacán (OCM), pretendiendo combatir el narco y la delincuencia organizada a manos del ejército. Las consecuencias de esta operación fueron un desplome de la violencia en el país y en el estado. En ese periodo, Michoacán tuvo aproximadamente siete mil elementos tanto de policías como de militares patrullando por su territorio, con una inversión inicial de 1300 millones de pesos (Maldonado, 2012). Más allá de erradicar el narco o la violencia, en los últimos años, Michoacán ha alcanzado niveles de violencia que tenían una década sin verse. Por ejemplo, desde la llegada de Silvano Aureoles a la gubernatura en 2015, se han acumulado más de 3,369 homicidios dolosos, cifra que representa 99.6% por mes (Arrieta, 2018).

El narcotráfico se ha expandido incluso a las esferas más íntimas y personales de la sociedad; se instala en el cuerpo, en la memoria, en las experiencias, en la cultura y en la cotidianidad misma. Por eso, cuando usamos la palabra *narco*, ésta ya no sólo nos remite al tráfico de drogas, refiere también a una serie de expresiones y experiencias que superan aquella primera acepción. No es sorprendente que este contexto del narcotráfico haya dado pie al surgimiento de la *narcocultura*: una cultura plagada de formas simbólicas que surgen a partir de un contexto estructural de violencia en el Estado mexicano. La juventud ha sido el blanco de esta cultura, al grado de aparecer el término *narcocultura juvenil*, definida como una “manifestación de expresiones y estilos culturales que visibilizan las experiencias vividas, actuadas, pensadas y sentidas de la juventud; respuestas simbólicas que ‘sitúan’ y ‘sitian’ a los jóvenes en contextos donde el narcotráfico tiene presencia” (Valenzuela-Reyes *et al.*, 2017: 78). Este mundo le da sentido y significado a los jóvenes en la medida en que se sienten identificados con él.

Ante el panorama caótico que enfrentan los jóvenes actualmente, las industrias culturales han tenido un papel clave. En sus ini-

cios, los *narcocorridos* estaban destinados a ser escuchados en bares marginales, sobre todo en sitios fronterizos. Sin embargo, con el paso de los años, de la evolución del negocio del tráfico de drogas, la promoción de la radio, la difusión y aceptación de la música norteña, la incidencia de las industrias discográficas, etc., este género se ha masificado y expandido por todo el territorio nacional, siendo los jóvenes una de las poblaciones que mayor acercamiento ha tenido con el género: son ellos quienes lo rejuvenecen y actualizan (Valenzuela-Reyes *et al.*, 2017). Como resultado, los *narcocorridos* se han convertido en parte de los paisajes sonoros cotidianos de nuestro país.

Suenan al son de la música norteña, se acompañan con guitarra, acordeón, bajo sexto y requinto; son propicios para el baile y para “alocar” y “prender” a sus audiencias. En sus letras encontramos historias contadas y cantadas sobre el narco, con temáticas recurrentes sobre la droga, el poder, la ostentación y el consumo, las relaciones de género, el machismo, el regionalismo, la figura del estadounidense, los motivos para entrar al narcotráfico, los consejos que surgen de lo narrado en ellos, los desenlaces de las historias —principalmente, la muerte y la desgracia—, etcétera (Valenzuela, 2014).

El narcocorrido y las industrias culturales que lo producen “educan hoy a México” en el tema del narco; producen una “educación de masas” (Ramírez-Paredes, 2012: 217). Relatan y cantan una realidad que parece estar prohibida y silenciada, emergen como un modo de decir lo indecible. Además, el narcocorrido no sólo es letras y un conjunto de acordes; no inicia y termina sólo con esos dos elementos, inicia mucho antes y termina mucho después, ya que atiende a un contexto en el que se crea y consume; es una forma simbólica de la misma cultura.

Ruth Finnegan (2002) se pregunta: ¿la música podría existir sin alguien que la escuche, es decir, sin las audiencias? A pesar de parecer una pregunta ingenua, responde a la tendencia desde la musicología y etnomusicología en centrarse únicamente en los músicos e intérpretes, mas no en los oyentes. Situación que desde finales de los noventa del siglo pasado comenzó a cambiar.

Atendiendo a esta preocupación e interés por las audiencias musicales, hemos pensado metodológicamente a la música como

“provocación”/estimulación a la discusión, en la medida en que es un dispositivo único de provocación que envuelve los sentidos, la sensación corporal, las experiencias afectivas y el elemento intelectual (Allet, 2010). Las expresiones musicales dentro del mundo de los jóvenes “resultaron ser una ventana privilegiada para observar y comprender esos sentidos y referentes que explican y cohesionan las demandas sociales, a veces explícitas pero muchas otras implícitas, de algunos jóvenes” (Marcial, 2010: 184). Así, el narcocorrido nos sirve como un pretexto de diálogo con ellos, como una oportunidad de abrirnos a la escucha de lo que tienen que decir, pensando que uno de los poderes de la música popular es el de ayudar a recordar y ubicar recuerdos en el tiempo.

Usamos el narcocorrido dentro de nuestro trabajo de campo como provocación de narración de memorias colectivas y mediáticas. Siguiendo el pensamiento de Gilberto Giménez (2007), nos interesan las formas internalizadas de esta cultura en los jóvenes y no los narcocorridos por sí solos desligados de su contexto.

Los relatos recuperados en este trabajo forman parte de un trabajo de campo realizado en la ciudad de Morelia, Michoacán, en donde se realizaron cinco grupos de discusión en dos preparatorias de Morelia (una privada y una pública), así como entrevistas y charlas informales con los jóvenes. Las edades de los jóvenes oscilaban entre los 15 y los 18 años. Los grupos de discusión comenzaron con la escucha del narcocorrido y a partir de éste los propios jóvenes fueron guiando la discusión.

## LAS MEMORIAS MEDIÁTICAS Y COLECTIVAS

Los narcocorridos son historias contadas cantando. Con esto podemos afirmar que son más que un tonito pegadizo o “bueno pa’l baile”; cantan memorias y, a su vez, construyen memorias al son de su canto. La música popular, como lo señala Simon Frith (1987), ayuda a darle forma a las memorias colectivas y a difundirlas. El narcocorrido no es la excepción, con sus letras y ritmos podemos recordar hechos específicos en el tiempo. La música le da un tiempo a nuestras experiencias más cruciales, intensifica el presente, el ahora, como si detuviera el tiempo. Ramírez-Pimienta (2012) nos

dice que los narcocorridos son “cantos de guerra”, con un “tempo musical más rápido, muy bélico, muy gráfico”. “Son un documento histórico”, dice, y en ese sentido, apela a mirar los narcocorridos como una herramienta con la que podemos trazar un “mapa de la historia de los últimos años”, ya que son éstos y no los medios de comunicación ni el propio Estado quienes cuentan con mayor certeza lo que pasa en el país.

Pero para entender esta función de la música desde los relatos de los jóvenes, es necesario explicitar *de qué hablamos cuando hablamos de memorias*, como la misma Elizabeth Jelin (2001) se lo preguntaba. El *boom* de los estudios de la memoria emergió ante la necesidad de reconocer las memorias colectivas, subalternas o, incluso, memorias contrahegemónicas. Maurice Halbwachs (1950) acuña el término *memoria colectiva*, pensándola como una construcción social, “una construcción que depende de las estructuras sociales”, así como un “instrumento” por el cual los grupos sociales se vuelven importantes para los sujetos que pertenecen a ellos (Mendlovic-Pasol, 2014: 298).

Recordar para Halbwachs es “reconstruir el pasado desde los marcos sociales presentes en una comunidad o un grupo” (Sola-Morales, 2013: 307). Cuando queremos ubicar algún recuerdo usando puntos de referencia de nuestra memoria, no hacemos alusión a una serie de acontecimientos antiguos ordenados cronológicamente, más bien tomamos puntos que están relacionados con nuestras preocupaciones actuales por las cuales recordamos algo (Halbwachs, 1925). Esto es, el hecho de que reaparezcan no es por el recuerdo mismo, sino por la relación que tienen con el presente.

La credibilidad —por decirlo de alguna manera— de un recuerdo, incrementa cuando éste puede ser confirmado por otros y ya no sólo por nosotros mismos. Nuestra memoria se construye socialmente, es *colectiva*:

No basta con reconstruir pieza por pieza la imagen de un acontecimiento pasado para obtener un recuerdo. Es necesario que esta reconstrucción se opere a partir de datos o nociones comunes que se hallan tanto en nuestro espíritu como en el de los otros, porque pasan permanentemente de éstos a aquél y recíprocamente, lo que sólo

es posible si han formado parte y continúan formando parte de una misma sociedad (Halbwachs, 1950: 77).

En la medida en que un recuerdo es compartido puede ser “reconocido y reconstruido” —sin negar la existencia de una memoria individual—, pues nuestros recuerdos los situamos “en un espacio y en un tiempo” compartido con otros, cobrando sentido en relación con los grupos a los que pertenecemos (Halbwachs, 1950: 104). Los principales grupos productores de memoria colectiva son la familia, la religión, las comunidades y las clases sociales. De esta forma, la memoria es posible y se conforma por unos *marcos sociales*, los cuales no son “fechas, nombres o fórmulas”, sino “corrientes de pensamiento y de experiencia” en donde podemos encontrar nuestro pasado una vez que ha sido vivido (Halbwachs, 1950: 113). Estos marcos consisten en eslabones a través de los cuales podemos acceder y ubicar recuerdos (Halbwachs, 1925). Asimismo, debemos asumir las memorias colectivas como cambiantes y múltiples, capaces de ser reconstruidas continuamente por los grupos que las construyen y conservan en relación con sus preocupaciones actuales (Mendlovic-Pasol, 2014).

Entonces, las memorias colectivas existen cuando de ese pasado hay aún algo vivo que se conserva —no de un modo artificial como los archivos, o la misma historia—, ya sea que esté vivo o que “en la conciencia del grupo” aún puede vivir ese recuerdo, aún puede ser rememorado (Halbwachs, 1950: 129). Andreas Huyssen dice que la *memoria vivida* es:

[...] activa: tiene vida, está encarnada en lo social —es decir, en individuos, familias, grupos, naciones y regiones—. Ésas son las memorias necesarias para construir los diferentes futuros locales en un mundo global. No cabe duda de que a largo plazo, todas esas memorias serán configuradas en un grado significativo por las nuevas tecnologías digitales y por sus efectos, pero no se las podrá reducir a esos factores tecnológicos (Huyssen, 2001: 38).

Estas memorias colectivas están al alcance de nuestras manos por la simple razón de que están vivas, de que son vividas y de que

se conservan en los marcos colectivos de los que somos parte. Por otro lado, Huyssen (2001), preocupado por el mundo globalizado en el que vivimos, se pregunta cómo afectan a la memoria, a la manera en que vivimos y percibimos nuestra temporalidad los medios tecnológicos —desde “el auge del mundo material” hasta “la aceleración de imágenes e información mediática” (p. 149)—. Para dar respuesta a esta interrogante, acude al término *memorias mediáticas*, definiéndolas como memorias imaginadas que se comercializan de manera masiva y tienden al olvido con mucha mayor facilidad que las vividas (Huyssen, 2001).

Así sea memoria vivida o memoria mediática, individual o social, “la memoria siempre es transitoria, notoriamente poco confiable, acosada por el fantasma del olvido, en pocas palabras: humana y social” (Huyssen, 2001: 38).

A continuación, abordaremos las memorias que son evocadas con el narcocorrido por los jóvenes, veremos cómo tanto las memorias vividas como las mediáticas se entrecruzan en la escucha del narcocorrido, cómo los jóvenes construyen sus propios relatos con ayuda de sus grupos y lo que viven en el diario y con aquello que consumen de los medios de comunicación.

#### LAS MEMORIAS MEDIÁTICAS:

“...LE DAN DEMASIADO GLAMOUR A LA VIOLENCIA”

No podemos negar ni obviar el mundo globalizado en el que estamos inmersos. Es inminente que éste traiga transformaciones en las sociedades contemporáneas, una de ellas es que la forma en que recordamos ya no es la misma que antes y, por supuesto, tampoco lo que recordamos. Los nuevos medios nos permiten almacenar *megabytes* de información, donde los contenidos corren a la velocidad de la luz, dejando detrás un susurro apenas audible. Le confiamos nuestras memorias y gustos a estos nuevos medios sin percatarnos que el día de mañana todo eso puede desaparecer, no sólo por la aniquilación de la información, sino por el mismo olvido que se produce entre tanta y tanta “memoria”.

Las formas, pero también los contenidos de las memorias que se crean y transmiten con la música, están dispuestas por las indus-

trias culturales. Lo que escuchan la mayoría de los jóvenes es esa música popular que “está ahí” a su disposición, aquello que suena en las radiodifusoras y en las plataformas de música —Spotify o YouTube, como las más populares—. La música popular se caracteriza por “un ritmo igual, constante, con melodías simples, letras sencillas y ‘pegadizas’” donde “prevalece la velocidad y la imagen” (Hormigos, 2008: 32); la duración de la mayoría —así como de los narcocorridos— no rebasa los cinco minutos. Encima de esto, se trata de música desechable, efímera, que después del repunte en los *rankings* de popularidad, “desaparecerá”<sup>1</sup> para ser reemplazada por una nueva que sufrirá del mismo ciclo.

Pero en el caso de los narcocorridos, además de esta velocidad, también se ven afectados por una prohibición por parte del Estado y la misma prohibición:

—Se está negando ese derecho que tienen, y el hecho de prohibir algo en las radiodifusoras no va a cambiar que la gente lo escuche.

—Yo creo que ya ahorita hay más medios, la gente no sólo escucha la radio, ya todo lo encuentras en internet (Grupo 2, privada, 2017).

Yo era de que sabía que había una entrevista de alguien [del mundo del narcotráfico] y la buscaba y si no la había pues no sabía cómo la encontraba y si no, hasta la buscaba en internet, la buscaba en varias páginas (Entrevista 1, 2016).

Las narraciones anteriores nos muestran que las memorias mediáticas circulan a través de los medios de comunicación, a los que los jóvenes tienen un acceso directo y con los que están en contacto todo el tiempo. Así, por más que el gobierno mexicano se empeñe en hacer campaña de prohibición del narcoco-

<sup>1</sup> Tampoco podemos ser intransigentes y decir que desaparece por completo de la memoria de los escuchas. Estas músicas continúan escuchándose y en muchos casos se vuelven parte de un recuerdo. Solemos atar a nuestros recuerdos alguna canción, ya que aun pasado mucho tiempo, al escucharla recordamos en automático algún momento de nuestras vidas. Más bien, nos referimos al *¡boom!* con el que se escucha unas semanas y el mismo *¡boom!* con el que desaparecen de lo “más escuchado” y de la memoria más inmediata.

rrido, esto no va a terminar sencillamente porque lo que se canta acontece en nuestras calles todos los días; pero además, porque actualmente no basta con prohibir en la radio eso indeseable que no se quiere que se escuche, tenemos una cantidad inmensa de posibilidades de escuchar la “música prohibida”, ya que “ya todo lo encuentras en internet” —y también en el mercado de la piratería, agregamos.

Actualmente la música va acompañada de videos, grandes espectáculos, marcas patrocinadoras, mercadotecnia y dinero, mucho dinero. Los artistas se vuelven portavoces de grandes marcas de ropa, carros, alimentos, etc. Son una especie de aparadores ambulantes. Muestran —y esto no es exclusivo de los cantantes de narcocorridos— estilos de vida a ser imitados; son ídolos del pueblo. En el caso de los eventos, están los grandes espectáculos de masas que son promovidos por los medios de comunicación y por las radiofórmulas (Hormigos, 2008):

Por decir, Gerardo Ortiz vino en diciembre, y pues era de que casi todos chillando porque no había boletos. El más barato para verlo en La Monumental costaba creo \$300. Vino hace un año, en el antepasado, el 5 de diciembre [...] Ya estoy esperando [un baile supuesto de Gerardo Ortiz que circuló en redes, pero que nunca estuvo en la agenda oficial del cantante]. Pero va a ser baile, o sea va a ser más barato, porque allá costaba creo casi \$2000 el de hasta abajo. Entonces yo como ya no alcancé de ni uno ni de hasta arriba ni de hasta abajo, me tocó comprar creo el de \$1600, más o menos, pero aquí yo creo máximo unos \$300, máxim [...] Bueno, en mi parecer, como yo nunca lo había visto, hasta quería chillar. Y todo el mundo quería chillar porque es su artista favorito. Y lo ven e impresiona así de “ahh, qué hago”. Yo no sabía ni qué hacer, ni pude chillar, ni hice nada, nomás lo viví el momento y era así como... Y como él trae una canción de... a Caro Quintero, y cuando la cantó, no pues ahí todos emocionados (Entrevista 1, 2016).

Las ganancias que dejan los narcocorridos son inmensas, ya no sólo son los CD, ahora son las reproducciones en las plataformas de internet y los espectáculos masivos donde además del cantante o la agrupación que se va a escuchar entran grandes marcas patro-

cinadoras, como lo son la industria cervecera, las radiodifusoras, las empresas que organizan, o incluso, aparecen los sellos de los gobiernos estatales.

Hasta aquí queda evidenciado que los narcocorridos se consumen y guardan de forma diferente a como se hacía antes. Las formas, pero también los contenidos, han ido cambiando. Es por eso que surge la pregunta: ¿qué cantan los narcocorridos? Ésta nos sirvió como un primer acercamiento con los jóvenes de las preparatorias. Las respuestas no variaron mucho unas con otras, por el contrario, coincidían en que las letras cantan historias de personas involucradas en el negocio del narco. Sin embargo, los jóvenes remarcaban que se trataba de una “verdad a medias” o, como ellos lo dijeron, “verdades alteradas”:

“Los narcocorridos hacen ver que lo tienen todo los narcos”, “es una verdad exagerada”, “casi no es verdad lo que cantan”, “es una verdad, pero con reservas, como cada canción o algo hablado, tratas de hacerlo más grande y ‘explosivo’ de lo que fue”, son “verdades alteradas”, “verdades muy crudas” (Grupo 3, privada, 2017).

Le dan demasiado *glamour* a la violencia, sí hablan de ciertas verdades, pero como que abrillantan demasiado el narcotráfico. No es así de lindo como lo pintan (Grupo 2, privada, 2017).

Los jóvenes saben que las historias de los narcocorridos están “alteradas”, éstas deben ser “explosivas” para acaparar audiencias; historias que necesitan “abrillantar” al narcotráfico para que todo aquello que aparece a diario en la televisión, en la radio, en los periódicos, en las redes sociales sobre los miles y miles de muertos en el país a causa del narcotráfico —el lado B del casete—, quede un poco oculto, dando pie a la aparición del lado A del narco. El lado A tiene la capacidad de abrillantar no sólo la parte de los lujos, el dinero, las mujeres, la buena vida, el prestigio, el poder; también las memorias cantadas en los narcocorridos abrillantan esas muertes, pues resultan ser signo de poder. O mejor dicho, en palabras de los jóvenes, “le dan demasiado *glamour* a la violencia”, lo que permite poder vender la violencia ¡también! Termina por justificarse el negocio del narco y sus consecuencias

tanto por las historias de miseria en el inicio de la vida de los personajes que aparecen...

—[Las vidas de los narcos son] deprimentes en el inicio —suenan la voz de una chica.

—Vivieron en la pobreza y conocieron a un wey que era narco —esta voz se ve interrumpida por otra que dice:

—Sí, siempre conocen a alguien así y los saca de la pobreza... Eso en la vida real también sucede de alguna forma, pero no es como lo cuentan —concluye uno (Grupo 4, pública, 2017).

...como por las condiciones del gobierno tan “jo-di-do”:

—¿Pues es que quién quiere hablar bien del gobierno? ¡El gobierno está totalmente jo-di-do! —dice uno de los chicos muy convencido cuando hablamos de eso que los narcocorridos dicen y que de entre todo eso que dicen, no suelen hablar bien del gobierno.

—¡Porque nos están robando! —grita otro.

—¡43! —gritan al fondo del salón haciendo alusión a los 43 normalistas de Ayotzinapa desaparecidos en Iguala, Guerrero, en 2014 (Grupo 4, pública, 2017).

María Luisa de la Garza dice que tenemos una obsesión por lo biográfico, lo cual explica que en los narcocorridos predominan las historias de las “vidas privadas y no de acontecimientos públicos”, dando pie a la construcción de “biografías ficticias” (2008: 6). Gracias a las historias de miseria de los primeros años de esos personajes que después se convierten en narcotraficantes, se explican los porqués se inician en el negocio del narco. Al escuchar se le brinda toda la descripción detallada de lo que tuvieron que vivir estas personas en sus hogares, lo que sufrieron, lo que lucharon, para entonces sí poder decir que gracias a eso son lo que son. Así, se construye un muro que no nos deja reprocharles confiadamente esas muertes o esa violencia generalizada en nuestro país, porque les encontramos un lado humano, un lado. Como decimos, se justifica en el imaginario que exista esa música y sobre todo el propio narcotráfico.

Es que yo no entiendo, pues, es una historia, ellos cuentan lo que pasó, ellos no lo hicieron. O sea, es lo que me hace enojar cuando me dicen que no es cierto, pero bueno, en mi punto de vista, ellos no son los que vienen a matar gente, los que andan cobrando cuotas. Ellos [los cantantes y las agrupaciones] nomás cuentan una historia, que también si no la cuentan, los matan [...] Y el respeto se gana. Por eso, yo de apoyar a un narco a apoyar al gobierno, pues obviamente al narco (Entrevista 1, 2016).

Sin embargo, no es azaroso esto que relatamos de cómo se logra justificar el negocio del narcotráfico desde las letras de los narcocorridos y luego desde los escuchas. Esto atiende a las condiciones concretas en que vivimos. Por un lado, las condiciones miserables en que los personajes viven no distan de las realidades que vemos tanto en los pueblos como en las grandes ciudades del país. Por otro lado, hablar de gobierno hoy en día es referirnos a eso que los jóvenes dicen: un gobierno “totalmente jo-di-do”, que se rige por intereses monetarios, de grupos de poder, de empresas privadas, de transnacionales, del capital, etc., y no por los intereses del pueblo; un gobierno que en sincronía con sus beneficios, está coludido con el propio narcotráfico. Y, finalmente, porque vivimos continuamente arrasados por una cultura mediática que atiende a las condiciones materiales que acabamos de mencionar, donde el culto es por lo efímero, por el dinero, por lo inmediato. Así, es entendible que esos valores que se vanaglorian en nuestra cultura mediática, lo hagan también en los contenidos de los narcocorridos y que puedan entonces ser aceptados y tolerados, pues en todo alrededor ya estamos “contaminados” por ellos:

Es que en realidad se hace algo normal pero si te pones a analizar, sí impacta, la clase de cosas que dicen y los videos. Cómo tratan a la mujer y el estereotipo que tienen de la mujer y no solamente para los hombres, también hay mujeres que quieren ser como en los videos (Grupo 2, privada, 2017).

Aquí observamos que los contenidos hacen un culto a lo efímero cuando hablan del “cuerpo, la moda, el consumo o el dinero”

(Sola-Morales, 2012: 311). Los cantantes y las agrupaciones, sus eventos, los videos musicales, así como sus vidas aparentes en sus cuentas de redes sociales, muestran estilos de vida que “sí impac-ta[n]” en los que los siguen:

Es muy codiciado la marca, la Gucci, La Hermes, la de la H. Zapatos, tenían que ser, ya no se usaban botas, cambió mucho el estilo, se le llamaba estilo tipo italiano, con zapatos que parecen más o menos de abuelito, que son así de meter, con la hebilla de la marca (Entrevista, 2, 2017).

Usan zapatos así como de... puntita, pantalones entubados, un cinturón así con la H, una playera polo, de cuello polo, la gorra, relojes Rolex (Grupo 2, privada, 2017).

[...] las mujeres... va a sonar tonto, pero eran muy tontas, porque cualquiera que viera uno con carrito o vestido como le digo, caían, uhh, era seguro, estuviera uno como estuviera, estuviera feo. Hubo un tiempo en que era muy casual que vistieran ellas, luego empezaron con marcas de ropa. Ahora iban con taconazos, era como parecer una esposa de un narco, aunque no tuvieran busto, se lo subía, para parecer como con operaciones y así (Entrevista 1, 2017).

El uso de marcas muy prestigiadas en el mundo de la moda se asume como el estilo oficial de los narcos y de los “buchones” y “buchonas”. Pero dentro de ese estilo, hay valores y rasgos que también se persiguen. En el caso del hombre, éste debe ser poderoso, pero también interesado por su familia, valiente, astuto, tener dinero, etc. En cambio, el papel de la mujer es distinto, se la ve y trata como un objeto que está a manos de un hombre, quedando en evidente estado de sumisión.

En resumen, estas memorias mediáticas cantadas y contadas en los narcocorridos tienen como fin el olvido rápido. Los narcocorridos que en su momento fueron los más populares, esos que estuvieron “de moda”, para estos momentos son rebasados por uno y otro más. Lo mismo pasa con los personajes que se cantan y con las historias que se cuentan. Así como se puede matar a un cantante por no cantar lo que se está pidiendo, así como la vida de los

narcotraficantes cantadas en los narcocorrido es corta, así también la vida misma de los narcocorridos es corta.

Al final de cuentas, son historias de corta duración en el recuerdo colectivo de las sociedades, es por esto que se les conocen como memorias mediáticas: son fugaces. Con esa misma rapidez con que irrumpen en las agendas, “son desplazados, silenciados o condenados al olvido” (Sola-Morales, 2012: 311) porque una nueva noticia, una nueva historia, un nuevo narcocorrido surge.

#### LAS MEMORIAS COLECTIVAS:

*“...EN LA TELE NO LO DICEN, PERO SE ESTÁ VIVIENDO”*

Memoria mediática no significa que muere en cuanto desaparece de nuestra vista, o de nuestros oídos; más bien, como lo dijimos arriba, son desplazadas porque las poblaciones que las escuchan ya están enfocadas en algo más. Hay una huella en nuestra memoria que queda a partir de los contenidos mediáticos que consumimos a diario. Por tanto, incluso siendo mediáticas las memorias, hay un resto que queda.

Sola-Morales explica que la cultura mediática —como es el caso de los narcocorridos— “promueve la creación de la memoria y su exteriorización” (2013: 307). Los contenidos mediáticos, por más mediáticos que sean, por más efímeros que nos parezcan, tienen la capacidad de configurar las memorias sociales, de incrustarse en ellas y volverse parte de, a través del intercambio que existe entre los sujetos consumidores y esos contenidos, y sobre todo a partir de la discusión y análisis de las mismas. Las memorias mediáticas no se pierden totalmente, éstas se entretajan con lo que se vive a diario en las calles, en las familias, en las comunidades, en nuestros grupos.

Al llegar a los grupos en las preparatorias les preguntamos sobre los orígenes de este género musical, ellos ubican como su antecesor al corrido de la Revolución Mexicana. Esos corridos que

[...] hablaban de la verdad, como si fuera de la realidad, era el método cuando no existía ni la tele, ni la radio; no sé, en Durango pasó esto y lo hacen en corrido (Grupo 5, pública, 2017).

De esta similitud del contar historias y verdades —además de contar con la palabra “corrido” en el nombre—, podemos intuir la conclusión de los jóvenes del pasaje de ser corrido a ser narco-corrido, como si se tratase de una continuidad histórica o de un proceso evolutivo del corrido:

—Los narcocorridos vienen de los corridos de la Revolución —dice una chica muy convencida.

—Sí, los corridos son desde la Revolución. Los corridos narraban la historia de alguien —termina alguien por confirmar (Grupo 2, privada, 2017).

Ahora bien, nos podemos preguntar ¿en qué momento dejaron de ser corridos revolucionarios para convertirse en corridos de narco?, ¿cuándo dieron ese salto que los jóvenes dan por sentado?:

Supongo que en el momento del auge del narcotráfico [...] desde hace como 30 años. Como desde el ochenta y algo, principios de los noventa (Grupo 2, privada, 2017).

Los jóvenes hablan de los ochenta del siglo pasado como ese momento cúspide del narco. Su referencia, además de los medios de comunicación como noticias, series —que están tan de moda—, videos, documentales o de pláticas cotidianas, es la relación entre su edad y la distancia de lo que ellos ven como un pasado donde no les tocó vivir. Asimismo, esta aseveración de los jóvenes nos recuerda que “lo que importa de un acontecimiento recordado” no es si coincide con las fechas y descripciones exactas, sino “el modo en que es significado y relatado por los grupos sociales” (Sola-Morales, 2013: 307). Esto no es más que la reconstrucción de una parte de la historia por parte de los jóvenes.

De tal modo, los jóvenes han construido sus propios relatos sobre el narcotráfico a partir de lo que viven y consumen a diario, y terminan por decir que el narco no es lo mismo que era en un pasado, no es aquél de sus inicios o de su “auge”. Y, en consecuencia, tampoco los narcocorridos:

Los narcos de ahora no son narcos, ya no son buenos, son puros negocios. Antes eran así, reconocidos internacionalmente, eran grandes narcotraficantes, ahora son así, pues nada, como que ya en todas partes o todos y no son nada. Como que ya perdió lo que tenía antes. Eso del narcotráfico ya está muy feo, está chafa ahora (Entrevista 3, 2018).

[...] voy viendo diferencias de cómo era antes y cómo cambió a esto. Y cómo era el narco antes y cómo es ahora. Ahora ya cualquiera se quiere sentir narco (Entrevista 1, 2016).

Desde entonces existía, a lo mejor no tanto como el narcotráfico, pero una persona a la cual le hicieran alusión a lo que había hecho [...] Pues ahorita, hoy en día, los corridos pues sí están feos porque hacen alusión a un narcotraficante que pues... hizo algo malo (Grupo 2, privada, 2017).

Las memorias cobran sentido en el presente y se reconstruyen a partir de lo que sucede en el momento actual. A partir de todos los relatos sobre el narcotráfico y sobre los narcotraficantes, los jóvenes pueden acceder a estas memorias, haciendo reaparecer a personajes y hechos del pasado porque tienen en sus manos los medios para hacerlo (Halbwachs, 1950). Además, hay ataduras, como lo veremos a continuación, entre la aparición de corridos y lo que pasa alrededor de ellos:

—El de *Javier de los Llanos*<sup>2</sup> —dijo un chico cuando hablábamos de los primeros narcocorridos que ellos recuerdan haber escuchado.

—Cuando estaba Vicente Fox empezaron muchos narcocorridos, que el de entrenando a matar.<sup>3</sup> Luego salió uno que decía que desde muy chico lo tenían sembrando cosas ilegales.

<sup>2</sup> *Javier de los Llanos* es un narcocorrido de 2013, interpretado por el grupo Calibre 50, en su álbum *Corridos de Alto Calibre*, en el que se narra la historia de Javier Torres de los Llanos, personaje que anhela sus orígenes en el campo, pero que ha regresado porque ahora es su turno de trabajar “y no derecho” para volverse el líder.

<sup>3</sup> Se trata del narcocorrido *Escuela del Virus Antrax* de 2011, por Calibre 50 en su álbum *De Sinaloa para el Mundo*, que cuenta la formación como sicario del personaje de la canción y el nacimiento de una escuela en la que vuelca todos sus aprendizajes, así como la colusión de policías, empresarios y demás en el negocio.

—¡El de *El Niño Sicario*!<sup>4</sup>

—Ah, sí, está chida esa canción (Grupo 4, pública, 2017).

Cuando Vicente Fox llegó a la presidencia en el 2000, la edad de estos jóvenes rondaba entre los 2 o 3 años, e incluso, algunos aún no nacían. Ellos reconocen y ubican, en lo que podríamos dibujar mentalmente como una línea del tiempo, a Vicente Fox a la par de una gran aparición de narcocorridos en el país. Los corridos que mencionan en el relato no son precisamente parte del sexenio de Fox, sino de dos sexenios después, cuando incluso Enrique Peña Nieto ya estaba por entrar a la presidencia. Además, no podemos saber si realmente escucharon esos corridos a sus 11 o 12 años, pero eso tampoco nos interesa. Lo que sí, es observar cómo las memorias colectivas se soportan por los relatos de los otros y cobran validez a través de esas otras voces (Halbwachs, 1950), además de que el otro permite recordar; nos es más fácil recordar con otros, traer a la memoria más inmediata contenidos latentes y reorganizar las memorias. Los hayan escuchado o no a esa edad, sabemos que en otro momento lo hicieron y los tienen presentes recordando los nombres y contenidos de los corridos, y aún más interesante, vinculándolos con el acontecer del país. En este caso, con el sexenio de Vicente Fox.

Siguiendo con esta línea, los jóvenes ubican entre 2005 y 2007 el auge del narcocorrido y del narcotráfico en nuestro país, este dato no lo conocen por haberlo sacado de un libro de historia, no obstante, lo saben porque esos relatos están en todos los medios con los que nos relacionamos a diario y constituyen los marcos sociales de la memoria que permiten recordar ciertos hechos, acontecimientos, personajes, etc., aun si cuando sucedieron no éramos conscientes de que estaba pasando eso ya sea por la edad o la lejanía de los hechos. Lo mismo cuando recuerdan al presidente que siguió:

<sup>4</sup> *El Niño Sicario* es otro corrido interpretado por Calibre 50, del año 2012 que se encuentra en el álbum discográfico *El Buen Ejemplo*; se narra la historia de un niño que ingresa al mundo del sicariato que termina con su muerte en un fuego cruzado que resultó ser una trampa. Al final del corrido, reza para poder entrar al cielo y da el consejo a aquellos que siguen sus pasos de valorar a su familia y el trabajo.

—En ese tiempo vino el presidente ese... ¿cómo se llama?

—¡Felipe Calderón! Fue cuando fue la guerra del narcotráfico, la matanza entre los narcos.

—Sí, fue cuando fueron los bombazos.

—Ah, sí es cierto —se escuchan muchas voces asintiendo ese evento en Morelia (Grupo 4, pública, 2017).

Cuando entró Felipe fue que entró aquí (Morelia) toda La Familia y eso. En ese tiempo, en ese mero tiempo fue que inició todo eso del *Movimiento Alterado* porque antes tenía otro nombre, no recuerdo cómo se llama. El chiste es que el movimiento empezó en Sinaloa, me parece. Entonces fue que empezó a salir El Komander, El Komander fue de los primeros y grupillos así que ya no se escuchan, fueron en su momentos nomás uno que otro corridos, ya fue cuando aquí empezaron este La Familia. Bueno, aunque al último fueron Los Caballeros [Templarios], que eran lo mismo (Entrevista 1, 2016).

Felipe Calderón es recordado no sólo por los libros y los artículos periodísticos y académicos como autor y enunciador de la guerra del narcotráfico, los más jóvenes también lo reconocen desde ese papel. Hasta hoy es común seguir escuchando cómo se liga a este expresidente con la guerra contra el narco, pues por más que el gobierno hace intentos de borrarlo, el negocio no desaparece; por el contrario, se ha consolidado e incrustado en los mexicanos, quienes cohabitamos en el día a día con él y sus muy diversas expresiones. Las consecuencias de la guerra contra el narcotráfico no se centran sólo en las muertes y la violencia generada, también la música sufrió sus estragos con la aparición de la marca *Movimiento Alterado* en este periodo, así como el apogeo de cárteles en el estado de donde es oriundo el expresidente. El auge del narcocorrido ve su luz —como los autores académicos y periodísticos lo reconocen y ahora los jóvenes— en el periodo de la cruenta guerra que tuvo lugar en nuestro país y que aún no se detiene.

“Los hechos y las nociones que recordamos con mayor facilidad son del dominio común, al menos para uno o algunos medios” (Halbwachs, 1950: 92), lo que explica que estos hechos puedan ser recordados por los jóvenes, es decir, están en nuestro contexto. Tal como el recuerdo de los “los bombazos”. Los jóvenes re-

cuerdan este episodio porque está en el recuerdo colectivo que los envuelve. Ellos sólo saben que fue aventada una bomba en las celebraciones patrias en la plaza Melchor Ocampo que está justo al lado de la catedral de Morelia y, como vemos en el relato, ubican el hecho dentro del sexenio de Calderón. Pero lo recuerdan porque las memorias colectivas están vivas en los grupos en que se producen y también porque se conmemoran, de tal suerte que año con año se coloca en el lugar del suceso una o varias coronas de flores. Además de que encontramos permanentemente en el piso la piedra de cantera labrada con la leyenda: “Porque el espíritu del amor y la justicia, prevalecerá siempre sobre el odio y la violencia, en el corazón de los michoacanos”, acompañado del dibujo de una paloma con un olivo en el pico. Son signos de la memoria que están presentes en nuestro caminar diario, aun si dejamos de prestarles atención después de caminar muchas veces por ahí. Digámoslo, como el propio Halbwachs (1925) lo decía, los espacios también nos permiten recordar. Esos signos labrados en la cantera se rememoran cuando pasamos por ahí y también cuando los grupos donde estamos nos invitan a recordar el hecho con el que están ligados.

¿A través de qué medios nos enteramos de todas estas historias que se van convirtiendo en memorias de nuestros pueblos y de nuestras ciudades? Son múltiples las fuentes:

La información se tiene en redes sociales, pero también por los hechos sociales que pasan cerca, así con tu gente o en tu colonia, la gente se entera. Por ejemplo, a la señora le secuestraron a su hijo y ya uno dice “ah, le secuestraron a su hijo” y como de esas tres personas, dos son chismosas, pues se va esparciendo, y aunque lo quieran tapar, pues hay un punto en el que puede que se haya distorsionado —porque es un chisme—, pero sí se da a conocer parte de la noticia. También influye la opinión pública (Grupo 1, privada, 2017).

Son cosas que se tienen que decir aunque no quieran, se tiene que saber. En la tele no lo dicen, pero se está viviendo. A cada ratito “no, pues que encontraron a tantos sin cabeza”, allá por mi casa, ahí en Chiquimitio los aventaron (Entrevista 1, 2016).

Conocer de manera viva acontecimientos, es decir, de primera mano, en un contexto común, permite que los recuerdos estén vivos y activos, como diría Huysen (2001). Así, son memorias vivas estos hechos sociales que conocemos gracias a que los vivimos en carne propia o a través de las narraciones de los otros. Aunque en los medios no se diga, aunque se callen y disfracen esas memorias de violencia, los jóvenes lo saben porque es lo que “se está viviendo” en sus pueblos y ciudades. Es lo que le pasa a un familiar, a una amiga, a un vecino, al amigo de un amigo; es lo que vemos en las calles pero nunca vemos en las pantallas de televisión o en la radio porque simplemente atienden a intereses del Estado.

—...porque las noticias que pasan, no te cuentan en toda la República, por ejemplo, tratan de que no se esparzan tanto porque luego espantan al turismo [...] Ellos se venden al gobierno o a quien les pague más.

—Hay medios de comunicación que están como más confiables [y un compañero grita ¡Aristegui!], por decirlo de alguna forma, pero yo siento que siempre está muy influido por... porque por ejemplo, yo he escuchado que ciertas compañías de noticias, les llega la noticia de “hubo tantos muertos” y no sé, llega algún cartel que estuvo relacionado y les dice “te doy tanto dinero si no dices que fue tal cartel” o llega incluso el mismo ejército o no sé, el gobierno, y dice “no, para que no se alarmen, di que fue menos [muertos] o no des la noticia” o simple y sencillamente hacen como el caso de Polette, que fue como una polémica enorme para distraer de algo —dice una chica de las más participativas dentro del grupo, mientras que otra de sus compañeras ejemplifica.

—Están muy manipulados, por ejemplo, mi hermano dice que hubo una carambola por Costco y que un tipo salió volando de un carro, se murió y todo, pero que al parecer, una patrulla fue la culpable de todo pero en las noticias dijeron que no hubo ningún herido.

—Pues es lo que le pasó a López Doriga, ¿no? Que perdieron la... porque le habían encontrado muchos billullos —recuerda un chico (Grupo 1, privada, 2017).

La mayoría de los medios de comunicación, como los jóvenes bien lo enuncian, tienden a hegemonizar sus contenidos, los cuales están restringidos, transmiten memorias hegemónicas que atienden a los intereses del Estado y silencian aquello de lo que no “debe” hablarse (Gamiño, 2015). Es por esto que las memorias que relatamos a partir de los jóvenes —éstas que ponen de manifiesto el silenciamiento por parte de grupos de poder de la información que circula sobre lo que pasa en el país— resultan un intento de resistencia ante las memorias hegemónicas, aparecen incluso como una necesidad vehemente de buscar espacios para contarlas. Se trata de memorias de violencia, de muerte, de personajes del narco, de actividades delictivas, de anécdotas, de lugares conocidos, etcétera:

Yo vivo en Torreón [Nuevo], y es así de, no aquí vive fulano y a qué se dedica, no pues que es narco, no pues que atrás vive ese wey y qué es, pues que es narco. Y una noche hubo un rumor de que por ahí en Gertrudis vivía el mero mero de aquí de Morelia. Y cuando lo mataron, según nos quitaron la señal. Yo no podía hacer llamadas, podía recibir, pero no podíamos, nadie, nadie podía hacer llamadas. Ya hasta que después contaron y que según los de la Marina (Entrevista 1, 2016).

“La memoria siempre es transitoria, notoriamente poco confiable, acosada por el fantasma del olvido, en pocas palabras; humana y social” (Huysen, 2001: 38). La noche del rumor en la colonia Gertrudis Sánchez de Morelia está distorsionada por el misticismo que acompaña la memoria. Como decía Halbwachs (1925), no nos sirve de nada reconstruir segundo por segundo de esa noche, lo que importa es que cobra sentido el recuerdo a partir de la construcción colectiva que hicieron todos de ese acontecimiento. Sin importar la distorsión de los relatos, nos sirve porque en ellos encontramos sentidos de la construcción social del narco en nuestro país: una manifestación de nuestra sociedad llena de claro/oscuros de los que apenas sabemos, lo que la gente y los medios nos cuentan o lo que nos “pasa cerca”:

Tengo amigos en Janitzio, y ellos mismos [los narcos] ponen sus reglas, en todo y todo, porque el gobierno está nulo (Grupo 2, privada, 2017).

“El gobierno está nulo” o antes “el gobierno está jo-di-do”, es una constante en los relatos de los jóvenes cuando hablamos de narcotráfico. El gobierno no es ese emblema que aparece en los comerciales y anuncios en televisión, radio o internet. El gobierno tiene su otra cara que se manifiesta todos los días en nuestras vidas mostrándonos su incapacidad y negligencia ante tanta y tanta violencia:

Una vez vi que aquí en Michoacán habían sacado al ejército porque ya estaban cansados de todo, entonces los sacaron a la fuerza y no dejaban pasar a nadie y tenían sus propios presidentes y escogidos por ellos mismos y hacían todo independientemente (Grupo 2, privada, 2017).

Los jóvenes se refieren a Cherán, ese pueblo que puso un alto al ejército y al gobierno mexicano porque no estaban haciendo nada contra el narco y los taladores que se apoderaban de la región. La memoria del pueblo de Cherán ha estado marcada por la represión y la lucha de mujeres y hombres que lo componen, y así, de este modo, es una memoria de lucha que se ha expandido hacia territorios lejanos y que los jóvenes encuentran como un proceso de resistencia ante el narco. Lo mismo con el caso de las autodefensas comunitarias que tuvieron lugar en Tierra Caliente, Michoacán:

[Los narcos] hacen que en algunos pueblos el gobierno no pueda entrar y entonces no se chingan tanto al pueblo (Grupo 4, pública, 2017).

Estos ejemplos perduran en la memoria de los jóvenes en el momento en que surge algo que permita evocarlos. Adquieren sentido cuando significan e importan en este momento; cuando pueden ser entendidos a partir de las coordenadas temporales y espaciales en que nos encontramos (Mendoza, 2004). Y resulta

lógico entonces que aparezcan las autodefensas cuando los jóvenes hablan de un gobierno “jo-di-do” y “nulo” donde ese vacío que va dejando el gobierno a su paso lo ocupan los mismos narcotraficantes para apoderarse y “comprar” —en ocasiones de forma “pacífica” con dinero de por medio, por supuesto— a las poblaciones más vulnerables:

Bueno, sí es cierto que en algunos ranchos se ponen a regalar [los narcos] cosas, así, bueno, yo diría que es algo más político, que le dan cosas a la gente para que crea que lo que hacen es bueno, cuando en verdad, pues sólo los están comprando. Y yo, de hecho, sí he sabido de ranchos en donde se ponen a regalar así... De hecho, en diciembre, hay un rancho cerca de Apatzingán en donde se ponen y regalan refri, estufas, cosas así. De hecho, hacían filas, y les daban dinero. Pero aquí en el rancho no entra el gobierno, porque la gente está armada y eso. De hecho, también en diciembre ponen mesas, así en todo el rancho y traen hasta chefs, traen hasta meseros que atienden a la gente y en ese mismo día regalan dinero y traen a los chefs” (Grupo 4, pública, 2017).

Cuando el joven habla de lo que pasa cerca de Apatzingán, en Tierra Caliente, nos muestra esa realidad cruda que a veces sólo conocemos a través de libros, series televisivas o los propios narco-corridos: los narcos regalando a la población dinero con un discurso de beneficencia y en “apoyo del pueblo”. De esta forma, nuevamente, termina por, si no justificarse, sí ensalzarse a los personajes del narco.

Los jóvenes construyen sus propias versiones de los hechos que pasan entre el narco y el gobierno, lo hacen porque es lo que viven en el diario a partir de lo que ven, escuchan y presencian. Es posible la construcción de “una masa consistente de recuerdos” colectiva sobre el narcotráfico, cuando se incorpora “una especie de semilla de rememoración en este conjunto de testimonios exteriores a nosotros” (Halbwachs, 1950: 70).

Recordamos y podemos localizar recuerdos en nuestra memoria no por azar, sino gracias a “la continuación de una serie de pensamientos lógicamente encadenados” (Halbwachs, 1925: 151).

Los relatos que los jóvenes nos brindaron a lo largo del trabajo de campo surgieron gracias al encadenamiento de ideas, recuerdos, tiempos y espacios que tuvieron lugar en las discusiones e intercambios en las sesiones. Surgieron por los razonamientos que fueron haciendo de la mano de sus compañeros que también compartían y conocían esas memorias colectivas del narco en México y en Michoacán.

Las memorias, tanto mediáticas como vividas, están vivas, configuran “nuestros vínculos con el pasado; las maneras en las que recordamos nos definen en el presente. Como individuos y como sociedades, necesitamos del pasado para construir y anclar nuestras identidades y para alimentar una visión del futuro” (Huysen, 2001: 143). Cuando recordamos, no sólo ubicamos un hecho pasado en el tiempo, también estamos reconstruyendo el pasado, le estamos dando un nuevo sentido y significado a esos eventos y aún más si estamos haciéndolo colectivamente.

## CONCLUSIONES

Consideramos importante avanzar en los estudios de la música popular y en las aproximaciones por parte de los jóvenes, promoviendo la música como un medio para rescatar las historias que los jóvenes están viviendo a nivel cotidiano, las cuales están plagadas de episodios violentos con los que tienen que convivir.

Los jóvenes relacionan los narcocorridos con temporalidades específicas, rememoran hechos del pasado cuando escuchan esta música, pero lo más importante es que las memorias colectivas se comparten y reconstruyen en estos espacios de discusión y análisis. Aquí no importa mucho si las fechas son exactas, si recuerdan los días, meses o años; importa lo que construyen con los otros al momento de compartir sus vivencias y recuerdos, e importa por qué los recuerdan de ese modo y no de otro.

El contenido de los narcocorridos puede considerarse tanto memoria mediática como memoria vivida. Por una parte, los contenidos y la duración son mediáticos, ya que después del *boom* de un narcocorrido, éste tiende al olvido. Sin embargo, cuando se vinculan estas memorias y contenidos mediáticos con las vivencias

del día a día y cuando son compartidas en reflexiones colectivas, las memorias se problematizan y comprenden elementos nuevos que quedarán guardados como memorias colectivas. En los relatos recopilados del trabajo de campo, los jóvenes comparten experiencias de violencia que viven desde la cercanía de las calles de Morelia, de pueblos cercanos a la ciudad o de los pueblos de donde son oriundos. Asimismo, recalcan el fallo del Estado mexicano, lo dibujan como un gobierno “jo-di-do” —usando sus palabras—. Y observan cómo en estos vacíos, en comunidades alejadas de la capital michoacana, o incluso en la misma capital, el narco encuentra un espacio idóneo para hacer uso de suelo y establecer sus propias reglas, convirtiéndose sus personajes en “bandidos generosos” (Ramírez-Pimienta, 2004).

Advertimos que los jóvenes al escuchar narcocorridos no se “compran” todas las historias, reconocen que son verdades a medias, “verdades alteradas” que “también depende(n) de quien la cuente” (Grupo 1, privada, 2017). Reconocen que los narcocorridos “le dan demasiado *glamour* a la violencia” (Grupo 2, privada, 2017), esto es, abrillantan al narco, lo venden y promocionan a través de sus letras. Como dice Astorga (1995), muchos de los relatos que surgen en torno al narco parecen sacados de un libro de leyendas, se trata de historias mitológicas a falta de la “verdad de las verdades.” Esto da pie a pensar que lo cantado en los narcocorridos no es exclusivo de esta producción cultural, se trata de relatos que son contados de voz en voz, de localidades a localidades a través de memorias colectivas. Ramírez-Pimienta (2012) dirá que los narcocorridos son un documento histórico, nosotros diríamos que son memorias colectivas que se cantan. Las memorias reconstruyen el pasado, pero también conforman, posibilitan y crean el presente y el futuro.

Hablar de memorias es hablar de nuestro contexto actual; hablar de memorias con jóvenes es un ejercicio de reflexión sobre el futuro que está próximo a llegar y sobre ese pasado que está escondido a espera de que lo enunciemos. Por esto, en las discusiones con los jóvenes, ellos hablaban de algo más que narco, pensaban y se preocupaban por sus propias condiciones en el mundo en el que viven.

Nos surge la pregunta final de cómo, a partir de estas reflexiones colectivas, es posible hacer una recopilación de memorias para guiar la construcción de alternativas de vida no violentas y más justas para todos y todas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Allet, N. (2010). "Sounding Out: Using Música Elicitation in Qualitative Research". *Realities Working Papers*.
- Arrieta, C. (30 de julio de 2018). "Michoacán, al rojo vivo con Aureoles; sufre la peor crisis de violencia en 10 años". Recuperado de <<https://www.eluniversal.com.mx/estados/michoacan-sufre-la-peor-crisis-de-violencia-en-10-anos>>.
- Astorga, L. (1995). *La mitología del "narcotraficante" en México*. México: Plaza y Valdés.
- Estrada, G., Hinojosa, D. y Badillo, D. (18 agosto, 2019). "Violencia, sin tregua por años en Michoacán". Recuperado de <<https://www.economista.com.mx/politica/Violencia-sin-tregua-por-anos-en-Michoacan-20190818-0082.html>>.
- Finnegan, R. (2002). "¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo". En *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 6, pp. 1-18. Recuperado de <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200602>>
- Frith, S. (1987 [2001]). "Hacia una estética de la música popular". En *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Madrid: Trotta, pp. 413-435.
- Gamiño, R. (2015). "Una panorámica de las memorias hegemónicas, contrahegemónicas, subalternas y las iniciativas no oficiales de memoria (INOM) en América Latina. Bases para un debate", en: Rigoberto Reyes, Fabián Campos (coords.), *Cartografías del Horror. Memoria y violencia política en América Latina*. México, Taller Editorial La Casa del Mago, pp. 25-57.
- Jiménez, G. (2007). "¿Culturas híbridas en la frontera norte?" En *Estudios sobre las identidades sociales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Coahuilense de la Cultura, pp. 185-206.

- Guerrero, E. (31 mayo, 2021). “La estrategia de seguridad en Michoacán (2014-2021)”. Recuperado de <<https://www.nexos.com.mx/?p=56652>>.
- Halbwachs, M. (1925 [2004]). *Los marcos sociales de la memoria*. España: Anthropos.
- Halbwachs, M. (1950 [2004]). *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Hormigos, J. (2008). *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. Madrid: Fundación Autor.
- Huyssen, A. (2001 [2007]). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Huyssen, A. (2004). “Resistencia a la Memoria: los usos y abusos del olvido público”. En *XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*.
- Jelin, E. (2001 [2002]). *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo XXI.
- Maldonado, S. (2012). “Transición política, seguridad y violencia en México: radiografía de la lucha antidrogas en Michoacán”. En *El prisma de las seguridades en América Latina*. Buenos Aires, Argentina: CLACSO.
- Marcial, R. (2010). “Expresiones juveniles en el México contemporáneo. Una historia de las disidencias culturales juveniles”. En *Los jóvenes en México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Martínez, E. (19 diciembre, 2020). “Morelia, una de las 15 ciudades más violentas de México: SSPC”. Recuperado de <<https://www.jornada.com.mx/notas/2020/12/19/estados/morelia-una-de-las-15-ciudades-mas-violentas-de-mexico-sspc/>>.
- Mendlovic-Pasol, B. (2014). ¿Hacia una ‘nueva época’ en los estudios de memoria social? En *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. Nueva Época, año LIX, núm. 221, pp. 291-316.
- Mendoza, J. (2004). *Las formas del recuerdo. La memoria narrativa*. Athenea Digital, núm. 6 (pp. 2-16).
- Ramírez-Paredes, J. R. (2012). “Huellas musicales de la violencia: el ‘movimiento alterado’ en México”. En *Sociología*, año 27, núm. 77, pp. 181-234.
- Ramírez-Pimienta, J. C. (12 de mayo de 2012). “Los narcocorridos ‘nacieron en Estados Unidos’”. En *Entrevista BBC*. Recuperado

de <[https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/05/120512\\_narcocorridos\\_nacidos\\_en\\_eeuu\\_vp](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/05/120512_narcocorridos_nacidos_en_eeuu_vp)>.

Ramírez-Pimienta, J. C. (2004). “Del corrido de narcotráfico al narcocorrido: Orígenes y desarrollo del canto a los traficantes, *Studies in Latin American Popular Culture. Special issue on border culture*, vol. XXIII, pp. 21-41.

Sola-Morales, S. (2012). “Memoria Mediática y construcción de identidades”. *Tabula Rasa* (19), 301-314. Recuperado en 09 de diciembre de 2021, de [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1794-24892013000200014&lng=es&tln-g=es](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-24892013000200014&lng=es&tln-g=es).

Sola-Morales, S. (2013). Memoria mediática y construcción de identidades. En *Tabula Rasa*, núm. 19, pp. 301-314.

Valenzuela, J. M. (2014). *Jefe de Jefes: corridos y narcocultura en México*. México: Plaza y Janés.

Valenzuela-Reyes, J., Burgos-Dávila, C. J., Moreno, D. y Mondaca, A. (2017). “Culturas juveniles y narcotráfico en Sinaloa. Vida cotidiana y transgresión desde la lírica del narcocorrido”. En *Revista Conjeturas Sociológicas*, pp. 69-92.

## SEMBLANZA DE LOS AUTORES

LAURA YANELI ALBARRÁN DÍAZ es maestra en Psicología Social de Grupos e Instituciones por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Licenciada en Psicología por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Ha realizado investigación en temas de violencia, estudios culturales y análisis de discurso.

CÉSAR JESÚS BURGOS DÁVILA es profesor-investigador tiempo completo en la Facultad de Psicología de la Universidad Autónoma de Sinaloa (UAS), Culiacán, Sinaloa, México. Forma parte del Núcleo Académico Básico del Posgrado de Trabajo Social, UAS, adscrito a la línea de investigación de Sujetos sociales y vida cotidiana. Es doctor en Psicología Social por la Universitat Autònoma de Barcelona y Miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel I. Ha desarrollado proyectos de investigación relacionados con las manifestaciones socioculturales de la violencia y el narcotráfico en Sinaloa. En sus publicaciones recientes destacan: *La censura al narcocorrido en México. Análisis etnográfico de la controversia*; *Composición de narcocorridos en tiempo real: construcción sociomusical del 17 de octubre, el Culiacanazo*; *Construcción del amor romántico e ideales de pareja. Relaciones de género en la música nortea y banda sinaloense*.

SILVIA ESCOBAR FUENTES es profesora en Trabajo Social y Estudios de Asia Oriental en la Universidad de Málaga. Graduada en Trabajo Social y con un máster en Investigación e Intervención Social y Comunitaria por la Universidad de Málaga. Becaria pre-doc-

toral de Investigación en el Departamento de Psicología Social, Trabajo Social, Antropología Social y Estudios de Asia Oriental en la misma institución. Sus intereses de investigación se centran especialmente en los estudios de género, música, empoderamiento femenino y adolescencia.

GEORGINA FLORES MERCADO es investigadora en el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. Es doctora en Psicología Social por la Universidad de Barcelona. Sus intereses de investigación se enfocan en la construcción de identidades, memorias y patrimonios culturales mediante las denominadas músicas tradicionales, así como la relación de la música y los procesos sociales. Sus libros recientemente publicados son: *Un futuro posible para la pirekua. Políticas patrimoniales, música tradicional e identidad p'urhépecha* (2020) y junto con Fernando Nava, *Identidades en venta. Músicas tradicionales y turismo en México* (2016). Ha coordinado los fonogramas: *Música regional, tradicional e inédita de Totolapan, Morelos* (Conaculta, 2011) y *Música y danza de Morelos. Los doce pares de Francia de Totolapan, Morelos* de la serie Testimonio Musical de México de la Fonoteca del INAH (2013).

GABRIEL GONZÁLEZ SÁNCHEZ es sociólogo por la Universidad Nacional Autónoma de México. Proviene de una familia de músicos-investigadores, razón que traza un encuentro entre la Sociología y las prácticas musicales de México y el mundo. En su trayectoria, ha participado en proyectos de investigación en el campo de la música y ha colaborado como gestor audiovisual en realización de documentales como los de la serie: *Procesos sociales y comunitarios para la salvaguarda de la Pirekua como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad*. Actualmente, produce materiales sonoros, entre otros, para el Instituto de Estudios Superiores Rosario Castellanos.

JAIME HORMIGOS RUIZ es profesor titular en el Departamento de Ciencias de la Comunicación y Sociología de la Universidad Rey Juan Carlos (Madrid). Miembro de methaodos.org, grupo de Excelencia Investigadora por la ANEP. Doctor en Sociología por la Universidad Pontificia de Salamanca. Sus principales líneas de in-

vestigación se centran en el estudio de la sociología de la música, la estructura social y la comunicación. Ha publicado más de veinte trabajos de investigación sobre música, cultura y comunicación en revistas del ámbito de la sociología y la investigación social aplicada como: *European Journal of Communication*, *Comunicar*, *Cuadernos.info*, *Convergencia*, *LEEME. Electronic Journal of Music in Education*, *Revista Española de Sociología* y *Andamios*.

DULCE A. MARTÍNEZ NORIEGA es profesora-investigadora de tiempo completo adscrita al Departamento de Relaciones Sociales de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel I y es doctora en Sociología (UAM-Azcapotzalco). Líneas de investigación: sociología de la música, sociología urbana, identidades emergentes, capitalismo cultural, juventud y redes sociales. Ha participado en diversos congresos nacionales e internacionales, autora de varios artículos y coordinadora y coautora del libro *Viralidad, política y estética de las imágenes digitales* (Gedisa-UAM-Xochimilco, 2019).

FRANCISCO MANUEL MONTALBÁN PEREGRÍN es profesor titular de Antropología Social y docente del Programa de Doctorado en Ciencias Jurídicas y Sociales por la Universidad de Málaga. Doctor en Filosofía y Letras e investigador responsable de “Etnografía y mediaciones de comunicación y desarrollo (ETNOMEDIA-CD)”, Grupo PAIDI de la Junta de Andalucía, España. Colabora en seminarios, cursos de doctorado y redes de investigación diversas en distintas universidades e instituciones nacionales y extranjeras. Su línea se centra en la tensión entre igualdad y diversidad en distintos escenarios sociales contemporáneos, los resultados de sus investigaciones se han recogido en revistas JCR-ISI y SJR.

YOIS KRISTAL PANIAGUA GUZMÁN es codirectora, guionista y diseñadora sonora de las series *Interferencias. Irrupciones sobre el sentido común* y *Pensar el arte* de los canales televisivos Una voz con todos y Canal 22. Es profesora en el Centro de Diseño, Cine y Televisión en distintas licenciaturas y posgrados. Licenciada en

Comunicación Audiovisual por la Universidad del Claustro de Sor Juana y maestra en Antropología Social por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Actualmente es directora creativa de Pe-tenera Consulting, su ámbito de interés es la producción cultural, el sonido y la cultura. <ypaniaguag@centro.edu.mx>.

BEATRIZ ISELA PEÑA PELÁEZ es editora de la *Revista Indicios 6*, UACM. Doctora y maestra en Historia del Arte por el Programa de Posgrado UNAM; licenciada en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Miembro de Seminarios sobre arte otomí en Proyecto Papiit “Pensaron su historia en imágenes, propuestas metodológicas para el estudio del arte indígena”, IIE-UNAM; de Semiótica y Fenomenología CEIS-UACM; y Permanente sobre estudios otopames, IIA-UNAM. Intérprete de instrumentos de cuerda pulsada con pluma y uña, con estudios en dirección y organería. Autora de ponencias y artículos sobre arte otomí y capillas de linaje, cine, órganos históricos, teoría de la música y el sonido, semiótica, fenomenología y hermenéutica, revaloración y conservación del patrimonio cultural, pintura mural novohispana, museos, teoría de la imagen y otros temas de arte.

MARCO ALBERTO PORRAS RODRÍGUEZ es profesor-investigador de tiempo completo en la UAM-Xochimilco, adscrito al Departamento de Educación y Comunicación (DEC) y al área de investigación “Educación y Comunicación Alternativas”. Doctor en Ciencias Sociales, maestro en Comunicación y Política, y licenciado en Comunicación Social por la UAM-Xochimilco. Asesor responsable del área de concentración “Música, estética y política” de la licenciatura en Comunicación Social (UAM-Xochimilco). Miembro de los comités editoriales de *Indicios 6*, revista de investigación en teoría de la significación (CEIS-UACM) y publicaciones académicas del DEC. Ha publicado artículos académicos en temas relacionados con la música, los estudios visuales y comunicación política. Productor y guionista radiofónico y televisivo. <mporras@correo.xoc.uam.mx>.

JOSÉ HERNÁNDEZ PRADO es profesor-investigador de tiempo completo en el Departamento de Sociología de la UAM-Azcapot-

zalco. Integrante del Sistema Nacional de Investigadores Nivel II, es doctor en Filosofía por la UNAM y ha escrito numerosos artículos y algunos libros en torno a epistemología y filosofía de las ciencias sociales, filosofía política y pensamiento sociológico mexicano del siglo xx. Interesado en estudios musicales, publicó con Alan Edmundo Granados Sevilla, en calidad de co-coordinador y coautor, los volúmenes *Apreciaciones socioculturales de la música* (2016) y *Música, sociedad y cultura. Rutas para el análisis socioantropológico de la música* (2019), ambos editados por la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la UAM-Azcapotzalco. <johprado@prodigy.net.mx>.

JUAN JOSÉ RIVAS ZÚÑIGA es artista electrónico, gestor cultural y docente disruptivo del Centro de Diseño, Cine y Televisión. Director artístico de Volta. En su trabajo recurre a diferentes prácticas como el arte sonoro, el *performance*, la escultura, el dibujo, la fotografía y la instalación que, sin desligarse de la improvisación como recurso principal, elaboran un discurso por medio de la traducción, el error y la interferencia dentro de los distintos lenguajes artísticos. Tiene una maestría en Estudios de Diseño en Centro de Diseño, Cine y Televisión y una especialidad en Multimedia por la EDINBA. Ha sido miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte FONCA (2017-2020), residente en SBK en Karlsruhe, Alemania; en HANGAR, Centro de Creación Artística en Barcelona; en MATADERO, en Madrid; y recientemente en el programa de arte sonoro y música experimental BEMIS Center for Contemporary Arts (2020). Desde el 2003 ha impartido talleres, clases, seminarios y conferencias en distintas universidades, escuelas y centros culturales en México y el extranjero. <jrivas@centro.edu.mx>.

ISKRA A. ROJO NEGRETE es profesora-investigadora invitada en la UAM-Cuajimalpa y es asesora externa del Museo Nacional de las Culturas (INAH). Bióloga (Facultad de Ciencias, UNAM), etnomusicóloga con Medalla Gabino Barreda (2011, Escuela Nacional de Música, UNAM), maestra en Geografía con mención honorífica, doctora en Geografía (UNAM) y posdoctorante (COLMEX). Tiene estancias de investigación en Canadá (2012 y 2015). Ha dado po-

nencias en el Congreso Internacional de Musicología, el Encuentro de Arqueomusicología de las Américas, IV Congreso de Historia de la Música, 44vo. y 45vo. Congreso del International Council for Traditional Music, entre otros. Sus temas de estudio son música y museos, organología, concepto crítico del patrimonio, paisaje sonoro, música y naturaleza con un grupo interdisciplinario.

JOSÉ ALBERTO SÁNCHEZ MARTÍNEZ es profesor-investigador de tiempo completo adscrito al Departamento de Relaciones Sociales de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel II y doctor en Comunicación y Política (UAM-Xochimilco). Líneas de investigación: arte digital, cibercultura, procesos virtuales de la imagen y estéticas contemporáneas. Es autor de varios artículos y capítulos, entre sus libros se destacan: *Estética de la interacción visual* (Gedisa-UAM-Xochimilco, 2019); *Figuras de la presencia* (Siglo XXI Editores, 2013), coordinador y coautor de *Redes sociodigitales en México* (FCE-Conaculta, 2016); coordinador y coautor de *Virilidad, política y estética de las imágenes digitales* (Gedisa-UAM-Xochimilco, 2019).

*Transformaciones de la música contemporánea*, se terminó de imprimir en marzo de 2022, la edición y producción estuvo al cuidado de Logos Editores. José Vasconcelos, 249-302, col. San Miguel Chapultepec, 11850, Ciudad de México, tel. 55.55.16.35.75, [logos.editores@gmail.com](mailto:logos.editores@gmail.com). La edición consta de 500 ejemplares más sobrantes para reposición

HAY una larga tradición en investigar la música, de observar en la música un conjunto de relaciones que pasan por el orden de lo simbólico y el gusto, pero que desde los estudios de la sociología contemporánea se han sustentado las bases para contemplar esta disciplina como un campo de gran relevancia para el saber de las sociedades. Weber, Adorno, la escuela de Frankfurt, el deconstruccionismo o la teoría constructivista cultural derivada de Pierre Bourdieu han dejado fundamentos para justificar la ejecución de trabajos referentes a la música dentro del campo de lo social. Las *Transformaciones de la música contemporánea* busca abrir el panorama de debate sobre las nuevas formas de interpretar la música más allá de una actividad artística, dentro de las teorías que actualmente se sitúan en el capitalismo estético, ahí donde el valor del arte no está en la creación sino en su función social, en acciones, en fenomenologías apropiativas, colaborativas, disidentes, identitarias, tecnológicas; la música permite evidenciar la multiplicidad de formas en las que aparece en valor cultural y social de los intercambios emocionales en su vinculación con problemas y conflictos. *Transformaciones de la música contemporánea* es un libro que en su conjunto muestra los desplazamientos, las interrogantes, fenómenos del tiempo actual.

