

# Música popular y notas reflexivas de otros ritmos

## *Popular music and reflexive notes of other rhythms*

RONALD JESÚS TORRES BRINGAS<sup>1</sup>

Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM)

ronsubalterno@gmail.com

Recibido: 14 de diciembre de 2018

Aceptado: 3 de marzo de 2019

### **Resumen**

Esta propuesta de ensayo sobre música trata de captar la relación indirecta y forzada que existe entre el contexto sociohistórico y la producción cultural para diseñar la conjetura que la sonoridad funciona como una suerte de comunicación mimética con los orígenes y que tal experiencia en momentos de discursivismo y evanescencia pública resulta un calmante ontológico frente a todas las manipulaciones de la razón instrumental en un mudo de desgarramientos solitarios y postmetafísicos.

**Palabras clave:** modernización, música popular, desarrollo, postmodernidad, individualidad.

### **Abstract:**

This proposal essay about music tries to capture the indirect and forced relationship that exists between the socio-historical context and cultural production to design the conjecture that the sound works as a kind of mimetic communication with their origins and such experience in discursive moments and public evanescence results in a soothing ontological public against all manipulations of instrumental reason in a solitary world of tearing and postmetaphysical.

**Keywords:** Modernization, popular music, development, post modernism, individualism.

---

<sup>1</sup> Sinopsis. Licenciado en Sociología por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Consultor especialista en temas de resolución de conflictos, responsabilidad social, desarrollo comunitario, educación intercultural, marketing empresarial y político. Ganador de la beca de investigación CLACSO 2007, Las venas abiertas de América Latina. Columnista del periódico La Primera, año 2010. Ha publicado diversos artículos en revistas de ciencias sociales, como Socialismo y Participación, Revista Peruana de Antropología, y la revista digital Punto de Encuentro. Actual consultor independiente.

## Música culta vs música popular

En estos esbozos disidentes trataré de acercar la escucha musical a su contexto sociohistórico de desarrollo explícito con el propósito de discutir la tesis esencialista de la filosofía moderna que reduce la creación musical a una labor creativa descontextualizada que se aísla de su universo concreto de producción. De entrada la intención de este ensayo es echar luces sobre aquella lucha racionalista que ejerce la música culta por conservar un estilo artístico y aristocrático que desacredita toda producción popular, por considerarla como una intersubjetividad que no alcanza la trascendentalidad espiritual y contemplativa de la música seria. La música según el ejercicio subalterno que propongo no sería sólo un hábitus contemplativo por arrancar a la individualidad de un mundo reificado y trágico, sino sobre todo una estética de la complacencia y recreación, en un mundo organizacional donde el hedonismo combativo, mitiga el dolor metafísico y corporal de una sociedad administrada. La música – valga la redundancia- consistiría en aquel registro que se sale del lenguaje arbitrario y representativo para inundar la experiencia cosificada de una magia clandestina y carnavalesca que evapora las jerarquías clasistas y los prejuicios sociales, y que otorga cierta frescura y hace llevadera una vida postmetafísica que vive el cáncer de la desmaterialización. No sería sólo un estupefaciente letárgico por distraernos del drama de la rutina que todos vivimos, sino el retorno de un ritual balbuciente y subalterno, reilón y escurridizo por democratizar radicalmente un orden anárquico que había arrojado al sonido del escenario de la producción del ser social. (Sánchez, 2005)

La producción sonora ha acompañado alegóricamente a los pueblos desde tiempos inmemoriales. Se podría decir que antes de convertirse en una actividad organizada y secuestrada por la ilustración autoritaria era un lenguaje mitológico que dotaba a las subjetividades étnicas de un referente ritualizado y teológico que estaba presente en todas las actividades de reproducción del ser social. Es decir, los pueblos transmitían sus saberes y sistemas de conocimiento en forma de poesía musicalizada, desarrollando un corpus de narraciones y de historias orales que integraba artesanía, saber popular y naturaleza desreificada. La música era el conjuro religioso que las idiosincrasias populares matizaban sobre la naturaleza temible para contenerle o simplemente domesticarla, de modo que se permitía la coexistencia de pueblos que vivían asfixiados por la contingencia de los accidentes cosmológicos como si fueran naturales. Al ser un lenguaje festivo que extraía al hombre la pesada carga de la labor artesanal era asimismo un diálogo armónico con los misterios aplacadores del mundo extrasocial, un antídoto frente a un medio ambiente que no se conocía sino pre-científicamente y de manera rudimentaria. (Havelock, 1996)

Es con el accidente socrático y la apabullante soledad de las sociedades escribales que se experimentará el tránsito de una sociedad que vivía la música de manera ritual y festiva a una sociedad que define la escucha como una actividad meramente contemplativa y de consistencia intelectualizada. Si bien la sociedad griega escuchaba una sonoridad entre arcaico y trascendental – y ahí el hechizo de su inmortalidad- es con el eurocentrismo que se hará perceptible un desencuentro terrible entre un habla culta, que dotaba a la música de una magia reflexiva, y un habla popular que confina la música a una labor de recreación y de entretenimiento masificado. En la medida que todo el arte es expulsado del socius productivo se produce a su vez la separación entre una existencia artificial y cosgnoscitiva, rutinaria y empobrecida –que da vida a formaciones jurídicas de explotación económica- y la diferencia arcaica y de reconocimiento simbólico que confinaría al arte en la cárcel de lo literario y presuntamente aristocrático. El arte será rechazado por una filosofía racionalista y totalitaria que la convertiría en un hecho decorativo, de segundo grado con respecto a la sacralidad de las certezas dogmáticas y trascendentales que funda el pensamiento científico y contractualista. La música en específico sufrirá la especialización tecnoburocrática del logos moderno, trastocándose en una actividad que estimula la profundidad del pensamiento y de la reflexión desinteresada. De cierta manera se convertiría en el último rincón de protesta de

una interioridad golpeada por el impacto de la semejanza y la estandarización mecanicista, un hondo lamento y pesar de las identidades a las cuales les serán arrancados la risa y la sensoriedad, en un mundo moderno que aprecia de ello el fulgor de la severidad y de la madurez estética. En otras palabras, la música moderna occidental del siglo XIX y XX, en especial, buscará crear un sonido descontextualizado y atemporal con el cual combatir el dolor metafísico del tiempo y del envejecimiento corporal, con el objetivo, además, de acceder musicalmente a los abismos de la esencia humana y a los fundamentos certeros de la verdad científica. (Weber, 1944)

Es el eurocentrismo musical el encargado de generar diferencias insalvables entre la música europea y los relatos musicales del habla popular europea y no europea, dándole a la música culta el título de verdadera creación musical y, por consiguiente, a las producciones subalternas el indigno trato de expresiones vulgares y bulliciosas. A pesar que la música popular no fue totalmente expurgada del escenario cultural europeo, si fue perseguida como un costumbrismo ideológico y perturbador que dificultaba el aprendizaje de una moral rigurosa y abstracta; cruel actividad que iba en sintonía con las excentricidades puritanas que cobraban fuerza al ingresar la historia europea en el lejano ya siglo XVII. Asimismo, por interés de los tempranos estudios etnográficos y de los viajes antropológicos del colonialismo europeo es que la conciencia europea –sobre todo su acuciosa intelectualidad– sabrá de la existencia de expresiones musicales no europeas que vistas desde un constructo evolucionista y con prejuicios etnocéntricos serían vistos y experimentados como sonidos primitivos y arcaicos de civilizaciones que no han ingresado en la locomotora del progreso histórico europeo. (Adorno, 1996)

Si bien la experiencia tardío medieval, con las descripciones de la risa popular y carnavalesca de Bajtin (1985) hacia intuir una realidad musicalizada, un mundo popular que escuchaba con atención la música opera, la verdad es que tan pronto avanzaba la domesticación escrital del libro y de la educación alfabetizada se ingresaba en un escenario cultural que hace de la música culta una experiencia reservada para élites cultas, recreando en este contexto la arbitrariedad de las mayorías explotadas, que al poner en peligro la gobernabilidad de la era burguesa serían adormecidas por el hechizo de una música de masas en la era de la reproductibilidad técnica-mediática. La deshumanización del arte de la que habla Ortega y Gasset (2000) es el temprano diagnóstico de la nostalgia aristocrática que verá el desarrollo de la cultura como una experiencia cada vez más vulgarizada por las arremetidas homogeneizadoras y tecnocráticas de los medios de comunicación de masas, que si bien democratizaron el acceso a la cultura la despojaron del aura distintiva que la convertía en una experiencia concreta de mimesis singular. El arte musical en las facetas neoconservadoras del fascismo cultural y en los paisajes tecnoburocráticos de las democracias occidentales conocerá la absurda existencia de una musicalidad publicitaria al servicio de la tiranía; como si se tratara de un adormecimiento técnico la música en el absolutismo de los regímenes de excepción se hallará ante la amarga necesidad de fungir de adormecedor ante el aislamiento quirúrgico de la instrumentalización. (Benjamín, 1989)

La música con la modernización autoritaria intentará resquebrajar los cimientos idiosincrásicos de la cultura popular donde halla correlato empírico la música de la sociedad de masas, pero lo que provocará es que el ethos grotesco que anima el alma de la escucha popular se expanda y transmite afirmativamente creando ritmos musicales que integran y dan significado a prácticas e imaginarios subalternos. Simpatizando con tesis no esencialistas de la escucha musical creemos que la mass media ha generado que la más rica producción musical sea proveniente de las entidades populares llegando al extremo que el tiempo de ocio que estimula el carácter ensordecedor del rock y de los ritmos latinos, haga fuerte el supuesto de que las mayorías han originado la mejor expresión musical, que hoy es predominante. Es tal vez el predominio del escepticismo tolerante de la situación postmoderna la que hace que la música se ubique como una experiencia desestresante y esquizofrénica de dinamicidades individualizadoras, que otorgan un cierto relajo ideológico en un panorama donde todo lo sólido se desvanece en el aire. Para

que se entienda, en el cosmos postmoderno la música funciona como un disfraz divinizador, un catalizador mitológico que agiganta la interacción individual de un poder regenerador que hace creer al individuo la apariencia de que todo lo puede, que todo lo conquista. Pero no exploremos la ruptura postmoderna aún hasta su acápite correspondiente. De entrada sólo podemos decir que el capitalismo del deseo que gobierna el socius de la vida civilizada hace de la música una experiencia totalitaria sin la cual sería imposible soportar la imperturbable maquinaria de la explotación objetiva. Cuanto más la tiranía del exterior cambia irrefrenable los sistemas materiales de vida, volviendo a la sociedad en un reservorio inaudito de subjetividades productivas, tanto más esta recurre a la música como una manera de exorcizar el carácter salvaje e irracional del desarrollo capitalista. Es esta fatídica paradoja la que provoca un proceso irreversible con el que hay que convivir, y que sin lugar a dudas repotencia individualidades trágicamente estéticas, violentamente hedonistas. (Grosch, 2001)

### **Desarrollo y experiencia musical**

Mientras que la modernidad estética era enclaustrada en la vanguardia, se desarrollaban en todo el mundo aperturas democráticas globales que ponían en cuestión el racionalismo occidental y acercaban, por medio de la irrupción de los nacionalismos desarrollista y mediático, los vastos imaginarios eurocéntricos de la subjetividad burguesa. Es la aparición de la sociedad del hiperconsumo, en medio de la gobernabilidad planificadora y estatocéntrica, la que inundará el escenario público de hibridaciones culturales y liberaciones estéticas que irán minando poco a poco los cimientos políticos de las democracias populistas, que habían contradictoriamente estimulado su desarrollo. El Estado de bienestar hizo posible la masificación de los contenidos estéticos de la vanguardia modernista alterando y socializando profundamente el mensaje sublime y elitista del arte moderno, y provocando un cambio cualitativo de enormes proporciones en el modo como se experimentaría en adelante la experiencia estética. Es con el antagonismo político de los pueblos que el arte del buen gobierno se subordinará eficazmente a un proceder confortable de las necesidades postmateriales, desarrollando una forma de socialización que originará una personalidad consumista preocupado por su propio bienestar y autodesarrollo. (Lipovetsky, 1989).

Es el renacimiento nacional-desarrollista de las sociedades periféricas, con una propuesta estructural de movilización social de sus economías embrionarias lo que decidirá la formación de un tejido social proclive a la reforma cultural y al cambio de repertorios de acción simbólica, instalados en un proceso de personalización que privilegiará el progreso ético y estético de las subjetividades subalternas. Es la temprana emancipación de las sociedades dominadas, de sus categorías populares, ancladas en su mayoría en relaciones estancadas tradicionales lo que establecerá las condiciones para el surgimiento de un ethos grotesco y jovial que será el creador de un trasfondo musical “guarachero” y tropical. Es decir, la dinámica estructural va a generar la aparición de un idioma musical muy rico en motivos irónicos y festivos, que irá poco a poco invadiendo el cambio histórico de una atmósfera salpicada de optimismo y voluntad. No es como se cree que la música popular va a ser el resultado de un ethos mediático, sino producto de efectos ideológicos que imprimirá previamente el boom modernizador y los medios de comunicación de primera generación para recrear un ambiente musical que irá cediendo frente a las hibridaciones sociales de una etapa posterior de la sociedad de la información, Creo que estoy en lo correcto cuando sostengo que el escenario desarrollista precipitó la insurgencia de expresiones estético-subalternas que irán apoderándose de la conciencia pública de la modernización disciplinaria, en un escenario donde la apertura mediática de la televisión y la radio agigantarán y mutarán la presencia cultural de los lenguajes populares. (Martín-Barbero, 1988).

El cambio relacional y estructural de los populismos periféricos licuará las identidades prefijadas de la etapa pre-capitalista haciéndolos ingresar en una reconfiguración digital, que

generará la apariencia que la naturaleza ritualizada de nuestras sociedades postcoloniales se resistió ante el embate histórico del lenguaje desarrollista. Para que se entienda bien, la tesis que propongo es que el carácter reticular de la experiencia del grotesco popular no logrará ser transmutado exitosamente por la gramática estructuralista, porque este programa economicista se desnudó como un código colonial que desconoció profundamente el carácter religioso-ritualizado de las identidades periféricas. (Morande, 1982). De esta conjetura tentativa se desprende también que tal incursión violenta del desarrollismo, provocó un proceso resistente de migración cultural y de mezcla simbólica que iría trocándose en una barrera ideológica y subalterna en contra de todos los instintos autoritarios del lenguaje modernizador. El proceso superestructural que originaría utilizaría la agencia mediática con tal profusión que desde ese momento histórico hablar de cultura popular sería enunciar un organismo complejo capaz de resistir ideológicamente los embates subyugadores de la razón histórica. El reencuentro amplificado con las tradiciones producto de la sintonía cultural con el registro electronal provocaría la multiplicación y desmaterialización de la estructura social, decidiéndose desde entonces que toda reconfiguración portentosa del lenguaje del crecimiento y del desarrollo se daría en los límites laberínticos de la sociedad de consumo postmoderna. (Adell, 1997).

El hecho de que todo análisis serio de la producción cultural se da en el terreno del giro hermenéutico nos lleva a pensar también que el análisis de expresiones musicales reflejará el contacto relacional e histórico que desempeña el lenguaje musical al interior de un constructo postmoderno donde toda apertura epistemológica implica un diálogo con la cotidianidad y los significados sensoriales de la gente. La música, según esta idea, representa un ethos subalterno que si involucra con la calidez significativa de la subjetividad, recogiendo las protestas e ilusiones de un mundo que se las ingenia para escapar creativamente de la cárcel de la estandarización. En las canciones y en la melodía immanente se reconocerán las matizaciones y relatos de pueblos golpeados por el proceso de individualización neoliberal, pueblos que expresan las solitarias y dramáticas andanzas de una subjetividad competitiva y aislada de las relaciones de solidaridad. La música popular, en otras palabras, representa el idioma común de subjetividades que han aprendido a defenderse de la agresividad de los procesos de abstracción capitalista, pero también se escabulle la idea de que tal música representa en esta época de recreación neofeudal la habitación donde protegerse del bombardeo inclemente del fin de las ideologías y de los referentes metafísicos. La interioridad con la escucha popular se elabora habitáculos esféricos, con los que respaldados en su discurso singular, es capaz de transportarse a una experiencia arcaica de contemplación, una comunicación ideológica que reporta afirmación y le permite proyectarse esquizoidemente a través de la frialdad del esquematismo temporal. (CSIC, 2004).

Si bien el actor subalterno es consciente de la evanescencia del relativismo musical prefiere ser adicto a este resquebrajamiento sonoro porque tal experiencia le proporciona una felicidad paradójica pero precaria de la cual es consciente, pero de la que, sin embargo, no se despoja porque es el mejor sedante en contra de la esclavitud lingüística. La música popular si bien nos sustrae de la agresividad del tiempo hace que nos desentendamos del impostergable compromiso de combatirlo desde dentro de su rigurosa sensibilidad; se convierte en la sonoridad que hace soportable la anarquía de la explotación cognoscitiva al mismo tiempo que se torna en un secuestro esquizofrénico de una modernidad que recibe el impacto de la oscuridad civilizatoria. La seriedad de la música nos independiza de la jungla de lo social, nos desocializa en el mismo instante que se nos arrebató la lucidez gramatical; por eso es que se recurre a la deconstrucción somnifera de lo subalterno porque los micropoderes y la fragmentación ontológica de capital sólo pueden ser contenidos con la descodificación de la escucha popular. (Pico, 2002).

Al disolverse y fragmentarse el poder disciplinario se produce una experiencia musical liberada de su correlato material, lo cual quiere decir que la experimentación de lo arcaico que reporta, desterritorializa la producción musical de su origen local. Es la ausencia del dolor que ocasiona la

música la que hace que nos zambullamos en ella, pues el adornamiento del placer que instiga es lo suficientemente reparador como para que salgamos de la insignificancia de la pobreza objetiva. Al ser la finalidad del poder disciplinario expulsar la precariedad del accidente existencial del orden social el precio que hay que pagar por ello es que toda magia onírica es relegada a los confines del arte, pero en un contexto de explosión de la constitución moderna es éste arte contestatario el que esquivo la obligación de lo normativo, produciéndose una subjetividad narcisista que estetiza la vida social. El peligro de la banalidad del relativismo musical es que la persona exhibe las huellas de un recorrido accidentado y que coquetea con el riesgo de la muerte en el mismo momento que el éxtasis de la música los hunde en el corazón de lo arcaico. La brutal estandarización produce más engeñecimiento musical, lo cual acerca a la subjetividad ante una experiencia irresponsable y relajada que traga alimento musical sin otro motivo que olvido del padecimiento objetivo que produce el avance civilizatorio. Es digamos la sintonía ontológica que haya la técnica a través de la música lo que provoca el revestimiento mitológico de las tecnologías de la información convertidas en extensiones antropológicas de las facultades físicas del hombre, y por tanto, en medios desmasificadores y atomizadores del ensordecedor espíritu de la música popular.

En los límites de este corto acápite he tratado de mostrar la idea polémica de que el efecto mitológico de la estética popular trasciende y desborda los límites intrínsecos de la modernización sólida, apropiándose increíblemente de los resultados desmasificadores de las tecnologías de la información para embadurnar la gélida razón técnica de un organismo que recrea y desborda la interacción cosificada con la hibridación cultural. En el siguiente apartado intentaré analizar lo mejor que pueda los ritmos musicales que han posibilitado la experiencia de masas como son: la salsa, el rock, la balada, y el reguetón; para seguir hilando con esta conjetura de que cada experiencia musical responde al contexto en que opera y se desarrolla.

### **Salsa, rock, balada y reguetón**

Para una mejor comprensión del lector ensayaré un análisis separado de cada ritmo musical con el propósito de destacar al procesualidad sociogenética de cada producto cultural. Si bien enmarco cada experiencia social al interior de su origen local, se defiende la idea de que su éxito y deleite democrático sólo se comprende cuando se desterritorializan de su espacio de acción concreta para convertirse en referentes semánticos de múltiples imaginarios sociales e ideológicos de las categorías populares.

1. A despecho de los abogados de la modernidad la salsa es un producto de la descolonización democrática y desarrollista de mediados del siglo XX; un corpus musical y populista que animó épocas revolucionarias y que estuvo presente como trasfondo cultural de unas décadas llenas de convulsión histórica y de creatividad cultural. Su efecto estridente se asemeja a los cambios culturales que trajo la modernización desarrollista en el entramado social, reflejando en sus canciones la vanguardia de personalidades “callejeras” y festivas que irán inaugurando las mutaciones identitarias que sufriría el paisaje estratificado de las sociedades populares. Si bien su origen se remonta a la fusión de varios ritmos mulatos procedentes de la calidez tropical con los avances sonoros e instrumentales del jazz norteamericano la verdad es que la salsa a medida que acentuaba el cambio social fue reflejando en su lenguaje musical el advenimiento de una síntesis histórico-cultural que se deslocalizaría de su origen regional-comunitario de acción simbólica consiguiendo representar un ritmo pegajoso y ritualizado de identidad universal. Aunque si viviera Adorno habría sentenciado que la salsa no era más que otro género musical perteneciente a la decadencia musical de la edad moderna, lo cierto es que las visiones elitizadas de la cultura no lograrían entender que la salsa a pesar de su origen subalterno y publicitario iría siendo apropiada por el devenir popular de las identidades postergadas, porque el sonero reflejará el acceso al corazón de pueblos castigados por la marginalidad y exclusión colonial. La

salsa alcanza carácter universal porque significó para el reconocimiento histórico de la segunda mitad del siglo XX un producto cultural que acercó al “achorado” y a lo carnavalesco, al fiestero y al ser jovial, a la categoría de simbolizaciones artísticas con el derecho de ser oídas y masificadas por todos los públicos gregarios de la sociedad latina. Se puede decir además que la salsa ha cedido el predominio musical que ostentaba desde mediados de los 60s hasta inicios de los 90s donde se hegemonizó no porque otros géneros hayan superado el valor estético de la salsa sino porque los grupos sociales que se identificaban con la improvisación callejera irían cediendo la reproducción del corazón juvenil a otros estratos sociales más protagónicos, que ubicarían otros géneros musicales de menor valor cultural. Se puede decir que la diversión callejera, el auge grotesco y finadito que sería tema de las canciones de Héctor Lavoe y que inspiraría la formación idiosincrásica del “faite” del barrio, se desactivaría para dar espacio a registros musicales más estrafalarios que expresarían el cambio digital y antropológico que provocó la mass media. Hoy la salsa brava es víctima de hibridaciones y fusiones musicales que no acceden al devenir radical de años anteriores porque la desencionalización de la cultura popular padece también la mezcla y mestizaje ideológico de su tejido sociocultural. Hoy la salsa es producto romántico y anticuario de reuniones de oyentes que todavía quieren percibir la música universal del galán y delincuente seductor del barrio.

2. En lo que respecta al rock este conoció su máximo esplendor y protagonismo mediático entre los 50s y fines de los 80s con el “heavy metal”. Si bien en sus inicios musicales representó el carácter rebelde de una sociedad juvenil crítica que minaba los cimientos del capitalismo del Estado planificador, lo cierto es que el desgarramiento espasmódico y violento que manifestaba el rock pronto se iría diluyendo en el grito esquizofrénico y oscuro del metal, lo cual iría relegando al rock a la condición de una cultura de secta y renegada como producto del derrotero revolucionario. Al cancelarse todo ánimo transformador en la desmaterialización del ser cultural el rock padeció pronto su desconexión de la cultura popular de sus sociedades originales ocasionando la mutación de un código extraño y agresivo que impregnaría a la generación juvenil de desadaptación y desobediencia social. Creo que el “Heavy metal” sentenció y acabó con la síntesis cultural que en materia de música representó el rock, pues la disidencia misteriosa y renegada de su espíritu devino en reformismo cultural y en pérdida de energía de la cultura crítica. A medida que el escenario sociohistórico se carga de integración simbólica y ya no de emancipación estructural, lenguajes musicales con matices contestatarios pierden influjo y protagonismo cultural. Estoy en lo cierto cuando sostengo que la época escucha una música popular más acorde con las calamidades y dramas simbólicos de la existencia individual, y ya no presta oído a una música que despierta el alma colectiva, más que en ciertos casos aislados. La imposición de la deconstrucción por sobre la ontología revolucionaria condena al rock a una existencia que no estaba a la altura del cambio cultural. (Hormigos y Cabello, 2004).

3. En relación a la balada se puede decir que esta proviene de la tradición angloamericana musical y siempre movilizó canciones populares cercanas al ser romántico y enamorado. Si bien no es el único género musical que transporta y dedica canciones al tema amoroso, pues en esta época postmoderna todo lleva la marca del frágil encuentro amoroso, lo cierto es que la balada es la que mejor comunica y ensalza la tragedia del dolor metafísico que expresa el amor. Mediante la balada este mundo fragmentado y estandarizado empuja al actor cultural a una música contemplativa y solitaria que expresa las vivencias de un sexo separado y humillado por la inmadurez psicoafectiva que promueve la modernización reflexiva. El amor mediante la balada conoce un rostro demacrado por el no completamiento ontológico, un ser desterrado hacia las ensoñaciones de una vida que ha perdido el motivo para seguir, porque la melodía del corazón idílico comunica como única salvación y soportabilidad encontrar el escaso amor apasionado. En la medida que la balada retrata las evidencias dolorosas de una conciencia que cae derrotada por la soledad y desesperación metafísica, la música ejerce el poder de un calmante estético que

hunde al ser social en la interioridad de un arte de ermitaños, aislados y golpeados por el “hechizo de la semejanza”. Es el goce estético que provoca le arte contemplativo de la balada la que forja identidades capaces de ocupar toda su psicología - empobrecida por la insignificancia - de un idioma transcultural hábil en inundar al entramado social de locuras y aventuras seductoras. Más allá de que la balada implica soledad y aislamiento romántico creemos que representa un código que democratiza el derecho a ser amado en una realidad donde el amor se convierte en un bien elitizado y confiscado por los enclaves y monopolios aristocráticos. Asistimos sin querer aceptarlo, a una silenciosa, pero contundente, baladización de los géneros musicales como único antídoto y veneno que distrae la conciencia de su responsabilidad de trascender esta cárcel de la mistificación cínica. El onirismo totalitario que mediatiza el amor socializa la creatividad de su impulso vital, pero también produce e mito de una idealización que colisiona con la exterioridad objetiva del capitalismo que no admite en su explotación productiva más que conciencias que descarten la salvación y redención democrática del amor.

4. La Bachata debo decir es el ritmo que de modo inesperado me ha impresionado en estos últimos años. Luego que lo arcaico cayera en los 90s con el declive de la salsa y el merengue (del que no he hablado), se produce como sabemos un impacto de licuadora en el mundo producto de las tecnologías de la información que me sugirió mataría la plasticidad de los ritmos cálidos. Pero no fue así. la vida se abre paso. y La calurosa más aún. La Salsa era para el cortejo, pero era algo de barrio y de familia. La bachata ha nacido para los aventados, para los que buscan aventuras y sólo quieren hablar con el cuerpo y se invitan con la mirada. Ese sonido nace de la fusión insospechada del merengue, la cumbia, el tango, la lambada y la salsa. Pero crea una fusión única donde el objetivo es la seducción, y que el cuerpo cree formas a medida que el sonido y los destellos tomen fuerza. Es un ritmo para la música reactive exclusivamente esa química pérdida entre el hombre, y la mujer, para que se enamoren, para que se exploren. La música sólo es viva si el cuerpo la hace real, la hace viva. Y hoy la bachata bien bailada y ahorada es la mejor expresión de esta idea que procede de tiempos remotos y orgiásticos. Lo grotesco como baile y sugerencia a lo desnudo y lo que sigue es lo más subversivo de este baile bachatero, que se ha vuelto carnaval hoy en Colombia como expresiones como la Champeta, que es un mate de risa.

5. En cuanto al reggetón se podría decir que es la mercancía cultural que mejor sintoniza con la dispersión cultural que sufrimos actualmente. Al acrecentarse la decadencia musical del horizonte postmoderno el reggetón ingresa en el discurso de lo real como un estupefaciente bullicioso y vulgar que rompe el principio de individuación y nos transporta al subsuelo de un devenir esquizofrénico y agresivo. Es el contagiante ritmo del reggetón y el baile enfático que provoca lo que lo acerca a una práctica transgresora que invita a la anarquía y a la delincuencia estética y gramatical. Es este ritmo musical el que mejor representa los profundos cambios simbólicos de la existencia cotidiana y marginalizada, y el que mejor expresa la resensorialización mediática de los submundos subalternos, golpeados por la pobreza estructural. A diferencia del rock esta mercancía cultural no invita a la disidencia histórica sino a la reconstrucción ortodoxa de los convencionalismos de clase, como hecho latente que prueba el acercamiento democratizador de las clases populares al éxito y desarrollo económico. En la medida que la degradación lingüística y agigantamiento individual no pone en entredicho la tendencia de la subjetividad postmoderna hacia el reformismo cultural, se produce la desvalorización de la producción musical de la cual la mescolanza estridente del reggetón es la prueba fidedigna del desmantelamiento simbólico. El lenguaje anómico del reggetón lleva la marca del tribalismo asocial y violento que soportan las clases juveniles postergadas en un momento de desocialización musical y de ilusión tecnoarcaica. (Ubilluz, 2004)

Pero el reggeton es un ritmo de dolor y desarraigo, de resentimiento de una juventud en medios que la sociedad oficial ni los pensadores entramos ni queremos comprender. Es el mismo coito en la cara de todos como simulación agresiva, de un carácter cosificador del cuerpo del

hombre y sobre todo de la mujer. Ellos los adolescentes no le ven así por su puesto.

### **Música criolla y ethos musical andino**

Adentrando nuestro análisis de la formación musical en la historia social peruana sostenemos que la heterogeneidad sociocultural que ostenta la nación condiciona un diversificado repertorio de lenguajes musicales, que a no dudarlo recogen de un subsuelo rico en costumbres y tradiciones estéticas de carácter festivo y ritualizado que brinda alegría y orgullo patrio. Si bien la música criolla no expresa en su rica producción y estilos una unidad clara y determinada, pues ella es el resultado de una intensa creolización y mestizaje que tuvieron su locus territorial en la costa peruana, la verdad es que este horizonte pictórico y criollo si tuvo acogida en determinados recintos y lugares de la jarana hasta bien entrado la primera mitad del siglo XX, otorgando a la embrionaria formación sociohistórica un discurso nacional de carácter local y hegemónico.

Es diferente según mis alcances la trayectoria de la música andina la cual siempre estuvo confinada geográficamente al interior de enclaves gamonales de la sierra peruana, recibiendo la categoría de un folklore arcaico y tradicionalista que simbolizaba el dolor ontológico de una cultura aplastada por la dominación colonial. Si bien el ethos musical andino no se separa de las festividades patronales y de los rituales alegóricos, que conminan sabiduría milenaria con religiosidad sincrética, la verdad es que la agresiva modernización cultural iría deslocalizando y retratando escenarios bucólicos al mismo tiempo que los denodados esfuerzos del migrante en ámbitos urbanos hostiles a las idiosincrasias rurales. Los diversos matices de la música andina dibujan la armonía y la cercanía ontológica de una naturaleza amigable y a la vez hostil que moldean culturas atrapadas por el hechizo de narrativas mitológicas y panteístas que viven en equilibrio ecológico con sus territorialidades locales.

Pero es creo el impacto de la dominación colonial y de su aguijón cosmológico sobre las identidades andinas (quechuas, aymaras y amazónicas) la que convertiría el debacle histórico de la conquista en un grito silencioso y evasivo, triste y desconfiado, que retrataría la dolorosa pobreza de una civilización derrotada y exiliada, desprovista de una estrategia histórica para existir sin depender del discurso hipócrita y trasgresor de la cultura criolla. En la medida que la vida andina moraba en la sumisión objetiva la música de estos territorios iría reflejando las insospechadas transformaciones y audaces evasiones de una cultura que cuando decidió emanciparse del yugo servil del mundo tradicional se decidió por la creatividad histórica de la democracia populista y por la hibridación sagaz de sus matrices biográficas y culturales. Para nadie es un secreto que “la otra modernidad” de la que habla el profesor Carlos Franco, o “el desborde popular” de Matos Mar simbolizan el desgarramiento optimista de una migración que rompió con siglos de retroceso y barbarie cultural, encontrando en la ciudadanía moderna la apuesta necesaria para hallar reconocimiento e igualdad democrática en un ambiente subalterno donde la hibridación mestiza diseñaría subjetividades acriolladas y empresariales.

Estoy en lo correcto cuando percibo en este ánimo musical migrante la recreación de universos folklóricos que emplean la reconstrucción cultural como una manera de resignificar un ethos cultural melancólico y de nostalgia por la tierra abandonada y una verdadera afirmación cultural de la vida andina en el entorno conquistado de las ciudades metrópolis. La música de Dina Paucar o de Sonia Morales sin dejar de simbolizar el dolor de la discriminación y de la pobreza social como producto de la migración, mas que ser una definición escéptica y pesimista reflejan el optimismo vital de grupos provincianos que han adaptado la modernización criolla y cosmopolita de las ciudades. La música chicha, sobre todo la de “Chacalón” que imprime temas tristes y nostálgicos, irá siendo dejada de lado por la efervescencia cultural de la cumbia norteña y selvática, que es la que mejor representa el crecimiento y expansión económica de las culturas subalternas. En la medida que la vanguardia de la música popular peruana es la cumbia y las

canciones folklóricas de la sierra, nuestra formación cultural estaría inmunizando contra el ritmo transgresor del reggetón que mantiene cautivo a un público eminentemente juvenil.

Pero volvamos a la exploración epistemológica de la música criolla. Actualmente la hegemonía localista y tradicional de la música popular criolla ha cedido frente al estruendo psicodélico de ritmo musicales extranjeros, que hacia mediados del siglo XX -a fines de los 60s- han arraigado en públicos masificados, eclipsando el poder jaranero y estilístico de los vals, boleros, polcas y ritmos mulatos que constituían el registro sonoro de clases populares que vivían de acuerdo a las pautas culturales de la esnobista cultura criolla. Mientras “la ciudad de los reyes” o la bien llamada “perla del Pacífico” no era más que una ciudad costera que centralizaba el influjo del gusto oligárquico, se respiraba el aire de una cultura unificada entre las clases aristocráticas y los tempranos recintos populares compartiendo un código común de personalidad criolla. Es la escisión criolla de la que habla el profesor Sinesio López, precipitada por el desborde migratorio de las identidades poblacionales de la sierra, es decir, la democratización de la sabiduría escéptica y del conservadurismo estético, lo que debilitaría el gusto barroco y elitista de la vanguardia criolla teniendo que soportar la arremetida híbrida del ethos cultural andino y de su específica visión de mundo de la modernización histórica. (Ponce de León, 1998).

Es la revolución estructural que experimentaría el universo criollo-popular la que provocaría su expansión autoritaria y exclusivista en las mentalidades subalternas resistiendo obstinadamente en un pasadismo y nostalgia aristocrática que todos desean pero que representa racismo e intolerancia social. Para finalizar este acápite, creemos que la difuminación del gusto criollo en una cultura de masas es lo que explica la disolución de la canción criolla, convertida en un marco nacionalista que sigue comunicando el otrora poder de grupos selectos y reacios al cambio democrático. La música criolla si bien sigue despertando el vivo interés de los arqueólogos de la cultura, sostengo que ya no simboliza la vanguardia musical de las clases más pudientes, pues éstas han abierto su escucha a ritmos más desterritorializados coqueteando con la sonoridad popular.

### **Conclusiones. Postmodernidad y música**

En los paisajes inciertos de una cultura líquida la música evidencia el irrefutable devenir de un capitalismo cínico y descentrado que ha abandonado la dominación planificada por un organismo que deshace la organización eminentemente administrativa en diversos circuitos y nodos reticulares donde todo es sensoriedad e intuición desbordada. Es esta una época de persecución de la música contemplativa y destemporalizadora del mundo moderno por una experiencia sonora donde la conciencia sufre el espasmo de la desindividualización, y cada psicología es rebasada por una acústica sin raíces y de felicidad paradójica. El tiempo autoritario es diluido en un sin fin de experiencias locales y corpusculares reflejadas por una música postmoderna que nos transporta al origen arcaico e intuitivo por vía de micro ideologías digitales que se arraigan en el alma a costa de engeguernarnos con su andar y supuesto desenfreno. Nada se detiene, todo pierde su flujo ontológico y cada conciencia se evapora para recaer en la adicción a un mundo psicodélico y supraestético donde cada cuerpo baila y se contonea seductoramente. El arte ante el desvanecimiento de la estructura de la modernización genera una identidad que padece el cáncer de la desmaterialización y de su hechizo abstracto, donde cada individuación percibe el estigma de la forma estética como ilusión que ayuda a soportar la alienación objetiva.

El hechizo musical aparte de empujarnos fuera de la estandarización tecnocrática haciéndonla más confortable, representa la desilusión de la aventura dialéctica, convertida ante el stock de discos musicales en una figura autoritaria y cruel de una subjetividad enmohecida. El totalitarismo de la música devuelve a la experiencia biográfica a un estado de renuncia moral, donde los contornos objetivos del principio de individuación se evaporan en el corazón arcaico y primordial de donde proviene todo, pero al precio de dejar intacto e inmaculado el poder autocomplaciente

del yo aburguesado y ejecutivo que explota y saquea la vida. La música no es libertad sino sólo renuncia y postergación meliflua de un estado atomizado donde la existencia individual conoce la huida sensorial e la jaula de hierro tecnoburocrática sólo a través de un conjuro ideológico que transporta al oyente hacia la calidez irresponsable de la paralización narcisista. El espasmódico sabor de una vida musicalizada nos desengancha de las responsabilidades de contribuir con las exigencias del trabajo en una sociedad desarrollada, pues las excentricidades de una cultura esquizoide contienen los desechos de la utopía histórica y toda la rica intencionalidad de las neutralizadas y auténticas liberaciones modernistas.

La música psicodélica y esquizoide de estos tiempos postmetafísicos nos sumerge en la experimentación de un sueño ideológico que simula con su falsedad esotérica y alegría autocultural lo cercana que se halla de sustituir la felicidad de la sociedad por el pastiche artificial y excitante de un arte que se sale de la exposición artística y se traduce en manipulación estética. Más allá de que la lógica del deseo desenfrenado apertura una retórica maquinal del arte corporal que masifica las bondades de una satisfacción sofisticada, creemos que tal jovialidad sólo consigue la infantilidad y el retroceso inmaduro de la personalidad acercando la experiencia racional a una vida liberada del juicio ético y en concreta confabulación con la injusticia material. El arte como experiencia erotizada y en directa democratización del espacio público maquilla y oculta diplomáticamente las escandalosas postergaciones socioeconómicas, dirigiendo la energía del éxito individual hacia la consecución de una cultura que rinde culto al empobrecimiento y a la insignificancia cultural como único camino para exiliar de uno mismo todo atisbo de aburrimiento y conservadurismo moral. En la medida que la sociedad recibe el impacto de la ideología estética la alienación objetiva es una condición de la explotación que los sometidos y olvidados buscan asegurarse a como de lugar, por lo que prefieren la mistificación al vacío que reporta no ser nada en este mundo de esclavos. La música adorna la deliciosa cosificación.

## Referencias

- Adell, J-E. (1997). La música popular contemporánea y la construcción de sentido: Más allá de la sociología y de la musicología. *TRANS - Revista transcultural de música*, (3), s/p.
- Adorno, Th. (1966). *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires: Sur.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica. En W. Benjamin (Ed.), *Discursos Interrumpidos I* (pp. 15-57). Buenos Aires, Argentina: Taurus.
- Bajtin, M. (1985). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid, España: Alianza editorial.
- CSIC. (2004). Transculturación, globalización y músicas de hoy. *TRANS -Revista transcultural de música*, (8), s/p
- Grosch, N. (2001). ¿Música popular en la galaxia de Gutenberg?. *Revista Deutsches Volksliedarchiv*.
- Havelock. (1996). *La musa aprende a escribir*. Barcelona, España: Paidós.
- Hormigos, J., y Cabello, A. M. (2004). La construcción de la identidad juvenil a través de la música. *RES*, (4), 259-269.
- Lipovestky, G. (1989). *La era del vacío*. Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- Martín-Barbero, J. (1988). *De los medios a las mediaciones*. Bogotá, Colombia: Ediciones Paidós.
- Morande, P. (1982). *Cultura y modernización en América Latina*. Santiago, Chile: Universidad de Chile.
- Ortega y Gasset, J. (2000). *La deshumanización de arte*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Pico, D. (2002). *Filosofía de la escucha*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Ponce de León, D. (1998). Sentido estético y conjunción alegórica: alcances sobre la constitución de la música criolla. *GREIMDA*
- Sánchez, M. I. (2005). Contra la tiranía de la música. *Revista de antropología Iberoamericana*, (1), 1-19.
- Ubilluz, J. C. (2004). *Los nuevos súbditos*. Lima: IEP.
- Weber, M. (1944). *Economía y Sociedad. Esbozo de Sociología Comprensiva*. México: Fondo de Cultura Económica.