

Poeticantologicomediática: lírica popular y mecanismos de consagración

Poeticsandtologycalmedia: Pop lyric's canonization patterns

Rodrigo Bazán

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

RESUMEN: Pensando cuáles son los criterios de selección que definen un “disco de éxitos” y su función como “antologías de autor”, el trabajo explora las implicaciones puntuales que supone la conservación del sonido en soportes fijos (LP, cassettes, 8 tracks, CD, formatos wav o mp3) para la cultura popular como espacio no-tradicional y no-masivo que debe ser explicado con sus propias categorías.

Palabras clave: lírica y cultura popular, canon, grabaciones sonoras, medios masivos.

ABSTRACT: Thinking on the criteria upon a “greatest hits album” is built and it's role as “author's anthology”, this paper explores the specific implications that sound recording (LP, cassettes, 8 tracks, CD, wav and mp3 formats) brings to PopCult as a non traditional nor massive cultural category which needs to be explained in it's own terms.

Keywords: pop cult & music, canon, sound recording, mass media.

No hubo edad de oro antes de la cultura industrial, y esta no la anuncia

E. Morin

En el resumen que envié a los organizadores ofrecí explorar los criterios de selección que definen un “disco de éxitos”, pues me parece que funcionan como “antologías autorales”, para después compararlos con los “homenajes” en que otros músicos recrean las mismas obras, sea mediante enunciados de tono e intensidad parecidos a los originales, sea refuncionalizándolos irónica o paródicamente.

No llegaré tan lejos, sin embargo, pues la exploración que generó estas cuartillas me hizo ver que antes incluso de explicar las posibles perceptivas implícitas en función de las cuales se compilan estas antologías (*id est*, la *poética* de un *Grandeséxitos*) es necesario insistir en todo lo que la conservación del sonido en soportes fijos supone para la lírica:

estamos demasiado acostumbrados a las grabaciones en LP, cassettes, cartuchos de 8 tracks, compactos y formatos electrónicos wav o mp3, y en consecuencia, generalmente obviamos la serie de especificidades que estas generan en la cultura popular como espacio no tradicional y no masivo que merece ser explicado con sus propias categorías (ver Bazán 2008; puede consultarse en línea). Resumen, entonces, el *corpus* que analicé y el método de trabajo.

Reviso algunos discos de El Tri (Three Souls in my Mind hasta 1985) porque sus cuarenta y cinco años de trabajo lo hacen el grupo mexicano de rock con mayor permanencia en escena, y porque viendo lo que tenía en casa hallé dos discos-tributo que me permitían comparar los tonos usados y establecer de cuántas maneras se refuncionaliza una canción popular cuando se la recrea en un *cover*.

No se trata, entonces, de “leer las obras completas” de Alejandro Lora porque el análisis de textos establecería una lírica, mientras lo que yo busco es una antológica. Y al final tampoco revisé dos tributos, sino tres y las dos “autoselecciones” o “antologías autorales” que los anteceden para poder comparar la recepción (de los tributarios) con la (auto)percepción del emisor inicial:

1982: *15 grandes éxitos*, Three Souls in my Mind

1995: *M-Tv Unplugged*, El Tri

1998: *Tri...buto*, varios

2003: *TriButo* [grupero], varios

2003: *Esclavos del Rock* (dos discos), varios

El mapa resultante muestra entonces, de manera simultánea, dos cosas: una ausencia de ironía y parodia que sugiere cómo, en el circuito en que se consume, la música del Tri es un bien propio pero consagrado; es decir, una forma de lírica popular en el sentido más pidalino del término que, como tal, “tiene mérito para agradar a todos, ser repetida mucho y perdurar en el gusto público” pero que, ciertamente, está lejos de poder rehacerse “en cada repetición” o refundirse “en variantes propagadas de forma colectiva” porque aún no se ha tradicionalizado (Menéndez Pidal, 1939: 79-80, 74). Y en segundo lugar, que la repetida y variada emisión de un mismo discurso (texto fijo, *performance* cambiante) funciona como mecanismo de consagración que la música popular hereda, con el mismo sentido teórico, de la lírica tradicional.

A la luz del ejemplo creo, entonces, que es importante atender ciertos aspectos, y en ello consiste el aporte teórico que pueda suponer este texto; a saber que, primero, si ha de ser útil, importa cuidar que la cita de Menéndez Pidal, “la poesía tradicional se rehace en cada repetición y se refunde en variantes propagadas de forma colectiva [...en contraste con la] obra popular es la que tiene mérito para agradar a todos, ser repetida mucho y perdurar en el gusto público” (Menéndez Pidal, 1939: 74, 79-80), no se vuelva invocación o parezca argumento de autoridad y en cambio subraye cómo, en un golpe, se iluminan tres mecanismos de transmisión y valoración culturales radicalmente distintos si consideramos que mientras la lírica tradicional genera variantes que dan pie a diversas versiones en un largo proceso de creación/adaptación del texto a las necesidades de cada usuario/transmisor y su comunidad, la popular consagra interpretaciones en tanto forma de reconocimiento de un público específico hacia un transmisor especializado –por ejemplo, el que al cantar *Cenizas*, Toña “La Negra” haya tenido más éxito que Eydie Gorme o José Feliciano– y la masiva refuncionaliza textos prenotados al tomar textos conocidos y marcados por determinada interpretación –“El loco”, cantada por Javier Solís– y renovarlos a manos de otro intérprete –La Castañeda, grupo de rock – que “vuelve a crearlo” en tanto lo propone y consagra ante un público distinto que se lo asumirá como (su) original porque desconocía tanto su existencia como la versión que un público previo pueda haber consagrado (Bazán, 2014: 20).

De modo que, como categorías iniciales resultantes, pueden proponerse estas:

Versión tradicional es la forma diversa en que se narra una misma historia conservada en la memoria colectiva, adaptándola o no al contexto en que se enuncia. Y es también cada una de las maneras anónimas y variantes en que se enuncia “un mismo” texto lírico.

Interpretación popular es la enunciación particular que un transmisor privilegiado hace de una obra fija; y la diferente recepción que de ello deriva según sea cantada por mujer o varón, con orquesta o guitarra, como estreno o en tanto “clásico” de un género dado.

Cover es la recreación y refuncionalización masiva de un texto prenotado cuyo cambio de contexto y canon refleja una apropiación no mimética por parte del transmisor; los cambios intencionales de ritmo y forma del canto distancian esta nueva interpretación tanto de las reinterpretaciones preexistentes como de la original. (Bazán, 2014: 21)

Segundo, que si bien el tono trágico de Adorno y Horkeimer seduce por lo que tiene de “puro”, “los productos del espíritu en el estilo de la industria cultural ya no son *también* mercancía: lo son íntegramente y las masas no son la medida, sino la ideología de la industria cultural [...sujeta a] la primacía inmediata y confesada del efecto” (Adorno, 1967: 10-11). No es posible seguirlos en su condena pura y simple de las “músicas fetiches” entregadas a los circuitos de la mercancía porque ello sería imaginar como ciertas las fronteras que nuestros análisis plantean entre música seria y de divertimento (ver Kyrou, 2004: 77-8), y asimismo desconocer la función del juicio de recepción, en vez de subrayar que así como el transmisor tradicional desecha con el tiempo lo que no le es significativo, los públicos populares no conservan todo lo que perciben y, por tanto, “su *expertise* como masa es una forma de juicio y compromiso estéticos hacia formas y géneros musicales determinados (en detrimento de otros) que se manifiesta, *hoy* y por ejemplo, en comentarios emitidos a través de las redes sociales” (Yúdice, 2007: 22).

Tercero, que importa ponderar las ventajas de “concebir parte de nuestras culturas populares como culturas diferentes y no como subculturas de una *improbable cultura mestiza nacional* (Bonfil, 1991: 66).

Cuarto, que a pesar de lo romántico que suene, Ong acierta al plantear que la *oralidad secundaria* (esa que depende de teléfonos, radios, televisores y soportes sonoros, pero sobre todo de la comunicación electrónica actual) semeja a la arcaica “en cuanto a su mística de la participación, su insistencia en un sentido comunitario, su concentración en el momento presente” (Ong, 1987: 134). Pero que, asimismo, cuando Benjamin propone que la foto, la fono y la cinematografía conformaban un nuevo *sensorium* al permitir acercar, acelerar o retardar las representaciones del mundo, pasa por alto cómo, además, las nuevas tecnologías fomentan otras prácticas de recepción y percepción (Yúdice, 2007: 20) que no pueden –ni debemos tratar de– explicar con base en modelos generados en función de un momento previo en el desarrollo tecnológico separado del nuestro por tantos cambios como puedan contarse entre un rollo para el fonógrafo de Edison y un celular que, conectado a un servicio de música en línea, amplifica mediante el estéreo del auto en que viajamos.

Quinto, antes de la grabación, el sonido no podía manifestarse sin intercesión del poder: un cazador veía, olía, saboreaba y tocaba un búfalo muerto, pero si alcanzaba a

escucharlo más le valía estar atento pues algo estaba sucediendo (Ong, 1987: 39). Hoy fácilmente creemos que reproducir nuestras grabaciones es una experiencia en sí.

Sexto, la experiencia musical privada empieza con la comercialización de discos, que en la década de 1920 hizo posible la audición doméstica: ya no fue necesario ser parte del público en un concierto, fenómeno opuesto a lo que observó Marx, para quien el consumo de música cesa cuando los músicos paran. El fonograma permite almacenar la *performance* y repetirla *ad infinito*, lo que incidió en la experiencia de la música al punto en que muchos oyentes prefieren la versión grabada a la que están acostumbrados sobre una ejecución en vivo (Yúdice, 2007: 37-8).

Séptimo, si el divorcio entre poema y contexto es impensable en una cultura oral donde la originalidad consiste en la manera como un cantante se relaciona con ese público en este momento, puesto que alcanza una interactividad exacta (Yúdice, 2007: 38) toda grabación intenta detener el tiempo (*id est* eternizar una *performance*; Ong, 1987: 156): la música es deseada, entonces, justo porque produce y reproduce experiencias que nos movilizan el cuerpo, verdadero vehículo de nuestra expresión (Yúdice, 2007: 64).

Octavo, en la Edad Media se usaban canciones populares como base para la misa, pero entonces había que ejecutar otra vez el préstamo con instrumentos. La grabación transforma una obra única en un bien accesible a todo mundo y al ser reproducible el arte pierde su “aura”, pero este dato no cambia los mecanismos del quehacer creativo, y quien no digiere y supera sus influencias no puede interesarnos mucho más que un mero copista (Kyrrou, 2004: 76-7).

Noveno, las cassettes que grabé hasta hace unos años (y los *playlists* que hoy se pueden adosar a un correo electrónico) son ejercicios de compilación y formas de manifestación profundamente personales en que cada usuario expone (y se expone mediante) su estética ante otros (Yúdice, 2007: 47). Y sin embargo, aunque las nuevas tecnologías rompen nuestra obligación de comprar un álbum completo sin saber si nos gustan o no todas las canciones (Yúdice, 2007: 68-9) juzgar esto como “liberador” solo es posible en un marco de mercancía cultural que, inevitablemente, atenta contra la posibilidad de pensar en un disco como un enunciado intencionalmente determinado por los compositores/ejecutantes (por no hablar de los resabios románticos que nos hicieron pensar que el rock sí tenía un *mensaje*).

Apuntes para una conclusión falsa

Clanchy, citado por Ong, afirma que en las culturas orales la verdad recordada es flexible y se actualiza, de modo que la ley consuetudinaria nunca se vincula a materiales en desuso, sino que está al día en automático aunque, paradójicamente, siempre parece inevitable y muy vieja.

En mi experiencia, cada grupo identitario que podamos identificar en la cultura masiva de una época dada construye su propio imaginario generacional con base en una memoria colectiva de corto alcance que funciona de manera parecida. Creo que, por eso, la que marca a mi generación como público de El Tri, ésa a la que le tocó el cambio de nombre y el primer lanzamiento realmente masivo del grupo, me hizo creer durante muchos años que “Una y otra vez” era una composición original del *Hecho en México* (1985) pues nadie me advirtió que fue parte del *Three Souls in my Mind* grabado en 1971, mi año de nacimiento.

El Hecho en México es entonces parte de una tradición más amplia (la del rock mexicano) que sin embargo se ignora deliberadamente para fundar una nueva (la de El Tri de Lora) pero no parece enraizar pues solo en el 2003, Sagrario Bello vuelve a grabarla. Y lo hace, además, con arreglos tan cercanos al original que evidencian la grabación de 1985 como una puesta en circulación de material viejo pero útil: reciclaje cultural en el peor sentido, aprovechamiento de lo desechado sin claridad en el (positivo) juicio de valor que pudiera justificarlo.

“Oye Cantinero”, en cambio, para mí fue siempre un clásico porque la conocí en *15 grandes éxitos* (1982) y no necesitaba, por tanto, escuchar el *Three Souls in my Mind III* para entender que se trataba de música “de antes”. El hecho de que el tiempo mítico en fue grabada estuviera siete años atrás en el calendario no era importante, entonces, porque justamente se traba de siete “años de perro” (ésos que en el desarrollo infantil abarcan universos enteros) que conducía a 1975, cuando yo tenía solo cuatro años y el rock mexicano no existía todavía porque, sencillamente, yo no lo había escuchado.

Sé, pues, que si el *soundtrack* de una vida no existió para mi bisabuelo (o para él sí, pues fue primer violín en la orquesta de pueblo que fundó al establecerse en Colima) el día de hoy, en cambio, ninguno de nosotros (por no-melómano que crea ser) dejará de asociar

ciertas canciones con eventos o épocas específicas de su vida.

Entiendo, entonces, que no fue el cine quien me educó para pensar con música, sino los discos quienes propusieron a la pantalla que una experiencia vicaria, para ser redonda, debe apelar a más sentidos que la imagen, de modo que podamos “saber” (como sabemos) que hemos sido nosotros quienes lo descubrimos todo.

Fuentes de consulta

- ADORNO, Theodor, 1967. “La industria cultural”, en Susane Constante, trad. *La industria cultural*. Buenos Aires: Galerna.
- BAZÁN, Rodrigo, 2008. “Cambiar la forma del canto: refuncionalización lírica en versiones, interpretaciones y covers”, en Mariel Reinoso y Lillian von der Walde Moheno, eds. *Tradiciones y culturas populares*. México: Grupo Destiempos. Disponible en línea: http://www.destiempos.com/n15/rbazan_15.htm.
- _____, 2014. “Lírica popular de masas: un acercamiento teórico”, en Mariana Masera, ed. *Poéticas de la oralidad: las voces del imaginario*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM.
- BONFIL, Guillermo, 1991. *Pensar nuestra cultura*. México: Alianza.
- EL TRI, 1995. *M-Tv Unplugged*. México: Warner
- KYROU, Ariel, 2004. “Elogio del plagio”, en Emmanuel Rodríguez y Raúl Sánchez, eds. *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Traficantes de sueños.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1939. “Poesía popular y poesía tradicional”, en *Los romances de América*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- MORIN, Edgar, 1967. “La industria cultural”, en Susane Constante, trad. *La industria cultural*. Buenos Aires: Galerna.
- ONG, Walter, 1987. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: FCE.
- THREE SOULS IN MY MIND, 1982. *15 grandes éxitos*. México: Discos Denver.
- VARIOS, 1998. *Tri...buto*. México: Opción sónica / Xoc Discos
- VARIOS, 2003. *Esclavos del Rock* (dos discos). México: Discos Denver.
- VARIOS, 2003. *TriButo*. México: Wea.
- YÚDICE, George, 2007. *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.