

# Complejidad y transubjetividad. Propiedades características de las líricas-musicales populares latinoamericanas

Fermín Monroy Villanueva\*

Escuela Nacional de Antropología e Historia

**RESUMEN:** *Las líricas-musicales latinoamericanas populares que conocemos en la actualidad son resultado del cruce de múltiples corrientes musicales y procesos sociales, culturales, políticos e históricos. De importancia es señalar el papel de los sujetos que las impulsaron y transformaron, compositores, cantautores e intérpretes cuya complejidad las condujo gradualmente a volverse representativas de sus culturas. A su vez, dicha complejidad se corresponde con las condiciones contextuales en las que se formaron estos sujetos, reflejadas en sus composiciones, las cuales han generado sentido en los escuchas de varias generaciones con significados que han sido compartidos y diseminados transubjetivamente, integrándose a las identidades nacionales. La transubjetividad puede verificarse en los rituales contemporáneos: fechas conmemorativas y festivales internacionales, por medio de los cuales los sujetos se integran como grupo en estadios de liminaridad, en torno de signos dominantes como los propios sujetos cantautores complejos y su continuidad por medio de las líricas-musicales populares que representan.*

**PALABRAS CLAVE:** *Lirica-musical, sujeto complejo, transubjetividad, ritual contemporáneo, communitas.*

Complexity and transubjectivity. Characteristic properties of popular Latin American musical lyrics

**ABSTRACT:** *The popular Latin American musical lyrics that we know today are the result of an intersection of multiple musical currents and social, cultural, political and historical processes. It is important to point out the role of the participants that promoted and transformed them: composers,*

\* [fer.monroy.villanueva@gmail.com](mailto:fer.monroy.villanueva@gmail.com)

Fecha de recepción: 19 de septiembre de 2021 • Fecha de aprobación: 11 de noviembre de 2021

*singer-songwriters and performers, whose musical complexity gradually led them to become representative of their cultures. In turn, this complexity corresponds to the contextual conditions in which the said participants were formed, and are thus reflected in their compositions, which have generated meaning among the listeners of several generations, through ideas that have been shared and disseminated transsubjectively, thereby integrating a variety of national identities. Transsubjectivity can be verified through contemporary rituals: commemorative dates and international festivals, whereby subjects are integrated as a group, in stages of liminality, around dominant characters such as the complex singer-songwriters themselves, along with their continuity through the popular musical lyrics they represent.*

**KEYWORDS:** *Lyrical-musical, complex subject, transsubjectivity, contemporary ritual, communitas.*

#### LA LÍRICA EN AMÉRICA LATINA, ALGUNOS APUNTES SOBRE SU ORIGEN

Para dar inicio al presente artículo es necesario aclarar a qué nos referimos con “líricas-musicales populares latinoamericanas”. Con esta categoría clasificamos a los géneros lírico-musicales —es decir, los géneros que se conformaron por determinados conjuntos de canciones con características musicales y letrísticas particulares, como el tango, la ranchera y el pasillo— que surgieron o se consolidaron durante la primera mitad del siglo xx en diferentes países que integran la macro región denominada Latinoamérica.

Debido a su gran diversidad, solamente abordaremos algunos de los más reconocidos; en primera, la música de mariachi, que comprende una gran diversidad de géneros y subgéneros, la cual ha sido estudiada por varios especialistas, entre ellos Jesús Jáuregui [1990, 2021] y Arturo Chamorro Escalante [2006]. Este tipo de música está conformada, a su vez, por diversos géneros y subgéneros entre los cuales se encuentran los sones y la canción ranchera, con mayor audición y visibilidad debido a la mediatización y comercialización (radio, cine y grabación de discos) desde inicios del siglo xx. También, incluimos en esta categoría al tango platense, representativo de Argentina y Uruguay.

Como sucede con otros géneros, la estereotipación del tango como música representativa de estos países responde a veces más a una lógica mediática-mercantil que al reconocimiento generalizado de los habitantes, quienes incluso llegan a identificarse más con músicas provenientes de otros países. Como ejemplo, Luis Omar Montoya [2016] aborda la apropiación y auge de la ranchera y norteña mexicanas en Chile durante la dictadura de Augusto Pinochet como instrumento de crítica al régimen; de la misma forma, Carlos Romero Anzola [2009] analiza la apropiación del mariachi en Colombia incentivado por los medios de comunicación.

A propósito de su reciente inscripción en la lista de patrimonio de la humanidad de la Organización de la Naciones Unidas para la Cultura, las Ciencias y la Educación (UNESCO) el 14 de diciembre de 2021, traemos a juego el pasillo ecuatoriano, género que se ha diversificado en el área andina de acuerdo con las especificidades culturales de sus diferentes regiones, adquiriendo en el Ecuador particularidades regionales como el pasillo norteño, pasillo suriano, de la sierra y de la costa.

En este aspecto, consideramos que la nominación de las músicas como patrimonios de la humanidad debe ser acompañada por políticas públicas efectivas que promocionen y mejoren las condiciones de vida sus creadores y de los músicos de distintos estratos y procedencias, y además que no sólo impacte en una mayor visibilidad para agrupaciones modernas o de espectáculo, como las ha clasificado Jesús Jáuregui [2021] en el caso del mariachi.

De este modo, el conjunto de las líricas-musicales latinoamericanas se conforma por una amplia diversidad de géneros entre los cuales está la cueca chilena, emparentada con la marinera peruana, derivadas de la zamacueca; el vallenato y la cumbia de Colombia, el merengue, que República Dominicana comparte con otros países caribeños; el sertanejo y la samba de Brasil; la milonga uruguaya; la norteña mexicana y las guaranias y polcas paraguayas entre un largo etcétera; productos culturales que pueden clasificarse como mesomúsicas de acuerdo con el musicólogo Carlos Vega:

Mesomúsicas son el conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etcétera, adoptadas o aceptadas por los oyentes de las naciones culturalmente modernas. Durante los últimos siglos el mejoramiento de las comunicaciones [...] no es una música definitivamente occidental sino una “música común” [...] convive con los espíritus de los grupos urbanos al lado de la “música culta” y participa en la vida de los grupos rurales al lado de la música folklórica [2016: 168-169].

En este sentido, consideramos el campo de las mesomúsicas un ámbito fructífero para la investigación transdisciplinaria, porque sus producciones responden a diversos factores constitutivos de las sociedades donde surgieron y en las cuales se han ido transformando. A continuación mencionaremos algunos factores que delinearon la aparición de estos géneros a partir de las últimas décadas del siglo XIX y principios del siglo XX. Para tal propósito nos sustentamos en el trabajo de Ricardo Miranda y Aurelio Tello, *La música en Latinoamérica* [2011], que abunda en la transformación musical de esta macro-región, derivada de la interrelación entre las condi-

ciones contextuales imperantes en Europa desde inicios del siglo XIX y los procesos de cambio impulsados por dichas condiciones en las emergentes naciones latinoamericanas. Es pertinente mencionar que el tipo de música en que se afianza su investigación es de corte académico, el cual circuló entre las clases alta y media del siglo XIX.

Este siglo fue de vital importancia para América debido a la serie de cambios que se gestaron a raíz del declive del imperio español y el cambio del pensamiento en toda Europa, continente que continuaría siendo el principal referente y modelo a seguir de las naciones americanas.

A inicios del siglo XIX el ámbito musical europeo estuvo marcado por el inicio de su dominio en manos de la emergente clase media burguesa y su consecuente socialización por medio de los conciertos. Por su parte, el cambio liberal tuvo su correlato en América con los movimientos independentistas y el inicio de la búsqueda de identidades nacionales propias, situación en la cual la música tuvo un papel predominante que, sin embargo, fue opacado y limitado por el predominio del canon europeo, conformado por las obras de los grandes compositores de la época, principalmente alemanes.

De forma paralela, las músicas populares —muchas de las cuales fueron criminalizadas y prohibidas por la Iglesia y las clases altas— también atravesaron por procesos de cambio; impulsados por las condiciones del contexto. Al respecto, Yolanda Moreno Rivas describe la transformación, masificación y reivindicación de uno de estos géneros en México:

La música española, base y sostén de no pocas de las costumbres coloniales se vio amenazada por una incontenible ola de música original. Las seguidillas, fandangos y zapateados se convirtieron en gustadísimos jarabes, jaranas y huapangos [...] danzas y canciones de mestizos negros, mulatos y “gente quebrada” [que] provocaron la desconfianza, la sospecha y, finalmente, la abierta persecución. La iglesia condenó [...] jarabes, sones, gatos, rumbas, danzones, habaneras y guarachas [...] que cayeron bajo la condena secular. [...] Aun así, perseguida, vilipendiada y prohibida, la música mestiza logró colarse en la “sociedad decente” hasta aparecer como hemos visto, en el lugar de honor: el Teatro Coliseo. Al iniciarse la guerra de independencia, los jarabes, lo mismo que la imagen de la Virgen de Guadalupe, se convirtieron en verdaderos símbolos del espíritu nacional. Incluso el jarabe llegó a ser adoptado como una especie de himno por las tropas revolucionarias [1989: 10-11].

Del mismo modo, la zamacueca entre otros géneros fue diseminada y diversificada por medio de las campañas militares, impulsando su adopción y generación de particularidades acordes con el contexto de cada región:

Hay tres razones fundamentales que, en mi opinión, explican la enorme visibilidad social que adquirió la zamacueca durante esta época. La primera es el efecto masificador y distributivo que tuvieron los ejércitos independentistas durante el primer quinto del siglo, que permitió la migración de coreografías y músicas entre países vecinos, además de sembrar una tradición de bandas militares y fijar rutas de circulación de géneros musicales [Spencer 2010: 71].

Otra corriente musical fundamental para la definición de la lírica-musical en Latinoamérica fue la ópera italiana; género escénico adoptado por las nuevas naciones como agente civilizador; por medio del cual se buscaba dar constancia de una modernidad en América y su similaridad con la de las potencias europeas. Fue tal su relevancia que se hicieron construir teatros en los principales centros urbanos, aun cuando este género se diseminó por cuenta propia por todas partes y en todos los estratos sociales a causa de las compañías itinerantes, mismas que precedieron a las zarzuelas y a las revistas, que posteriormente contribuirían en la generación de productos líricos-musicales-escénicos fundamentales para la construcción de identidades nacionales durante la segunda mitad del siglo XIX.

Otra corriente de importancia fue la de la música de salón; género cultivado por las clases altas y medias en torno al piano por medio de tres distintas formas: a) la música de baile, prohibida para los jóvenes por su exigencia de proximidad corporal, volviéndose la preferida; b) la música propiamente de salón, que usaba las mismas piezas de baile sólo para ser escuchadas; y c) la tertulia o concierto, por medio de la cual los intérpretes —regularmente los dueños de casas y salones— hacían alarde de su destreza en el piano. En cuestión de las líricas-musicales, de esta corriente nos interesa enfatizar la música propiamente de salón, de la cual se derivaron las “piezas características”; es decir, piezas que tenían carácter o intensión de expresar estados emocionales, cualidad relacionada con la “emoción escénica” de la ópera: “la concepción de bellas melodías, dotadas de una notable intensidad emocional y de un trazo lírico que permitiera su inmediata aprehensión...” [Miranda *et al.* 2011: 74-75]. El pasillo ecuatoriano es un claro ejemplo de esto:

El pasillo se bailaba en los salones de la aristocracia o de los dueños de haciendas que evitaban involucrarse con el pueblo, en especial el indígena, que bailaba el sanjuanito o el cachullapi, danzas mucho más antiguas y de raigambre andina. [...] El pasillo como canción aparece en las postrimerías del siglo XIX; en el Ecuador [...] En todo caso, la mayor parte de las primeras composiciones con

texto se realizaron sobre los versos que no fueron escritos por los compositores, sino que estos se inspiraron en ellos y los musicalizaron [Guerrero 2000: 29].

Al igual que el pasillo, diversos géneros que en principio fueron bailes de salón, se integraron a los repertorios de danzas y líricas populares, formando conjuntos de músicas interrelacionadas que las musicólogas Zoila Gómez y Victoria Eli clasificaron en ocho grandes “complejos etnomusicológicos” [Miranda *et al.* 2011]. Por medio de estos complejos es posible observar ciertos cruces transculturales; por ejemplo, el vals, que fue clasificado dentro del complejo de la contradanza ternaria, adquirió diversas particularidades tanto en su estructura musical como lírica; transformaciones relacionadas con su adopción en distintos territorios concibiéndose como un género panlatinoamericano. Una de estas formas es la del vals criollo, nutrido con elementos de la cultura africana en el Perú; propuesto como música nacional en la etapa posterior a la guerra del Pacífico; o bien, el vals en México, que de acuerdo con Yolanda Moreno Rivas [1989] es pausado, lánguido, intimista y más añorante que vital.

Retomando el arte escénico, las ya mencionadas compañías de ópera fueron relevadas a mediados del siglo XIX por las zarzuelas, género por el cual fueron transportados y diversificados los géneros lírico-musicales, germen de las músicas populares nacionales; como en Argentina, que, de acuerdo con Carlos Vega [2016], sembraron la semilla del tango rioplatense a partir del arribo del tango español y la habanera cubana, esta última derivada de la contradanza española. Su adopción se dio primero como danza y posteriormente como lírica musicada, el tango-canción que, a su vez, también fue diseminado por las zarzuelas hacia varios países de Latinoamérica, compañías que declinaron en las primeras décadas del siglo XX con el advenimiento de los medios de comunicación.

En este sentido, el caso de México fue trascendental para la región. La zarzuela mexicana de formato corto o género chico propició la creación de las obras típicamente mexicanas desde la primera década del siglo XX, que se exhibían tanto en teatros de nota como en teatros de barriada, de los cuales surgieron músicas, temáticas y personajes que tiempo después se volverían prototípicos del nacionalismo cultural de acuerdo con Ricardo Pérez-Montfort [2000]: el peladito, las chinas y las inditas entre otros [Moreno 1989]. A su vez, este teatro de revista se transformó en el epicentro de la sátira política e incubadora de la canción comercial campirana, romántica y regional, que derivaron en el denominado género ranchero, interpretado originalmente por tríos campiranos; configurador la comedia ranchera, un espacio festivo generador de figuras estereotípicas, donde se manifestaron

expresiones dancísticas, vestimentas y las líricas-musicales [Pérez-Montfort 2000]. Con la llegada de los medios, estos elementos fueron trasladados íntegramente a los estudios de radiodifusión, a las compañías disqueras y, sobre todo, a la industria del cine, dando inicio su época dorada por medio de la generación, exportación (también importación) de representaciones e imaginarios.

#### EL SUJETO COMPLEJO Y LA TRANSUBJETIVIDAD EN LA LÍRICA-MUSICAL POPULAR

Una vez expuesta esta serie de factores relacionados con el surgimiento de las líricas-musicales populares que se volvieron elementos característicos de los países latinoamericanos es necesario abordar la categoría de sujeto complejo lírico-musical, sustentada en la tendencia teórico-metodológica de la complejidad, también denominada pensamiento complejo, a partir de la cual buscamos generar una propuesta para el análisis de la transubjetividad que constituye a estos productos y que justifica su permanencia como elementos de representatividad cultural hasta la actualidad.

Primero, es necesario entender la categoría de sujeto desde la complejidad como un *continuum* de contradicciones y complementariedades; como algo que es a la vez uno y diverso, autónomo y dependiente, de acuerdo con lo planteado por Edgar Morin:

El hecho de poder decir “yo”, de ser sujeto, es ocupar un sitio, una posición en la cual uno se pone en el centro de su mundo para poder tratarlo y tratarse a sí mismo [pero] al ponernos en el centro de nuestro mundo ponemos también a los nuestros: es decir, a nuestros padres, nuestros hijos, nuestros conciudadanos [...] nuestro egocentrismo puede hallarse englobado en una subjetividad comunitaria más amplia. [Por tanto] Ser sujeto es ser autónomo siendo, al mismo tiempo, dependiente [2009: 61].

Partiendo de este planteamiento, los autores o compositores de canciones y los cantautores son considerados sujetos complejos, fundamentales para la reafirmación de los géneros lírico-musicales como elementos representativos. Por otra parte, con el propósito de dirimir romantizaciones, reafirmamos la cualidad de estos géneros como mesomúsicas, entendiéndolos con Juan Pablo González también como productos comerciales, integrantes de una música popular urbana, mediatizada, masiva y modernizante, que se le atribuye una autenticidad proveniente en línea directa de los estratos populares bajos; no obstante, es:

Mediatizada en las relaciones música/público, a través de la industria y la tecnología; y música/músico, quien recibe su arte principalmente a través de grabaciones. Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta [González 2001: 38].

Aclarado lo anterior, entendemos a los compositores y cantautores como sujetos que, colocándose a sí mismos en el centro de su mundo —desde su ego-autorreferencial— colocan también a los suyos, es decir, a otros sujetos, sean propios, ajenos o de diferente sexo, (familiares, amigos conocidos y/o cualquier transeúnte), individuales o colectivos (personas concretas como deportistas, trabajadores, o grupos de personas, asociaciones de todo tipo e incluso el mismo conjunto de la sociedad a la que pertenecen), estereotípicos, míticos, imaginarios o reales (como el peladito, el indito, el caudillo, el catrín, la soldadera, los ancestros, los alter ego y prosopopeyas).

Desde sí mismos, los autores refieren en sus composiciones, de múltiples formas, un vasto conjunto de sujetos que integran su mundo (social-cultural-político-histórico-religioso-emocional) en un periodo de tiempo particular. Dicha temporalidad corresponde a la época de formación y consolidación de las líricas-musicales populares que contribuyeron —junto con otros elementos— en la conformación de referentes de identidad popular, coadyuvados por el papel de los medios, su capacidad masificadora y su rol modernizante —otrota civilizador de la ópera del siglo xx—, cuestión que se relaciona con la zarzuela y sus subgéneros en la generación de estereotipos:

Como síntesis de una serie de símbolos y valores, el estereotipo tiende a ser hegemónico. Esto es: busca reunir algo válido para la totalidad dentro del conglomerado social, tratando de imponerse como elemento central de definición y como referencia obligada a la hora de identificar un concepto. [...] Los espacios festivos se convirtieron en los clásicos generadores de figuras estereotípicas. Es ahí en donde se manifiestan las expresiones peculiares que dan “carácter” y especificidad a los valores propios. El baile, el atuendo, la lírica y la música forman una especie de unidad que permite la apelación a cierta autenticidad capaz de establecer particularidades locales [Pérez-Montfort 2000: 17-18].



De acuerdo con lo anterior, las líricas musicales son elementos culturales que no sólo tratan sobre cuestiones ficticias, sino productos culturales de alta complejidad que por medio del compositor contribuyen al establecimiento de subjetividades en relación con las condiciones contextuales de una época dada.

Con las líricas-musicales también es posible sostener la existencia de un proceso de transubjetividad a modo de un “bucle recursivo” [Morin 2001: 217] de identificación entre el conjunto y la parte: de los escuchas con el autor o intérprete y viceversa, del autor con la sociedad a la que pertenece, misma que referencia en sus canciones. En este sentido las líricas-musicales populares pueden ser concebidas como modeladores de identidad, cuestión que fue de sumo interés durante la época de consolidación de los Estados-nación, cualidad que aquí abonamos por medio de la siguiente afirmación de Vicente T. Mendoza: “La canción es un elemento normativo de la conducta ejercido colectivamente, de una manera efectiva que abarca los momentos culminantes de la vida del hombre, o sea cuando el amor ejerce su influjo prepotente en la existencia de nuestra sociedad.” [Mendoza 1982: 18].

Antes de continuar, hay una cuestión que requiere atención en relación con prefijo “trans”, que define la dirección de esta disertación y que tomamos de la transdisciplinariedad desarrollada por el físico rumano Basarab Nicolescu, cuya propuesta, no obstante, no se reduce al campo de las ciencias exactas, por el contrario, se opone a un tipo de visión cerrada, como se explica en el artículo 5 de la Carta de la Transdisciplinariedad:

La visión transdisciplinaria es decididamente abierta, en la medida en que trasciende el campo de las ciencias exactas por medio del diálogo y la reconciliación no sólo con las ciencias humanas, sino también con el arte, la literatura, la poesía y la experiencia interior [Freitas, Morin y Nicolescu *apud* Nicolescu 1996: 107].

En este sentido el prefijo “trans”, usado principalmente en la categoría “transdisciplinariedad”, comprende “lo que está a la vez, entre las disciplinas, por medio de las diferentes disciplinas y más allá de toda disciplina [Nicolescu 1996: 37]; cuestión que se puede interpretar como la búsqueda de aquello que es común a las disciplinas entre las cuales se ha dividido de forma arbitraria el conocimiento humano y que, justamente, se opone a tal tipo de segmentación comunicante.

Partiendo de este planteamiento, concebimos las líricas musicales como elementos complejos transubjetivos que, en concordancia con la complejidad: 1) están en los sujetos que las crean y, al mismo tiempo, en la indi-

vidualidad de los sujetos que las consumen y se identifican con ellas; en este caso los sujetos no sólo se identifican con la canción o un conjunto de canciones, también con el propio compositor que subjetiva en ellas a sus otros; 2) pasan por medio de los sujetos en cuestión de socialización, identificación y representación colectiva. Es decir, las canciones son un elemento de integración social que trasciende la apropiación de los individuos; y 3) van más allá de los sujetos, cuando las líricas-musicales (y la música en general) son pensadas como elementos transculturales; cuando trascienden su propio conjunto socio-cultural-político-histórico y se incorporan a otras culturas, con un sentido similar o también por medio de la generación de nuevos significados.

Por lo anterior, los sujetos compositores y cantautores son complejos en función de una autonomía-dependiente; al ser individuos, autónomos, autorreferenciales, cuyo proceso creativo es dependiente del conjunto de sujetos al que pertenecen y de las condiciones contextuales; cuestión que, en relación con la propuesta de Michel Pêcheux, puede entenderse como una “interpelación o subjetivización del sujeto como sujeto ideológico [que es] conducido sin darse cuenta y teniendo la impresión de ejercer su libre voluntad para ocupar su puesto en una u otra de las dos clases sociales antagonistas del modo de producción” [Pêcheux 1978: 232], cuestión en la que recae la formación de su identidad.

#### GARDEL, JIMÉNEZ, JARAMILLO, TRES SUJETOS LÍRICO-MUSICALES COMPLEJOS

De acuerdo con lo expuesto hasta este punto, las líricas-musicales populares representativas de diferentes países surgieron con base en distintos procesos de transformación de las músicas del siglo XIX; mismas que están interrelacionadas a partir de orígenes comunes, con base en los cuales Zoila Gómez y Victoria Eli las clasifican en ocho complejos etnomusicológicos: huayno, zamacueca, punto, contradanza ternaria, binaria, samba y rumba, son caribeño y canción [Miranda *et al.* 2011]. En esta dirección, el surgimiento de estas líricas-musicales y su consolidación se relaciona también con la aparición de una serie de sujetos que han trascendido como representantes las músicas de sus naciones, cuestión donde hay fuerte carga transubjetiva de fondo.

El desarrollo de este apartado se sustenta en el abordaje de algunos aspectos cruciales de la vida de tres cantautores latinoamericanos; el propósito es evidenciar ciertos elementos por medio de los cuales, como sujetos complejos, lograron identificarse con otros sujetos, y que, a partir de esto, por medio de sus líricas-musicales, diversos sujetos se identificaran entre ellos.

Elegimos a tres cantautores latinoamericanos reconocidos, consolidados como representantes de la lírica-musical de sus países de origen, aunque su aparición no sea sincrónica. El primero de ellos es Carlos Gardel, francés nacionalizado argentino quien nació en 1890; el segundo es José Alfredo Jiménez, nacido en 1926 y el tercero es Julio Jaramillo, quien nació en 1935.

Con excepción de Carlos Gardel, considerado uno de los personajes fundantes del tango-canción, José Alfredo y Julio fueron precedidos por una pléyade de autores, músicos e intérpretes; sin embargo, en la actualidad ocupan un lugar privilegiado como representantes de la música de sus países de origen con reconocimiento internacional.

Son sujetos cuya imagen y trayectoria ha sido instituida socialmente; actualmente cada uno cuenta con su propio museo ligado directamente a cultura musical popular de su país: Carlos en Buenos Aires, José Alfredo en Dolores Hidalgo y Julio en Guayaquil, cuestión que los reafirma internacionalmente como representantes de sus respectivos géneros lírico-musicales: el 11 de diciembre, debido al natalicio de Gardel, fue declarado Día del Tango en Argentina; lo mismo con del pasillo ecuatoriano, cuyo día es el 1 de octubre, en el natalicio de Julio Jaramillo. El caso de José Alfredo es diferente, pues lo que se festeja con pompa anualmente es su aniversario luctuoso —aunque también su natalicio, pero de una forma más modesta en el mes de enero— desde la noche del día 22 de noviembre por medio de un festival internacional que lleva su nombre. Sin embargo, esta conmemoración coincide con la fiesta católica de Santa Cecilia, fecha declarada por la UNESCO como día mundial de la música.

Aunque las biografías adquieren cierto carácter de escenografía debido al amplio conocimiento popular, como señalara Carlos Monsiváis en relación con la de José Alfredo, cabe resaltar algunos aspectos cruciales con base en los cuales se han integrado en la memoria colectiva y emocional de sus respectivas sociedades. Primeramente, los tres sujetos tienen un origen popular; aunque quizás José Alfredo sea quien tuvo un nivel socio-económico más favorable gracias a que su padre fue químico-farmacéutico propietario de una botica; sin embargo, las distintas versiones no señalan barreras de clase en la convivencia con los habitantes de su pueblo natal. En segundo, los tres perdieron la figura paterna a temprana edad. Charles Romuald Gardes, nació en Toulouse, Francia, sin el reconocimiento legal de su padre, cuestión que puso en entredicho a su madre, orillándolos a abandonar su país y establecerse en la floreciente Argentina de fin del siglo XIX; el padre de José Alfredo murió cuando él tenía 10 años, obligando a su madre a migrar a la Ciudad de México con sus hijos en búsqueda de condi-

ciones para sobrevivir; en lo que concierne a Julio, tenía 5 años cuando su padre murió, sin embargo, continuó viviendo en Guayaquil.

Al respecto de su origen popular y actitud estudiantil, ninguno de los tres encajó con el modelo educativo como medio de superación. Carlos fue el que más estudio, hasta los 14 años, sin embargo, terminando la educación elemental no volvió a pisar la escuela. José Alfredo concluyó con esfuerzos la educación primaria, prefiriendo desempeñar otros trabajos y actividades recreativas. Por su parte, Julio abandonó la escuela en tercer grado debido a problemas de conducta y, tras comenzar a trabajar e interesarse por la música no volvió a las aulas. Así pues, los tres fueron chicos integrados a las clases populares; Gardel se movió libremente durante toda su niñez y juventud en los sórdidos barrios porteños, por tal motivo tiempo después fue conocido como el “morocho” del abasto, término lunfardo para quienes se consideran porteños genuinos. José Alfredo pasó su adolescencia y juventud en la entonces colonia popular Santa María La Ribera, en casa de su tía Cuquita, desempeñando varios trabajos; igual que Julio, quién además de aprender el oficio de zapatero se incorporó gradualmente a la vida nocturna de La Lagartera, zona de Guayaquil donde los músicos populares se reunían para ofrecer sus servicios; primero como guitarrista y después como cantante.

En cuanto al éxito, estos sujetos parecen haber estado predestinados para el triunfo, superando toda clase de penurias sin necesidad de estudios. La trayectoria de Carlos inició formalmente cuando conoció al cantante José Razzano, con quien formó una exitosa mancuerna interpretando toda clase géneros populares argentinos a inicios del siglo xx; hasta que apareció el tango-canción entre 1917 y 1920, impulsándolo hacia una nueva pero corta etapa, que lo consolidó como su máximo representante. José Alfredo Jiménez no era músico, pero lo compensaba de sobra con su extraordinaria habilidad lírica e imaginativa para plasmar vivencias, emociones y multiplicidad de historias en sus canciones, que dio a conocer inicialmente con el trío Los Rebeldes amenizando algunos eventos sociales. Su esmero dio frutos cuando Andrés Huesca, líder de la reconocida agrupación regional Los Costeños, escuchó y grabó una canción de su autoría denominada “Yo”, situación que detonó una serie de sucesos y relaciones que impulsaron su carrera como uno de los mejores compositores e intérpretes de la música regional: ranchera, boleros, corridos, huapangos, vales, etcétera. En lo que respecta a Julio Jaramillo, su referente artístico fue su hermano mayor José, quien ya se había dado a conocer en la escena musical como músico y cantante años antes que él. Sin embargo, su perseverancia al lado de los músicos populares lo llevó a integrarse gradualmente al medio artístico

iniciando con la radio y llamando la atención de la industria del disco, que lo catapultaron local e internacionalmente.

El último de los aspectos biográficos que contemplamos es el halo de tragedia que envuelve sus muertes, que no sólo consolidó su referencialidad como representantes de la cultura musical de sus países, sino que además los mitificó al dejar inconclusas sus prometedoras carreras, generando en el imaginario la idea de un éxito que se renueva infinitamente, a veces alimentada por medio de calificativos como “el inmortal”.

La vida de Carlos Gardel terminó a sus 44 años por un accidente en el aeropuerto de Medellín, Colombia; una de las últimas escalas de la gira latinoamericana de 1935. La vida de José Alfredo Jiménez terminó a sus 47 años, debido a un padecimiento hepático producido por su ajetreado ritmo de vida y el consumo de alcohol. El caso de Julio Jaramillo fue similar; su vida terminó a los 43 años por problemas de salud vesiculares; aunque algunas versiones afirman que también se debió a una cirrosis hepática.

Como podemos apreciar, la relevancia de la información biográfica recae en la restitución de humanidad a este tipo de sujetos ensalzados como iniciadores y representantes de la cultura popular; concebidos como modelos a seguir por su perseverancia y actitud ante la adversidad, sujetos que alcanzaron la gloria y murieron de una u otra forma, siguiendo sus convicciones; han sido concebidos también como próceres, inspiradores de religiones populares en torno a las cuales se congregan incuantificables cantidades de seguidores de todos los estratos sociales, tal como lo atestigua el filósofo Leopoldo Barragán a propósito de José Alfredo: “Vale la pena recordar que Elena Poniatowska no tuvo recato alguno en declarar que José Alfredo Jiménez era su santo patrono, como tampoco para quien escribe estas líneas, aunque ambos llegamos a tal concepción por distintas vías heurísticas y hermenéuticas” [2016: 22].

Partiendo de esto y por cuestión de brevedad, a continuación, nos ocuparemos de la transubjetividad de los géneros lírico-musicales por medio del señalamiento de algunas prácticas que actualmente se llevan a cabo en torno a los tres cantautores.

#### TRANSUBJETIVIDAD LÍRICO-MUSICAL EN LOS RITUALES CONTEMPORÁNEOS

Para llevar a cabo esta disertación es necesario explicar por qué consideramos rituales las prácticas por medio de las cuales los sujetos se congregan en torno a la figura de los cantautores, cuya subjetividad se materializa y los compenetra con sus composiciones e interpretaciones. De tal modo, consideramos que este tipo de prácticas pueden clasificarse como rituales

en cuestión de las siguientes propiedades formales [Díaz 1998]: 1) repetición, 2) acción, 3) comportamiento especial, 4) orden, 5) estilo presentacional y puesta en escena, 6) dimensión colectiva, 7) felicidad o infelicidad, 8) multimedia y 9) tiempo y espacio singulares.

En primer lugar, 1) el Día del Tango tiene una periodicidad anual, se festeja cada 11 de diciembre, además que sus dinámicas (música y danza) se repiten en distintos espacios. 2) Su acción se presenta por medio de danza-música-canto, en espacios abiertos y en teatros, bares y cafetines. 3) El comportamiento especial está en la constante presencia de símbolos condensadores como siluetas bailando tango, bandoneones, la imagen de Carlos Gardel, etcétera. 4) El orden está predispuesto según el programa, que regula el tiempo, el espacio, la inclusión y exclusión de sujetos en ciertas actividades. 5) Lo evocativo y la puesta en escena es un aspecto central debido a que toda exhibición de baile y ejecución musical y lírico-musical se interpreta en escenarios donde se presentan también los símbolos condensadores, comprometiendo emocionalmente a los espectadores, cuestión reforzada por imágenes, vestuarios elegantes y vistosos, bailarines y músicos, la sincronización y lenguaje kinésico. 6) La dimensión colectiva se expresa por medio del significado social de la práctica, en el poder unificador de Gardel y el tango. 7) En cuestión de su relevancia institucional y cultural, la práctica verifica su felicidad al llevar a cabo el refrendo del tango como elemento representativo de la cultura porteña argentina. 8) Lo multimedial se sustenta en lo audio-visual, en las figuras de baile, en la arquitectura porteña de teatros en las fachadas de bares y cafetines, en el fileteado de las vidrieras, en la traza y disposición de las avenidas. 9) El espacio y tiempo singulares, están delimitados por los dos días programados de celebración y la espacialidad marcada por lugares emblemáticos de la capital federal de Buenos Aires, fundamentalmente del casco viejo, diferentes al tiempo y espacio cotidianos de la ciudad, una dimensión diferente donde impera la práctica del tango.

En segundo lugar: 1) el Festival Internacional José Alfredo Jiménez, que se ha repetido periódicamente durante 11 años desde la medianoche del día 23 de noviembre, además de considerar la repetición de dinámicas y piezas más representativas de su repertorio. 2) Su accionar se lleva a cabo por medio de la lírica-musical, aunque también se registra danza y música sin lírica, principalmente en lugares abiertos y museos con aforo limitado. 3) El comportamiento especial gira en torno a la imagen de José Alfredo como principal símbolo condensador, al cual subyacen la imagen del cura Miguel Hidalgo y la parroquia de Dolores. 4) El orden también está regulado por un programa, que establece límites en el tiempo y la disposición de

los espacios. 5) Lo presentacional evocativo de esta práctica no se limita al escenario, pues José Alfredo como símbolo principal se vuelve una presencia redundante en el centro del pueblo por medio de imágenes y carteles, y de forma auditiva con una constante emisión ambiental de sus canciones. 6) La dimensión colectiva también se expresa mediante la efectividad de esta práctica, con facultad para congregarse en torno suyo un considerable número de sujetos, cuestión que reafirma el valor institucional y cultural del género lírico-musical que representa y que es característico de la cultura popular mexicana. 7) Con lo anterior se considera una práctica que verifica su felicidad en cuestión de relevancia institucional y cultural. 8) Su multimedialidad se sustenta en lo audiovisual, en la construcción de una atmósfera colorida y rural, que resalta lo llamativo de las vestimentas de chinas, los charros y lo ecuestre, además de lo gustativo a través de lo culinario y el consumo de alcohol. 9) El tiempo y espacio singular se concentra principalmente en el centro del pueblo, aunque su itinerancia lo lleva a modificar las dinámicas de otros espacios, como el del panteón donde se encuentra el mausoleo del cantautor.

Por último: 1) el Día del Pasillo Ecuatoriano, en conmemoración del natalicio de Julio Jaramillo, tiene una frecuencia anual y en su ejecución hay reiteración en el tipo de puestas en escena en diferentes espacios. 2) Su actividad se sustenta en lo audio-visual y se desarrolla fundamentalmente en lugares cerrados: auditorios, salas de concierto y teatros. 3) El comportamiento especial gira en torno a la imagen de Julio Jaramillo y la guitarra —elemento esencial para el pasillo— como símbolos principales. 4) Su orden está predefinido por un programa de actuaciones en horas y espacios específicos. 5) Lo presentacional y evocativo se genera a partir de un ambiente de bohemia y sobriedad, con un público espectador-escucha pasivo. 6) Esta práctica posee un significado colectivo, que consiste en la reafirmación del pasillo como elemento lírico-musical representativo de la cultura ecuatoriana, que adquirió especial relevancia institucional tras su nombramiento como patrimonio inmaterial de la humanidad. 7) En cuestión de multimedialidad, en concordancia con la sobriedad mencionada, no se integran demasiados elementos visuales, salvo las elegantes vestimenta de músicos y cantantes. 8) Su tiempo y espacio singular están delimitados por los recintos y horarios donde se llevan a cabo las presentaciones.

Cabe mencionar que, en cuestión del tiempo espacio singular, estas prácticas se han expandido exponencialmente con los medios digitales, sin los cuales no hubiera sido posible indagar las propiedades mencionadas; cuestión favorecida por el contexto de pandemia, causado por la enfermedad por Covid 19.

De acuerdo con lo anterior, este tipo de prácticas rituales giran en torno a los cantautores como sujetos que caracterizan a cierto tipo de géneros lírico-musicales representativos de sus culturas. En este sentido, retomamos la propuesta de Patricia Fournier y Luis Arturo Jiménez [2009] generada a partir de la actividad que se desarrolla en torno a la tumba del cantante de rock, Jim Morrison, considerada como un rito de paso. De este modo, y acorde con los autores, es posible denominar este tipo de prácticas como “rituales contemporáneos”, así que resaltamos algunos aspectos relacionados con la dimensión colectiva del ritual, buscando develar la transubjetividad de las líricas-musicales populares.

Como hemos observado, este tipo de rituales contemporáneos se estructuran con base en símbolos dominantes definidos, que en nuestro caso son complementarios: los sujetos complejos, los cantautores en cuya conmemoración organizan las prácticas y los géneros-lirico musicales, que representan a un indefinido número de sujetos que se identifican con ellos y por medio de ellos.

El primero de estos aspectos, de acuerdo con la propiedad de tiempo y espacio singulares, es el carácter liminar de los rituales. Si bien no todos los sujetos que asisten a dichas prácticas se involucran del mismo modo, éstas constituyen en sí mismas estados de liminaridad que separan a los sujetos del entorno que las circundan; de este modo, son espacio-tiempo excepcionales en los cuales los sujetos quedan comprometidos por la propia práctica, abandonando al menos parcialmente su estado anterior, dirigiéndose hacia otro diferente. Por ejemplo, parte del cambio se lleva a cabo con el proceso catártico, con la exasperación de emociones producida por la multimedia (sonido, movimiento, imágenes, colores, sustancias, sabores, etcétera) conduciendo al sujeto a un estado de liberación y reafirmación.

Así pues, atendiendo las propiedades con las cuales reconocemos estas prácticas lírico-musicales como rituales, damos cuenta que se convierten en un espacio tiempo particular separado del entorno, donde las acciones que se llevan a cabo reiterativamente —presentaciones de danza, de canto, de ejecución instrumental, actividades lúdicas, exhibiciones, etcétera— y la diversidad de elementos que los acompañan —de ornato, visuales, táctiles, gustativos, audibles, etcétera— incluida la estilización —por medio de la vestimenta, la disposición del espacio, la arquitectura, el ambiente— se integran a símbolos ordenadores, en nuestro caso formados por la continuidad sujeto complejo-lírica-musical. Este conglomerado establece un rompimiento entre el estado precedente de los sujetos que participan del ritual, dirimiendo diferencias en pro de la constitución de un conjunto que es conducido hacia a un nuevo estado, reafirmando o inculcando —en el caso de



sujetos de nueva adscripción al grupo social como extranjeros y niños— la pertenencia y la representatividad por medio de los símbolos dominantes.

En este entendido, los sujetos que participan de los rituales contemporáneos se interrelacionan con los símbolos dominantes de formas diferentes a las que llevan a cabo en su cotidianidad; por tanto, estas prácticas, de acuerdo con Fournier y Jiménez:

[...] se convierten en actos de una liminaridad incuestionable, ya que todos los asistentes [adquieren] una especie de homogeneidad como si se tratara de una hermandad, una *communitas*, compartiendo los mismos elementos, valores, símbolos y posición social, entre otros [2009: 62].

Si bien es cierto que la supresión del estatus en la actualidad puede interpretarse como una exageración, también es cierto que, al menos de forma momentánea, en este tipo de rituales es posible concebir al conglomerado de sujetos como unidad diversa —*Unitas Múltiple* de acuerdo con Morin [2001: 128] —; una transubjetividad posible gracias a la acción de las líricas-musicales populares que han adquirido con el tiempo, más allá de los propósitos de unificación cultural a los que sirvieron inicialmente, un alto grado de representatividad que se renueva y transmite cíclicamente impulsada por sujetos complejos lírico-musicales legitimados por la cultura popular.

## CONCLUSIÓN

A partir de los elementos abordados en la exposición, es posible comprender la constitución compleja de los sujetos compositores y cantautores que dieron forma a los géneros lírico-musicales representativos de varios países; no obstante, quedan fuera otro tipo de elementos que pueden enriquecer el análisis. Por ejemplo, en el caso de Carlos Gardel mencionamos someramente su participación en el teatro al inicio de su carrera, pero faltó abordar, con la profundidad que requiere, lo concerniente a su carrera cinematográfica, tanto en Francia como en Estados Unidos, cuestión que sin duda conduciría esta disertación, de la transubjetividad a la transculturalidad lírica-musical. En dicha dirección tampoco fue enunciada la participación de José Alfredo o de Julio Jaramillo en el séptimo arte, cuestión que además ha contribuido al afianzamiento de su mitificación y representatividad.

Sin embargo, pensamos que por medio de los elementos presentados fue posible explicar de qué modo las líricas-musicales adquieren un carácter transubjetivo, que continúa interrelacionando a sus productores con los escuchas y a los propios escuchas entre sí a lo largo del tiempo.

En este sentido, nos ha faltado ir más allá y entrar en el debate que se esmera en sostener la existencia de una unidad latinoamericana, cuya posibilidad transcultural puede ser, justamente, formulada desde el campo de la lírica-musical popular.

## REFERENCIAS

### **Barragán Maldonado, Leopoldo**

2016 *Entre Dolores y Remedios. Tributo a José Alfredo Jiménez*. Gobierno del Estado de Colima, Secretaría de Cultura de Colima. México.

### **Chamorro Escalante, J. Arturo**

2006 *Mariachi antiguo, jarabe y son: símbolos compartidos y tradición musical en las identidades jaliscienses*. Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco. México.

### **Collier, Simon**

2003 *Carlos Gardel. Su vida, su música, su época*. Plaza y Janés Editores. S.A. Argentina.

### **Díaz Cruz, Rodrigo**

1998 *Archipielago de rituales. Teorías antropológicas del ritual*. UAM. México.

### **Fournier, Patricia y Luis Arturo Jiménez**

2009 Ritos de paso y liminaridad: *Communitas y Performance* en torno a la tumba de Jim Morrison, en *Ritos de paso. Arqueología y antropología de las religiones, vol. III*. Patricia Fournier, Carlos Mondragón y Walburga Wiesheu (coords.) ENAH. México: 53-77.

### **González Rodríguez, Juan Pablo**

2001 Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. *Revista musical chilena* 55 (195): 38-64. <[https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-27902001019500003](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902001019500003)>. Consultado el 3 de mayo de 2022.

### **Guerrero Blum, Edwing**

2000 *Pasillos y pasilleros del Ecuador. Breve antología y diccionario biográfico*. Aby-Yala Editores. Quito.

### **Guerrero, Sofía y Emilio Palacio (coords.)**

1999 Julio Jaramillo. El ídolo del siglo. Núm. 1. Si tú mueres primero. *El Universo*. Guayaquil.

1999 Julio Jaramillo. El ídolo del siglo. Núm. 2. Un muchacho de barrio. *El Universo*. Guayaquil.

1999 Julio Jaramillo. El ídolo del siglo. Núm. 3. Fatalidad. *El Universo*. Guayaquil.

1999 Julio Jaramillo. El ídolo del siglo. Núm. 4. Y abandonar lo que quiero. *El Universo*. Guayaquil.

**Jáuregui, Jesús**

- 1990 *El Mariachi. Símbolo musical de México*. Banpaís S.N.C. México.
- 2021 El modelo “Mariachi Tradicional-Mariachi Moderno” en la actualidad, en *El mariachi de México. Un Patrimonio Cultural para el Mundo*, Rodolfo Vega Hernández, Ignacio Bonilla Arroyo, José Alfredo Jiménez *et al.* (coords.). funda Cultura. México: 19-42.

**Jiménez Gálvez, Paloma del Socorro**

- 2015 *Sujeto lírico y cosmovisión en las letras de las canciones de José Alfredo Jiménez*, tesis de doctorado. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Iberoamericana. México.

**Mendoza Gutiérrez, Vicente Teódulo**

- 1982 *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología*. Fondo de Cultura Económica. México.

**Miranda, Ricardo y Aurelio Tello**

- 2011 *La música en Latinoamérica*, Mercedes de Vega (coord.). Secretaría de Relaciones Exteriores. México.

**Montoya Arias, Luis Omar**

- 2016 Músicas mexicanas durante el gobierno de Pinochet, en *Historia de las músicas populares latinoamericanas. Una visión desde México*, Luis Omar Montoya Arias, y Gabriel Medrano Luna (coords.). Universidad de Guanajuato. México: 73-103.

**Moreno Rivas, Yolanda**

- 1989 *Historia de la música popular mexicana*. Editorial Patria. México.

**Morin. Edgar**

- 2001 *El Método. La naturaleza de la Naturaleza*. Cátedra. Madrid.
- 2009 *Introducción al pensamiento complejo*. Catedra. Madrid.

**Nicolescu, Basarab**

- 1996 *La Transdisciplinarietà. Manifiesto. 7 saberes*. Hermosillo, Sonora.

**Pêcheux, Michel**

- 1978 *Hacia un análisis automático del discurso*. Greidos. Madrid.

**Pérez-Montfort, Ricardo**

- 2000 *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*. CIESAS. México.

**Romero Anzola, Carlos Felipe**

- 2009 *Colombia Siglo XX: Una Historia a Ritmo de Ranchera*, tesis de licenciatura. Pontificia Universidad Javeriana. Repositorio Institucional <<https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/5234>>. Consultado el 10 de noviembre de 2021.

**Spencer Espinosa, Christian**

- 2010 Cien años de zapateo. Apuntes para una breve historia panamericana de la zamacueca (ca. 1820-ca. 1920). En: III Congreso Iberoamericano de

Cultura A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano. Ediciones Akal. España: 69-78.

**Vega, Carlos**

2016 *Estudios para los orígenes del tango argentino*. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, Instituto de Investigaciones Musicológicas "Carlos Vega". Argentina.