



Qué se oye, qué se ve, qué se lee

La escucha social de la música

Por LILIANA GONZÁLEZ MORENO

Es común que toda reflexión acerca de la música popular cubana actual esté condicionada por una exclamación clásica: “lo de antes sí era música, pero ahora todo es chabacanería...”, incluso algunos hablan del daño que ocasiona en la educación de los hijos el consumo de estas músicas: sin lugar a dudas hablamos del rap, el reguetón y otros.

Estas reflexiones están basadas sobre dos elementos de innegable preocupación: lo que literalmente dice esa música (sus textos) va en detrimento de los valores conductuales inculcados a nuestros hijos (comentario que cuestiona el talento del creador) y, por otra parte, dada la condición «marginal» de estas músicas se impugna su insistente difusión y audiencia masivas.

Lógicamente estas observaciones obvian en su análisis elementos vitales. Estas músicas son expresión del cambio de valores de la sociedad como consecuencia de todo lo que repercute en la vida contemporánea, y la aceptación de esta música esta dada por la audiencia, que es quien determina los elementos a decantar y los elementos a preservar y consumir. Tanto el creador como el difusor proponen, pero es el oyente quien decanta y elige.

Del análisis músico-social de estas simples observaciones se derivan interesantes preguntas, con respuestas muy edificantes para el estudio de la sociedad actual y, en este sentido, la musicología junto a la sociología y otras ramas del saber juegan un papel vital. ¿Qué valores están cambiando en la sociedad contemporánea?; ¿qué factores determinan estos cambios?; ¿cómo influyen los procesos contemporáneos (de globalización y homogenización de la información científico- cultural) en la vida social actual?; ¿cómo la música expresa los patrones de cambio de las subjetividades culturales, participando muchas veces de simulacros de aceptación de sus realidades, o contrarrestando influencias enajenantes?

Este es un tema muy complejo, que llevaría sesiones de reflexión muy intensas, con la valoración de múltiples ejemplos para evitar la ligereza de opiniones. No censuro un juicio crítico alrededor de los «elementos negativos (mejor contraproducentes)» de estas músicas, pero considero que debe existir un abanico de elementos valorativos, en tanto existe un abanico de elementos creativos alrededor de ellas. Por una parte, considero que para comprender las esencias humanas hay que interactuar con diversos modos de expresión, aún y cuando no pertenezcan a nuestras normas de vida y de comunicación. Por otra parte, ningún fenómeno artístico puede ser valorado literalmente, pues aunque el arte es una vía de comunicación social, encierra particularidades en su lenguaje que limitan la universalidad de sus códigos expresivos. Es por ello, que voy a marcar futuros debates esbozando algunos puntos con los cuales pretendo acercar al lector a un contacto distinto con la música, dotarlo de criterios valorativos profundos que aumenten la competencia de conocimiento alrededor de este fenómeno artístico, cuya función no es el simple gozo y contemplación auditiva de lo bello, sino también la comunicación entre los seres humanos, en entornos específicos y bajo condiciones históricas específicas. Este modo de aprehender la música responde por tanto a un proceso de escucha social.

Muchos musicólogos, califican de «géneros emergentes» a algunas músicas actuales. Esto se debe, entre otras razones, a que los mismos han surgido y tienen un tiempo de existencia relativamente breve, pero intenso. La posibilidad de trascendencia de estas expresiones genéricas aún no puede valorarse. Sus orígenes se deben a la necesidad de cambiar estructuras musicales y corporales, modos de expresar y bailar la música. Estas necesidades, casi siempre sujetas a cambios sociales, están proponiendo y estableciendo rupturas con códigos musicales anteriores, y muestra de ello es que un elevado porcentaje de la música popular cubana está siendo influenciada por estas expresiones. Destacados intérpretes de géneros como el pop, la timba y la canción lírica y trovadoresca, han incluido y manejan con un alto grado de referencia y creatividad el lenguaje rapero, indiscutiblemente para interactuar con códigos ya identitarios del público, pero resaltando valores de estas músicas. Para poner un ejemplo de cierta analogía: cuando leemos un verso literario damos determinado ritmo, cadencia a las frases, o sea, tenemos una manera

particular de frasear el poema según su estructura literaria, y cada grupo social tendrá su manera de expresarlo según su preparación e intelecto, pero siempre hay elementos que aportan, pues cada expresión está avalada por una experiencia cognitiva. Asimismo, cada música tiene sus criterios de fraseo, de ritmo, de cadencia, de modos de decir y, en ese sentido, la música cubana ha construido con los años, códigos rítmicos y flexibilidades melódicas que la identifican y magnifican respecto a otras músicas. Si escuchamos detenidamente muchos temas rapeados o de reguetón -en muchos casos con textos bien groseros, poca creatividad melódica y redundancias rítmicas- encontramos cambios interesantes en la manera de decir la música. Estos cambios en la oralidad popular van propiciando nuevas creaciones que a pesar de tener su origen en elementos muy simples poseen una sabiduría popular. No se han apoyado en la lírica musical popular tradicional, sino en la lírica callejera actual, y esta nueva manera de romper y acentuar las palabras hoy puede verse como un error gramatical, al ser valorado literalmente como texto, pero mañana puede implicar una nueva lírica rítmica y melódica del cubano, pues ya no serán textos, sino ritmos, ya no serán acentuaciones silábicas erráticas, sino fragmentaciones melódicas de gran complejidad. Y esto es un proceso evolutivo necesario, de enriquecimiento artístico que se ha dado en muchas etapas de la historia, no solo de la música, sino de la plástica y la danza. Hay que saber apreciar las características que lo originan, y seguir el proceso creativo hasta ver su concreción. El cambio en estas estructuras musicales (de las cuales solo he mencionado algunas) son un símbolo de identidad social, y esto indica su aprobación por el oyente. Aún, en músicas aparentemente decantables por su limitado vuelo artístico, se pueden apreciar estos rasgos que se han ido sedimentando como expresión contemporánea de nuestra identidad.

Muchas veces nuestros hijos repiten textos de canciones que reflejan con crudeza realidades cotidianas, desde niveles muy íntimos hasta problemáticas contestatarias bien distantes de sus mundos cognitivos, incluso incorporan gestos de gran erotismo. Al detenernos en una crítica efusiva de estos elementos, cargada de nuestros propios prejuicios, pasamos desapercibida la capacidad esencial de la música: su potencial sonoro-expresivo, provisto de múltiples significados, y la especial capacidad receptiva de nuestros hijos hacia lo nuevo. Cuando las músicas rompen conceptos rítmicos y melódicos preestablecidos, los oídos vírgenes y sin vicios de los más jóvenes, están abiertos a todo lo nuevo, es por ello que la juventud siempre marca la vanguardia artística, porque son receptivos a lo creativo e innovador, y lo imponen como modo de expresión, independientemente de los orígenes sociales de estas músicas.

¿Alguna vez nos hemos preguntado por qué ha cambiado el imaginario musical infantil? ¿Dónde quedan en las subjetividades de los niños las canciones de cuna y los cantos infantiles tradicionales que pretendemos transmitirles y con los que no se identifican de manera espontánea? Los modos de interacción del niño y el joven con el entorno han variado. El mundo sonoro ha cambiado sus patrones. Esto no es responsabilidad única del creador, su misión artística es social. La sociedad y el creador necesitan articularse. Las músicas populares actuales están cambiando sus discursos. Asistimos a un proceso de interacciones entre lo creativo, lo imitativo, lo reiterativo, lo ambiguo, y esto no ha logrado una total sedimentación. Un fenómeno contemporáneo que buscó contrarrestar esta innovación fue retomar la música tradicional para recuperar el clásico sello que identifica a la música popular cubana, en casos muy representativos como la vuelta al repertorio que se revitalizó con el boom del Buena Vista Social Club. ¿Fue esto espontáneo, o se trató de una estrategia de aparente autenticidad para recuperar “lo perdido”? ¿Y sus consecuencias? El escenario contemporáneo, turístico y cotidiano se vio inmerso en un proceso de resemantización de ese tipo de música.

Nada permanece inerte. Pongamos un ejemplo bien alejado del tipo de música al que nos hemos referido. En nuestras iglesias la música cambió e invirtió valores porque no podía perder su función vital: ser un eslabón en la comunicación de la fe. Por ello, sustituyó a los consagrados maestros de capilla por un coro de pueblo cantando desde su fe -con un lenguaje coloquial, más simple, liderado por personas desconocedoras del lenguaje musical que rompen con toda estructura armónica y melódica, pero que logran acompañar el canto- por ello, sustituyó el omnipotente sonido del órgano, por los diáfanos timbres del teclado, de la guitarra y de las claves...

Volviendo a nuestro objeto de disertación, propongo otra reflexión vinculada a la relación entre el cuerpo y el baile en la música popular. Aspecto ampliamente criticado por sus rasgos predominantes de erotismo, sensualidad... Generalmente, apreciamos la música popular y nos identificamos con ella a partir de su melodía y sus letras, sin detenernos a valorar elementos coincidentes en estas manifestaciones: casi todas las músicas populares vinculan la gestualidad del cuerpo (el baile) y la gestualidad de entonaciones musicales (la música en su concepto rítmico, melódico...). Muchas veces -ciertamente- existe una frivolidad en los textos, sin embargo, la maestría creativa radica en otros elementos de gran intensidad e implicación social. Los movimientos del cuerpo y la manera de ejecutar la música se relacionan de manera muy estrecha en la música popular. Sostengo que este aspecto es central en la comprensión de procesos que a simple vista pueden parecer muy simples.

La era contemporánea impuso agresividad en la vida y el hombre necesita canalizar sus durezas, sus problemas... y en una manipulación de estos sentimientos cambiaron los espacios de entretenimiento y surgieron las discotecas para exteriorizar en un baile individual, de saltos y efusividades, de enajenaciones y distracción, la realidad del mundo; las luces, el humo y la droga se erigieron como mecanismos de evasión. Cada espacio social buscó sus propias experiencias y los cubanos que siempre presumimos de la autenticidad de nuestra música popular buscamos alternativas (ahí la responsabilidad del creador). El baile de parejas, pausado y cadencial tuvo una implicación histórica de necesidad de aproximación sensual desde finales del siglo XIX, y en el devenir histórico fue aumentando su ritmo y velocidad y en dependencia de sus desprejuiciamientos cambiando su universo de gestos. Pongamos por ejemplo el tránsito de la contradanza al danzón (se pasó del baile entrelazado de parejas, al baile de selección de pareja con cierto flirteo y complicidad). La sucesión de géneros, luego de los sesenta, en defensa de la cubanía y muy marcados por el proceso de alejamiento a toda influencia extranjerizante fue determinando nuevas gestualidades bastante atrevidas en géneros como el Mozambique, el pa cá, etc...que luego se fusionaron en el casino. Pero, la era de la globalización marcó un aceleramiento importante y muy cambiante en el modo de vida universal. El desarrollo tecnológico permitió la rápida circulación y homogenización de significados que antes eran muy regionales, resemantizando el significado y usos de músicas nacionales, al presentarlas como lenguajes universales. Si bien algunos géneros se convirtieron en la emergencia global contemporánea, cada región buscó legitimar estas formas de expresión «de nadie y de todos», muchas aún en proceso de cambios y otras más consolidadas.

En la actualidad la efusividad individual, y la convocatoria a bailables en plazas públicas repletas de personas para corear estribillos marginales callejeros, cargados de gran irreverencia, pero muy identificados con los procesos sociales internos, dieron paso a la emergencia de géneros como la timba, el rap y el reguetón. De la concepción de baile de pareja se pasó al uso del cuerpo como instrumento de liberación física y mental que reta a la música y crea una correspondencia entre la duración de las piezas, la efusividad de los bailarines, el virtuosismo de los músicos, las metáforas que aluden a vivencias cotidianas, los coros y la vida de la gente. Toda la carga de la ruptura con el prejuicio sexual está impregnada y expresada en estas manifestaciones, pero no para provocar sensualmente (para ello existen otros espacios), sino para que el baile canalice relaciones de significado entre el cuerpo y la música. Y estos son espacios de fuerte interacción creativa que marcan cada uno de nuestros géneros en relaciones distintas, dependiendo de dramaturgias musicales específicas.

La masividad de estos géneros no fue consecuencia de la difusión de ellos, sino que la difusión fue una consecuencia de los cambios de expresión corporal y mental del individuo. A lo largo de la historia las artes han cumplido un rol importante como canalizadoras de energías, de dificultades, de adversidades, de alegrías, emotividades, desenfrenos, pasiones, etc. De ahí sus múltiples usos: contemplativos (escucha), bailables, de entretenimiento, etc, y la forma en que se dan las relaciones entre la creación y el oyente. Ambos se condicionan, pues la música popular -a diferencia de la clásica- surge como expresión auténtica y erudita del saber popular.

Tal vez entonces más que juzgar la creación en sí, más que cuestionar cómo es posible que se difundan músicas vulgares, indecentes, etc -de acuerdo con los patrones sociales que rigen nuestra historia-, propongo reflexionar y crecer en nuestra percepción de aquello que nos rodea, que no podemos obviar porque existe aún y cuando nos moleste. La música, como eslabón de la comunicación social, nos indica cambios y movimiento. De estas experiencias debemos aprender y tal vez la lección no esté en un juicio estético sobre su calidad, cantidad y trascendencia, sino en el contacto con lo diferente, con la voz del otro que también tiene un entorno y tiene la necesidad de expresar su mundo, tal vez pobre de valores, tal vez crudo, o tal vez una metáfora de necesidades de enunciar lo prohibido, de romper barreras.



Mi reflexión no pretende variar el gusto de las personas que así piensan, solo ampliar su posición como oyente y ofrecer nuevos puntos de escucha para enriquecer su discusión a la hora de analizar este tema, incluso al convivir con estos gustos dentro de las familias. Nada ganamos con sentenciar el gusto de los más jóvenes, porque desde el momento en el que han elegido esa música -muy a pesar de su correcta formación hogareña- significa que hay un mínimo de identificación con algo de lo que expresa, ya sea en términos literarios, musicales o dancarios.

Debemos pensar las causas que originaron a estas músicas juzgadas a priori, los elementos que procuran los procesos masivos de sus resultantes, sus relaciones con el momento histórico, para expresar mediante el arte los cambios de

conductas de la humanidad y establecer gestiones de sobrevivencia. Y no digo que debamos aceptar pasivamente aquello que por diversos motivos impugnamos, pues la condición humana de la individualidad irreplicable lleva implícita la selección y la decantación. Pero no debemos censurar lo que no hemos sabido escuchar, por ignorancia, por prejuicio, por incompatibilidad o incompetencia intelectual y humana.