

Construcción de lo público y lo privado en la música popular masiva

CÉSAR ABILIO VERGARA FIGUEROA*

Público y privado: relatividad de la oposición

La oposición *público-privado*, como la queremos presentar en esta exposición, quizá parezca manejada con cierta flexibilidad. Esto ocurre por las características del signo musical, sobre todo en la época actual, en la que el avance tecnológico permite un uso indistinto, y alternante, en ambas esferas. Pero, por otro lado, la propia intencionalidad de la producción musical considera como fundamental el ser escuchada, aunque no sea posible definir dónde.

Sin embargo, se encuentran diferencias a nivel de tematización, melodía, rítmica y entre los géneros musicales y su "vocación" por ubicarse de manera preferente en determinado ámbito: por ejemplo, que el bolero considere más suyo el ámbito de la relación de pareja y sea más intimista; mientras que el rock, aún cuando abarque también dicha relación, tienda más hacia la euforia de las multitudes y su apartado textual y sonoro "incluya" los problemas y la "atmósfera" urbanos. También ambos pueden ser utilizados en la soledad de la recámara o del *walkman*, o como fondo musical en las ceremonias públicas, o ser llevados a los conciertos para auditorios masivos, o también ser escuchados en el espacio semipúblico del bar.

El "fluir" sin problemas mayores¹ entre lo público y lo privado nos muestra que en el campo musical, en su sentido estricto, la oposición aparece menos fuerte,

menos estable, en tanto que su propia materialidad signica define una posibilidad múltiple de consumos. No ignoramos con ello que haya una valoración diferenciada de lo culto, lo masivo o lo popular, y que sus relaciones estén en una franca tensión.

Al publicarse un disco o casete se destinan a un "público" y su escucha es previsiblemente variable y, aunque los géneros tienen destinatarios "fijos", los peseros y las calles los extienden, forzando inclusive a intercambios "no deseados".

Por ello en la música ni siquiera la intencionalidad de la producción la define o destina a determinado ámbito, pues ahora ya no es posible saber qué uso se dará a las adquisiciones, algunas de cuyas muestras son la pluralidad de las colecciones o el carácter emblemático,² para los emigrantes, de canciones hechas para la intimidad.

Asimismo, los textos que constituyen las canciones muestran una imbricación y continuidad fluida entre lo público y lo privado, haciendo públicos "los sentimientos", una de cuyas expresiones más actuales serían los corridos que narran, emotiva e intensamente, historias y crónicas de las experiencias de violaciones de los derechos humanos de los indocumentados en Estados Unidos. En este sentido, también pueden ubicarse como públicas las voces de cantantes y músicos de prestigio internacional que incorporan los diferentes problemas sociales, políticos, culturales, de las minorías, la ecología, el racismo, la decadencia, etcétera, quienes contribuyen a formar corrientes de opinión y de crítica.³

Quizá el referir también al mundo de la crítica y no sólo al de la opinión cree alguna resistencia; sin embargo hay allí algún papel para la música y la canción,

* Profesor investigador de la División de Posgrado de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), INAH.

aún cuando se observen ciertas limitaciones: la “participación” de la canción en la creación de una opinión pública y una actitud crítica es variada, diversa, versátil. Puede depender inclusive de las coyunturas, de los lugares, de los problemas que trate o de otros factores. Ya Hoggart (1990) señalaba inclusive su débil vinculación con la formación o constitución de las rutinas y con las formas de conceptuar la vida cotidiana. Él decía “que no hay que olvidar que muchos ni siquiera le prestan atención”. Sin embargo, creo que esta relación no puede ser afirmada para todas las canciones ni para todos los géneros, pues muchas canciones pretenden que se les escuche en su mensaje textual y relativizan la separación crítica-opinión y placer-conocimiento, al incorporar una vocación por cuestionar las pretensiones por instituir legitimidades únicas y absolutas.

Aquí es necesario recordar, por ejemplo, la llamada canción de “protesta” que pretendía expresar, de manera explícita, las contradicciones sociales, desde una postura y opción de oposición, muchas veces radical, como uno de los géneros con vocación más pública y con una actitud cuestionadora y formativa. No solamente nos referimos a la producción intensa de los setenta, sino a aquellas más recientes que desde las llamadas producciones de la industria cultural han abordado estas problemáticas: “¿A dónde van los desaparecidos? / busca en el agua y en los matorrales / ¿Y por qué es que los desaparecen? / porque no todos somos iguales / ¿y cuándo vuelven los desaparecidos? / cada vez que los trae el pensamiento / ¿cómo se le habla al desaparecido? / con la emoción, apretando por dentro” (*Los desaparecidos*, Rubén Blades, salsa).

Es también útil mencionar, en el campo de la música, la capacidad constitutiva de los *himnos*, cuya factura es de la más evidente orientación pública; y, por otro lado, la diferencia que establecen los sectores populares, principalmente indígenas, por influencia cristiana, entre *canto* y *canción*. Los himnos tienen una eficacia simbólica colectiva y han servido para movilizar políticamente clases y naciones, mientras el canto lo ha sido para otorgar el *aura* e instituir los rituales, fundamentalmente en marcos que consideramos *espacios públicos culturales*.

La flexibilidad mencionada no supone ignorar sus distinciones, ni ubicarlas para buscar su radicalidad —producto de una construcción teórica— en la “realidad” de la canción y sus usos, sino para observar cómo ella los escenifica, en la producción, circulación y consumo, interpenetrados y alternantes, con fronteras móviles y cómo constituye sus transformaciones. Dicha interrelación la trabajamos como:

- Espacios, *lugares* de compartimiento colectivo: ritual-político, ritual-religioso,⁴ en oposición al hogar.
- Relación producción-consumo que incorpora *un público*:⁵ por ejemplo los bailes masivos de los llamados gruperos.
- Como *campo temático* o problemático identitario-cultural. Se caracteriza por su reflexibilidad y su problematización en el debate que instaaura la crítica moderna.
- Como oposición entre lo *doméstico* y lo colectivo “social” o “político”,⁶ relativizada por mediaciones.

Un sentido, repetimos, no adscribe definitivamente una condición, es más, más bien incorpora la posibilidad de alternancia. Dichas transformaciones pueden mostrarse cuando algunos géneros musicales privilegian lo privado —como el bolero, por trabajar más lo íntimo—, o abordan cuestiones que apuntan a conformar una memoria colectiva —como el corrido, que tiene una vocación más “social”, de crónica y testimonio—. Como estrategia discursiva, en ambos se observa una diferente actitud hacia la ubicación temporal y espacial de sus “temas”, caracterizándose el bolero por desterritorializarlas, mientras que el corrido asume el espacio como su lugar de exposición, remarcando también la historicidad de su construcción. Sin embargo, el bolero y el corrido contribuyen a conformar las identidades opositivas de chicanos frente a lo anglo y también, por ello mismo, constituyen el bagaje de sonoridad más íntima.

En la actualidad puede observarse que el espacio público ha sufrido grandes transformaciones. Del debate ubicado espacialmente en las plazas públicas, que implicaba la co-presencia y la discusión racional sobre asuntos del gobierno, el espacio público sufre un gran cambio que conduce a su transformación en espectáculo en los medios de comunicación masiva. Beatriz Sarlo (1995), al analizar las elecciones peruanas de 1990, en que compitieron Fujimori y Vargas Llosa, señala:

En la misma ciudad de Lima, Mario Vargas Llosa, que quiso parecerse a un intelectual cuyos principios morales lo impulsaron a la acción política, posaba para una foto en el fondo de su casa. Los encargados de tomarla habían ocultado la piscina con una parecita de cartón y lata, contra la cual dispusieron algunos pobres, aindiados y mal vestidos. El tema de la foto, que integraba un video de la campaña electoral, era la visita del candidato a una villa miseria. Todo como le hubiera gustado a Hollywood en la edad de oro, reconstruido en el estudio.

Mostrando una de las transformaciones radicales de la visibilidad en el espacio público político.

Entonces, el contexto en el que se dan estos procesos se ubica en la mediatización, “espectacularización” y globalización de las imágenes y opiniones.

Estas modificaciones no solamente afectan el espacio público político sino también el social y el cultural e implican al espacio privado, mediatizándolos.⁷ Ambos, ahora, comparten el mismo escenario de consumo, por que es el ámbito del hogar, antiguo fortín de la privacidad, en el que se realizan, alternándose fragmentariamente, cuando encendemos el televisor y cambiamos de canal.

El actual espacio público tiene aún en común con el anterior el requerir de un grupo que participa como espectador: se remarca la presencia del “público” para su constitución. En cierta forma, en la naturaleza de la música se encuentra esta característica: las canciones se hacen para un público; sin embargo, ahora, por las modificaciones tecnológicas, el público es virtualmente indefinible y, en muchas esferas, “el ‘espacio público’ es el medio en el cual la humanidad se entrega a sí misma como espectáculo” (Ferry: 20).⁸

Públicos más que público

En el siglo XVIII lo público sufre una variación sustancial (Haftner, 1975), pues viene a conceptuarse como representación de diferentes intereses, y ya no de un todo, indistinto, expresando así la división en “partes”,

sectorizadas por esos mismos intereses que provienen de (y alimentan) su posición en la sociedad. Una manifestación en la canción popular se da cuando ésta narra oposiciones —esquemáticas— entre pobres y ricos. Es éste un primer gran rubro de opinión (quizá no de cuestionamiento) que deviene en una suerte de combinación de melodrama y posición etnoclasista.

Por otro lado, podemos encontrar en la canción popular, de carácter intimista, la incorporación de estigmas sociales, por ejemplo, la cualificación de los amantes, los cuales se exhiben públicamente y son mostrados como factor de autocompasión o, contrariamente, cuestionando su “legitimidad” o invocando un interés íntimo, privado, a partir de dichos señalamientos: “Un indio quiere llorar / pero se aguanta las ganas / se enamoró de una dama/ de esas de la sociedad / que tiene hielo en el alma /.../ él no la puede olvidar / y su tristeza me mata / porque ese indio yo soy” (*Un indio quiere llorar*, Ricardo Montoya, Banda Machos, ranchera).

Esta propuesta también puede integrar, además de cuestiones de carácter étnico, la historia y pretende inscribir en ella las biografías familiares, así como los sentimientos, pretendiendo abarcar más, aunque también expresa sus diálogos con la propuesta oficial de la construcción nacional mexicana: “La piel de bronce que tengo / es herencia de mi padre / y este corazón que siento / éste me lo dio mi madre / los dos me dieron la vida / los dos me dieron su sangre / y gracias a Dios que me hicieron / un indio, como mi padre” (*Sangre de indio*, Josué, ranchera). Se ubica en lo que Luc Ferry denominó *espacio público social*, que posibilita el ingreso personal a la historia,⁹ permitiendo actualizar su pasado, haciendo posible a su vez un espacio para la formación de una identidad colectiva.

Sin embargo, en algunas canciones la actualización de la memoria se articula también con las diferentes “experiencias” que contribuyen a dar vigencia a una mirada antagónica de marcado signo étnico, que se ubica en las relaciones interpersonales de carácter privado-íntimo: “Yo tenía una novia / muy refinada / de buenos modales / muy afrancesada. / Ella tenía / una sirvienta / de rasgos olmecas / “ven pinche gata” / a mi coraje me daba / que así le gritara / dejé de querer a esa puta europea / muy al contrario/ a su casa no dejé de ir / sólo para ver / a la Tajín-princesa... / Así que me decidí / de la ciudad salí / con todo y su blancura/ a mi novia escupí...” (*Labios Jaguar*, D.A.R., Café Tacuba, rock).

Desde una perspectiva diferente (aún cuando, paradójicamente, comparte su cuadro de clasificaciones) a las demarcaciones construidas por los sectores hegemónicos que establecían la diferencia entre público,

como “reunión de lo escogido de las gentes sensatas”, “un escogido auditorio” y pueblo, que “representa la fuerza de una nación entera” (Hafter, 1975: 47), estas canciones delimitan el “nosotros” haciendo explícita la diferencia “desde abajo”, con una argumentación de carácter ético fundamentalmente, subrayando, como diría Hoggart (1990), las virtudes del “hombre común, que es más ‘auténtico’, sincero y hábil que los demás”,¹⁰ aún cuando resistan el embate, desde los sectores privilegiados de la sociedad, de la supuesta imbricación entre ética y estética que por ejemplo caracteriza el binomio: *narco-naco*.

Es ésta una forma en la que se descubre la relatividad de la equivalencia de interés público e interés común, “expresión colectiva” e “interés ciudadano”; o con las otras formas de nominarlo, remitiéndolo a los intereses “de la nación” o “de la patria”. No obstante la diversificada conciencia de la segmentación de intereses, no hay un cuestionamiento definitivo de la eficacia simbólica identificativa de lo nacional: “Nací en la frontera de acá de este lado / de acá de este lado puro mexicano / por más que la gente me juzgue texano / yo les aseguro que soy mexicano / de acá de este lado. / Porque uso de lado el sombrero vaquero / y fajo pistola y chamarra de cuero / si porque acostumbro el cigarro de hoja / y anudo a mi cuello mi mascada roja / me creen otra cosa” (*Corrido del Norte*, Pepe Guízar,

Los Halcones de Saltillo). Eficacia que se construye en el texto con elementos culturales emblemáticos,¹¹ donde la referencia al lugar remarca una doble condición de mexicano.

Designar como “otra cosa” la supuesta identidad adjudicada, y que representa la otredad, significa su consignación hacia lo indefinible, a no tener identidad. Asimismo, la insistencia remite a que la identidad es motivo de debate, de disputa, y a que hay que argumentar y exhibir sus signos. La identidad está siempre asediada, en evaluación pública, aún cuando pase por interacciones micro, éstas componen una opinión y una actitud *colectiva* frente a ella y se actualizan cuando un supuesto miembro de la comunidad disiente, debilita o fortalece la identidad a partir de un uso “(in)adecuado” de sus signos.

Fronteras y transgresiones: la plaza pública, el chisme y la corrupción

“Llora corazón bajito o todo el pueblo lo va a saber”. (*Llora corazón*, R. Livi y R. Ferro, José José).

En las comunidades campesinas, en los pueblos y pequeñas ciudades la plaza pública¹² es el espacio de la interacción no solamente política sino del intercambio de información diversa que aprovecha las ferias semanales para la convivencia con gente que viene de diversos lugares. Diversos estudios antropológicos han mostrado que la gente no acude simplemente con finalidades de intercambio de mercancías y objetos, sino también de diversión, búsqueda de pareja, fiesta, plática, etc.

En *El México que se nos fue* (canción ranchera), Juan Gabriel muestra la añoranza por la antigua función integrativa de la plaza de los pueblos, cuya pérdida remite a la inserción de las pequeñas poblaciones del interior (y que podría extenderse al barrio urbano) en la lógica de la globalización: “ya no oigo tocar la banda / de los Suárez y sus hijos, / qué triste se ve la plaza, / los sábados y los domingos / ya hay otras clases de bandas, / ya no hay kiosko ni estanquillos /.../ Ahora en vez de mirarse ellos mismos / ahora miran la televisión”. Obsérvese como inclusive individualiza el recuerdo mediante la nominación específica: “los Suárez”.

El chisme fue otro componente de estas poblaciones basadas en la interacción co-presente. Su estructura transita por los intersticios de los ámbitos público y privado, trasponiendo la frontera entre lo visible y lo secreto, y trayendo a la parte anterior lo que ocurre en

la posterior. Chava Flores ha realizado estupendas representaciones de su función en las vecindades. Por ejemplo, *La casa de la Lupe* presenta una etnografía muy detenida del hogar popular: Chava se pasea del comedor a la cocina y de ahí al dormitorio, describiendo “las pobrezaas” (“Me fui hasta la cocina más pronto que salí, / olía muy mal la indina por trapos que hay ahí; / los platos cochambrosos, creo que del día anterior / y dicen que a la Lupe, le pega su señor”) para luego salir con la fórmula clásica que inicia o termina la plática de lavadero o el ventaneo: “Salí de aquella casa sin nada comentar / no vaya a creer la Lupe que fui “pa’creticar”.

Ahora el chisme tiene en los medios masivos un correlato, pues éstos también escenifican y dan temas a episodios íntimos y “platican” ante un público aspectos vinculados a la vida profesional, familiar o conyugal. En otra expresión de esta tendencia, José Carlos Mariátegui escribía con relación a los avisos matrimoniales en los periódicos de la Roma de 1920:

Hoy atrae la mirada curiosa del lector una huérfana rica, recién salida de un colegio de monjas, a quien su inocencia angélica no impide soñar impacientemente con el matrimonio. Mañana, una viuda hábil, experta y entrenada para el matrimonio como un “race-horse” para la carrera. Pasado mañana, una solterona que camina a la cuarentena y que juega su última carta matrimonial en la cuarta plana de un diario de la tarde (Mariátegui, 1920)

O como Ferry lo expresara:

...un espacio público social se constituye sobre la misma tecnología, pero esta vez en el campo tan íntimo —si no, “privado”— de las relaciones casuales entre personas en busca de pareja (Ferry, 1992: 26).

Quizá la corrupción sea el punto crítico de “encuentro” entre lo público y lo privado y más que la propia corrupción su descubrimiento y publicación, en tanto que el conocimiento masivo del uso privado de bienes y poderes públicos produce el escándalo, producto de una “revelación exclusiva y sorprendente de una transgresión ética llevada a cabo por una personalidad eminente” (Bourdieu, 1990).

La curiosidad por buscar lo que, se considera, esconden las apariencias y el simulacro (público o privado)¹³ se concretiza en prácticas comunicativas tradicionales como el rumor y el chisme, cuya eficacia los hace totalmente vigentes¹⁴ y se caracterizan por utilizar la hiperbolización, y la paradójica combinación de la afirmación contundente y la fórmula “dicen que...” que articula certeza y ambigüedad. La presencia y

*fuerza cultural*¹⁵ de estas prácticas se expresa en su insistente incorporación en revistas, periódicos y programas de radio y televisión de gran sintonía.

Los medios de comunicación masiva no solamente han modificado las fronteras de lo público y lo privado en sus temáticas características, sino en la legitimidad de la “intrusión en la vida privada” de quienes ejercen el poder, lo que no solamente es tolerado sino aprobado (diríamos incluso deseado), cuya revelación causará “perjuicio grave y a menudo irreversible a su capital simbólico” (Bourdieu, 1990: 24).

Es posible que, en el caso mexicano, esta pérdida individual haya sido “capitalizada” por el partido oficial, al actuar como juez que opera dicha expropiación sancionadora. En la crisis actual, sin embargo, no ha tenido, hasta ahora, la misma suerte, y ha contribuido a su devaluación en la “opinión pública”.

Asimismo, al parecer, el conocimiento masivo de la corrupción en las esferas del poder político constituye su propio antídoto en el humor popular, haciendo que la condena humorística se autocontenga y “satisfaga” las necesidades reivindicativas: el desembalse de chistes y caricaturas al finalizar el sexenio de Carlos Salinas pareciera “suficientemente” compensatorio, y algunos hasta le adjudicarían capacidad inmovilizatoria al chiste por operar como mecanismo de “descarga” (en términos de Freud).

Mediante la corrupción el ámbito del poder se vincula a la vida cotidiana de diversas maneras: la mordida y el soborno funcionan en esa frontera violada: “Por mis amigos no me apuro / tengo muchos en la ley” dice en el corrido *Pacas de a mil* un contrabandista; mientras Monsiváis ilustra como el “cinismo” transforma el lema de campaña de López Portillo: “La solución somos todos” en “La corrupción somos todos”.

Sin embargo, no solamente son las personalidades las que son sometidas a examen a este respecto, pues por la extensión social de estas prácticas, se las cuestiona en las interacciones cotidianas: “Muchos azules en la ciudad / a toda hora / queriendo agandallar / no, ya no los quiero ver más; / y las tocadas del rock / ya nos lo quieren quitar / ya sólo van a tocar / el hijo de Díaz Ordaz” (*Abuso de autoridad*, El Tri, rock). Cuando el grupo termina de cantar, los oyentes gritaban entusiastamente, aprobando la crítica, haciéndola suya. Chava Flores pinta un cuadro paradigmático en *Marthita la piadosa*: “Marthita puso un puesto de tamales / allá, por la colonia Portales, / un inspector llegó y el puesto le tiró. / —Perdone, pero afeaba aquí la calle”. En la canción contrapone esta historia con la de Matilde, quien consigue un tratamiento privilegiado por parte de la autoridad a pesar de que sus negocios no son nada “positivos”.

La política sentida

“Mojados”. Cuando “yo” somos “nosotros”

Una de las expresiones del inter-cambio o transformación de los ámbitos público y (en) privado es la canción del *mojado*: la primera persona en sus textos es un recurso para intensificar la identificación, estrategia que proyecta la conversión del yo en nosotros: “Voy a saltar alambres / eso es lo que voy a hacer / ya sé que causan calambres / las millas que hay que correr / en California me esperan / los brazos de esa mujer. / Voy a cruzar de alambrado / por hoy no me queda más / los campos del otro lado / ya saben que soy capaz / voy a juntar para un carro / para una casa y pa’ más” (*Sin pasaporte*, Joan Sebastian, corrido).

Con mucha frecuencia se pasa de la intención testimonial a la búsqueda del compromiso colectivo, que abandona la invocación para que —con los recursos sonoros, los relatos a manera de crónicas y de testimonios, el suspenso, además de los valores que se esgrimen—, se comunique como exigencia. Por ejemplo, al iniciar la canción *La Migra*, se escucha el sonido de un helicóptero supuestamente de la *Border Patrol*, y desde un altoparlante ordenan en un español con “dejo gringo”: “¡Hey mecsicanos, devolverse detrás de la frontera, nosotros no quererlo aquí en los E.U, ustedes estar muy feos!”, para luego empezar a cantar el grupo: “Ahí viene la migra y me quiere agarrar / el cerco de púas lo acabo de brincar / lo único que quiero es ir a trabajar / para a mis hijos darles que tragar / porque donde vivo no puedo progresar / los condenados gringos no nos quieren dejar / pinches intereses no nos va entregar / Lo que quiero es comida, techo, vestido, dignidad” (*La Migra*, Tijuana No, rock).

En otros casos, el uso de la tercera persona también tiene una pretensión constitutiva, pues el narrador concede valor a su discurso a partir del supuesto de haber estado allí, y se trae a la comunicación un hecho para compartir —“El sol quemando las entrañas / un formulario de consuelo / con una foto dos por cuatro / que se derrite en el silencio. / Buscando visa, para naufragar, / buscando visa, carne de la mar, / buscando visa, la razón de ser, / buscando visa, para no volver” (*Buscando visa para un sueño*, Juan Luis Guerra)— y lo legitima en el hecho mismo de su emisión pública, agregándole, en este caso, el valor de su capital simbólico.

En algunas canciones la frontera que marca la diferencia y constituye la situación de tensión es ubicada en su historicidad, para desde allí cuestionarla: “Adiós torres de Chihuahua / tus pilares de cantera /

ya vino Francisco Villa / a devolver la frontera” (*Corrido de Durango*, Graciela Olmos, Los Halcones de Saltillo).

Teniendo como telón de fondo, y a su vez espacio constructor, a la pobreza, estas canciones narran los problemas familiares que a partir de la migración ilegal, su represión y los cambios culturales que los implicados sufren, por ejemplo a nivel idiomático, se constituyen en un referente importante para el análisis —que realizan periodistas, políticos, antropólogos y otros— de los diferentes efectos de esta problemática: “Un niño rico nació / en una casa blanqueada / tiene la cara del hombre / de la camisa mojada / la tierra pobre quedó / sin nadie que la sembrara” (*Camisa mojada*, Enrique Valencia, cantan los Tigres del Norte).

Las canciones 187 de Juan Gabriel y *Pase lo que pase* del dúo mixto argentino Pimpinela son otras muestras de la manera en que se aborda el tema socialmente. Estos últimos, inclusive han denunciado haber sido amenazados de muerte por dicha canción.

Narcos. Cuando “nosotros” somos “él”

La importancia del narcotráfico en la economía y la política mexicana es constantemente debatida y su visibilidad simbólica¹⁶ es creciente. Ello se muestra en que, frente a los asesinatos políticos y casos de enriquecimiento “inexplicable” de determinados funcionarios, el imaginario popular lo refiere hacia las organizaciones del tráfico de estupefacientes.

Por otro lado se ha construido lo que ya algunos llaman “cultura del narcotráfico”. En relatos, canciones y dichos populares habita el narco y circula contando con simpatías que parecieran provenir, fundamentalmente, de un basamento etnocultural aunque también se le asocian factores que se podrían denominar simbólicamente “clasistas”, pues refieren al origen humilde de donde parten sus protagonistas, quienes, además, exhiben rasgos populistas y gustos híbridos, “gustos nacos”.

Cuando dichos popularizados se asocian fonéticamente para construir una “feliz expresión”: *narconaco*, no sólo utilizan una proximidad sonora (que rime), sino que lo hacen esencialmente porque ambos comparten los estigmas sociales provenientes de rasgos fenotípicos y de presentación personal que objetiva los gustos a que aludimos. “Para ser narco es indispensable ser naco”, dice, por ejemplo, Jairo Calixto Albarrán (1995).

Así, la canción del narco es debatida: se escriben artículos y ponencias, se le cuestiona luego de oírla en las cantinas, es motivo de encontradas opiniones.¹⁷ La

misma canción, al asumir una cierta postura, invita a seguirla o a contrariarla.

Carlos Monsiváis en ese entorno dice:

En el marco del narcotráfico, las canciones se vuelven horizonte utópico, mientras se impone el culto relajiento por la onda grupera (Los Temerarios, Los Bukis, Los Tigres del Norte y otros grupos que sólo se conocen en la frontera) con sus canciones que celebran el auge y el ocaso de los mariguaneros. “Salieron de San Isidro”, y en los casetes son la otra trepitación en carreteras y fondas y restaurantes súbitamente de lujo y cabaretuchos donde los numerosos Emilio Varelas oyen las peripecias de sus semejantes, que van de los sembradíos *heterodoxos* a la sorpresa efímera ante los disparos que los ultimarán (Monsiváis, 1993).

En la contienda simbólica, que despliegan estas canciones, las fuerzas “del orden” son ubicadas en el bando opuesto al público-cantor, pues aunque comparan algunos rasgos con narcotraficantes y los oyentes de estas canciones no tengan la aureola de la audacia y la temeridad de aquellos, sus interacciones con la población están marcadas por el abuso y el uso ventajoso del poder: “Ya me arrancaron las plantas / y me amarraron las manos / y con tantas calentadas / el nombre se me ha olvidado, Tú deberías de saber / somos casos diferentes / yo soy hombre natural / a tí te hicieron teniente / ... como les había prometido / el Rojo se les fugó / el Rojo no es asesino/ la vida les respetó / puedes usar tus pistolas / ya logré soltar mis manos / y ahora que estamos parejos / te noto que estás temblando” (*La fuga del Rojo*, Los Tigres del Norte).

La asociación delictiva se basa en la confianza, en el conocimiento mutuo, en la oralidad y la copresencia —con sus varios niveles, obviamente—. Las lealtades no tienen escritura sino posterior en la canción, que musicaliza su épica. Por ello, la traición no es solamente el soplónaje, sino la falta de reciprocidad del compromiso roto unilateral y alevosamente en busca de ventajas individuales en detrimento de la pareja, del grupo y/o la organización: “Margarita de su bolsa / le enseñaba un cargador / Yo descargué tu pistola, / presentía tu traición / sonaron cuatro balazos / Julián bien muerto cayó / y aquel fajo de billetes / Margarita se llevó / por tener cuentas pendientes/ a Tijuana no volvió” (*Margarita la de Tijuana*, Reynaldo Martínez, Los Tigres del Norte). Además, la traición en México es un tema que se extiende también a la canción histórica y política, como lo muestran los corridos de la revolución o más últimamente las *Traiciones políticas* de Severiano Pe-

ñaloza, quien ha integrado un casete del PRD con un “recuento” de dichos actos.

Algunas problemáticas de ciudadanía cultural

Existen algunos problemas cuya ubicación “natural” —en los discursos— los señala como públicos o, por el contrario, íntimos que; sin embargo, en la canción popular encuentran el espacio adecuado para mostrarse de manera conjunta e implicada. Los temas de las políticas económicas, la contaminación y la ecología, la violencia urbana, la ciudad y la soledad, el abandono y el trabajo infantil y hasta los problemas generacional-culturales se muestran y cuestionan, implicando a los consumidores en un ejercicio de ciudadanía,¹⁸ conduciéndolos a la condición de públicos que, de diversas maneras, reflexionan, comentan, rechazan, aceptan o modifican dichas ofertas significativas.¹⁹

Mostrar determinadas problemáticas no necesariamente puede caracterizarse como “debate racional” específico del espacio público moderno y tampoco conlleva unas finalidades bien definidas; sin embargo construye una atmósfera para iniciarlo y contribuye al debate al presentar algunos factores y elementos —el caso de Gloria Trevi es un pre-texto paradigmático, por ejemplo en cuestiones de sexualidad— para su problematización, aunque, repetimos, no sea ésta su finalidad “última”.

Por ello, al expresar públicamente determinados problemas de carácter íntimo —aunque no siempre tengan la peculiaridad autobiográfica— se reconoce su implicación social, es decir la posibilidad de compartir *con otros* (muchos o pocos) o que también pueden ser problemáticas sólo de otros, que aunque menos, son y se representan y significan, y, a su vez, se exponen —“Dios nunca dijo eso / Dios bendijo el amor: / y es mejor un amor prohibido / que odiar con permiso / digo yo” (*El curita, la niña y la loca*, Gloria Trevi)—, abordando, de esta manera, problemas de la mujer, la niñez y la juventud, de las minorías, la disidencia.

Una de las características de estas canciones es articular problemáticas de ambos ámbitos —el público y el privado—. Muchas de ellas pueden ser caracterizadas como “denuncias tiernas” (Haidar, 1991), o asumir una mayor crudeza como lo hace el rock. Esa articulación se realiza en tanto que se expresan los efectos interactuantes de lo que ocurre en uno u otro campo, como lo muestra la siguiente canción, en la que se observa la coyuntura de crisis del país y las implicaciones en las economías domésticas: “Quién

tiene mi dinero / estoy en medio de un colapso financiero / don don don dónde está el dinero / ya le debo tanto al puesto de abarrotes / que vengo disfrazada / de gorra y bigotes” (*Colapso financiero*, Gloria Trevi). Sobre ello, también hablan los plantones y la resistencia del movimiento barzonista actual.

Buena parte de esta producción musical tiene como referente temático la ciudad. En ella ubican los diferentes problemas entre los que destaca el problema de la niñez: “Y es que le falta edad / o le sobra soledad / pero el caso es que duerme / estrechando la gran ciudad. (*Falta amor*, Fher, Maná, rock). “En una esquina es muy fácil / que tú puedas ver / a un niño que trabaja / y finge sonreír / lanzando pelotas pa’ vivir / sólo es otro mal payaso para tí” (*Un Gran circo*, La Maldita Vecindad, rock). La “espectacularización” de la ciudad no conduce a buscar enmascarar los problemas, sino más bien a exhibirlos en un doble juego de simulacros, fingiendo parodiar la realidad.

En esa dirección, el rock también es una forma de narrar la ciudad y mostrar la violencia urbana. Sin embargo, no pretende una mera exposición de los hechos: las tramas presentan historias que remiten a ciertas causalidades como las que narran las historias paralelas —que en el texto aparecen distantes— del *junior* con su “gran auto blanco” y la del niño limpia-parabrizas quienes se... ¡encuentran!, cuando aquel, por “cruzar sin mirar” lo atropella y la roja sangre del pequeño mancha el auto blanco del asesino: “un niño no puede / el auto esquivar / sólo se oye un grito / golpe y nada más / demasiada sangre en esta ciudad” (*Un poco de sangre*, La Maldita Vecindad, rock).

Otro asunto que en los últimos años está siendo significado en la canción es el relativo a la contaminación. Estas canciones contribuyen a la formación de una cultura ecológica urbana y utilizan una forma testimonial-proyectiva para producir mayor impacto: “Cuenta el abuelo / que de niño él jugó / entre árboles y risas / y alcatraces de color, / recuerda un río / transparente y sin olor / donde abundaban peces / no sufrían ni un dolor. / Cuenta el abuelo de un cielo muy azul / en donde voló papalotes / que él mismo construyó / el tiempo pasó / y nuestro viejo ya murió / y hoy nuestro viejo ya murió / y hoy me pregunté / después de tanta destrucción. / Dónde diablos jugarán / los pobres niños, ay, ay, ay en dónde jugarán / se está pudriendo el mundo / ya no hay lugar. / La tierra está a punto / de partirse en dos / el cielo ya se ha roto / ya se ha roto el llanto gris / la mar vomita / ríos de aceite sin cesar...” (*¿Dónde jugarán los niños?*, Fher-Alex, Maná, rock).

Si bien la ciudad se construye desde una lógica de la exclusión,²⁰ también se propician —variable social

mediante— algunos ámbitos de interacción con la diferencia. Sin embargo la diversidad urbana no es sólo detectable con una mirada macro: la convivencia cotidiana muestra la emergencia de contradicciones y la música no solamente las testimonia, sino las pone en escena y debate: “No sé cómo te atreves a vestirme / de esa forma y salir / así. / En mis tiempos todo era elegante / sin greñudos y sin rock. / Hey pa’ fuiste pachuco / también te regañaban / hey pa’ bailabas mambo / tienes que recordarlo” (*Pachuco*, Maldita Vecindad, rock). Aquí hay una vocación explícita por discutir la legitimidad de las construcciones simbólicas diferenciales a partir de exponer, por oposición, la propia biografía frente a la de los interlocutores.

Si el “desarrollo de la democracia y la difusión de la filosofía” (Ferry) fueron los nortes de la construcción del espacio público, las canciones que ahora se consumen pretenden construir, con diferentes niveles de elaboración y “calidad” formas de ver el mundo —cotidiano, macrosocial, político, íntimo—, que para las fronteras internas de las culturas (cultura-masiva-popular) pueden ser mutuamente despreciables; pero no se puede negar su eficacia simbólica, ya sea reproductiva o cuestionadora, es decir su papel en la conformación de opiniones, criterios y críticas y que acompañen algunos plantones, grupos de reflexión, la intimidad, etcétera.

Notas

- ¹ Y esta indicación señala, por un lado, las grandes dificultades que en sus inicios tuvo el rock para entrar a los hogares, y por el otro cómo una comunicación que supuestamente tiene un destinatario único, como las serenatas, se extiende hacia un entorno mayor: la familia, los vecinos, el barrio, pues el acto “habla” no solamente por su canciones, sino por quién, a quién y cómo se “dedica” y, al día siguiente, será objeto del chisme, que es una manera de hacer público —con recursos privados, en voz baja, “secreteándose”—, algo privado.
- ² Construido por la mirada de los *otros*, aunque también por el *nos*, reforzándose y, a veces, llegando inclusive a estereotiparse. Remarcamos el sentido colectivo de su identificación.
- ³ Algunas de estas canciones se utilizan en las técnicas de “motivación” previa a la reflexión en grupos juveniles.
- ⁴ Lugares y espacios cargados de sentido, en cuya demarcación y significación opera la distinción que nos ocupa.
- ⁵ Lo tratamos de adecuar al uso que le da Jean-Marc Ferry (1992).
- ⁶ En el sentido que le adjudica el mismo Ferry cuando examina el “modelo griego”.

- ⁷ John B. Thompson (1993: 272) señala que “La televisión y otros medios han generado un nuevo tipo de ámbito público que: 1) carece de límites espaciales, 2) no depende necesariamente de una conversación dialógica, y 3) es accesible a una cantidad indefinida de individuos, que pueden estar situados en ámbitos domésticos privatizados”.
- ⁸ En la canción *Scream*, de **difusión mundial**, interpretada por Michael Jackson y su hermana Janet se observa una muestra: “Un hombre ha sido brutalmente golpeado de muerte por la policía después de ser equivocadamente identificado como un sospechoso de robo. El hombre tenía 18 años y era de raza negra” (J. Harris, Y. Lewis, M. Jackson y J. Jackson), subrayando la doble condición discriminatoria: ser joven y negro; prestándole los Jackson a la canción su celebridad como argumento.
- ⁹ Luego de argumentar sobre su condición de mexicano, puesta en duda por los cambios en su vestimenta, refuerza su disputa por afirmar su identidad: “Yo fui uno de aquellos dorados de Villa / de los que le dimos valor a la vida / de los que a la guerra llevamos a nuestra hembra / de los que morimos amando y cantando / yo soy de ese bando” (*Corrido del Norte*, Pepe Guízar, Los Halcones de Saltillo).
- ¹⁰ Hoggart señala además, muy ilustrativamente: “Podríamos adaptar la frase de George Orwell: ‘Todos los hombres son iguales, pero la gente sencilla es mejor que las demás’” (1990: 198).
- ¹¹ Cuya gramática le debe mucho a la cinematografía y la televisión, aunque notamos un matiz: en esta canción se cuestionan los signos que por ejemplo Monsiváis encontraba como característicos del narco: el “modelo Marlboro”.
- ¹² Recordemos el análisis realizado por Bajtín sobre la cultura carnavalesca, la que vinculaba con estos espacios.
- ¹³ En este caso es el chisme (o el rumor) que pretende buscar ingresar a la parte “posterior” goffmaniana. Ver nuestro trabajo: “Enografía y puesta en escena. Representaciones de la realidad en Chava Flores”.
- ¹⁴ Su fuerza política pudo observarse con mucha nitidez en los acontecimientos políticos los dos últimos años en México, en sus impactantes consecuencias financieras y la gran capacidad del rumor para transformarse en noticia con el “solo” hecho de inscribirse en una publicación masiva: recuérdese los titulares de los periódicos en noviembre de 1995: “Ola de rumores afecta al peso” (*Novedades*), “Atentado especulativo” (*La Jornada*), “Rumores perversos” (*La Prensa*), “Frenan ‘golpe’ contra el peso” (*Reforma*) y “Ataque especulativo a los mercados financieros” (*El Financiero*), entre otros.
- ¹⁵ Nos referimos a esa intensidad emotiva que rodea a la circulación del chisme y el rumor. Lo tomamos de la *fuerza cultural de las emociones* que desarrolla Renato Rosaldo, 1991.
- ¹⁶ Hasta podemos referir a la pretensión que el gobierno de Estados Unidos tiene de “certificar” la buena conducta del gobierno mexicano en materia de represión del narcotráfico, o a los efectos bursátiles de la captura del jefe narcotraficante García Abrego.
- ¹⁷ Por ejemplo si estimula o no la violencia y si funge como apologista.
- ¹⁸ Para un desarrollo de la articulación entre ciudadanía y consumo, ver García Canclini, 1995.
- ¹⁹ Contestando a las múltiples críticas que le hacían sus detractores(as), Gloria Trevi señalaba: “Además, no creo que los niños entiendan el significado, entonces, ¿cuál es el problema de que lo oigan? Y los que lo entienden, ¿cuál es el problema de que las vuelvan a oír? Ya las conocen” (“Con la música por dentro”, entrevista realizada por Pepe Tamez, en *Somos*, año 4, núm. 92, México, 16 de marzo de 92, p. 38).
- ²⁰ Véase nomás las últimas sugerencias para atacar la contaminación ambiental: cobrar “cuota” por usar las vías rápidas o sacar de circulación a los carros viejos.

Bibliografía

- ALBARRÁN, JAIRO CALIXTO
1995 “Mitos y fantasías del narco en México”, en *El Búho*, suplemento cultural de *Excelsior*, México, 9 de julio.
- BOURDIEU, PIERRE
1990 “Anatomía del escándalo”, en *La Jornada Semanal*, México, 8 de agosto, pp. 23-25.

- FERRY, JEAN-MARC
1992 "Las transformaciones de la publicidad política", en J.M Ferry y otros, *El nuevo espacio público*, Barcelona, Gedisa.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR
1995 *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México, Grijalbo.
- HAFTER, MONROE Z.
1975 "Ambigüedad de la palabra 'público' en el siglo XVIII", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XXIV, México, Colegio de México, pp. 46-63.
- Haidar, JULIETA
1991 "Juan Luis Guerra: las metáforas del amor", en *La Jornada Semanal*, 21 de noviembre, pp. 21-28.
- HOGGART, RICHARD
1990 *La cultura obrera en la sociedad de masas*, México, Grijalbo.
- MARIÁTEGUI, JOSÉ CARLOS
1920 "El matrimonio y el aviso económico", en *El Tiempo*, Lima, 14 de noviembre.
- MONSIVÁIS, CARLOS
1993 "La cultura del narcotráfico. Un capítulo del capitalismo salvaje", en *Política*, núm. 232, suplemento de *El Nacional*, México, 18 de octubre.
- ROSALDO, RENATO
1991 *Cultura y verdad*, México, Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- SARLO, BEATRIZ
1995 "Estética y pospolítica. Un recorrido de Fujimori a la guerra del Golfo", en Néstor García Canclini (coord.), *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- THOMPSON, JOHN B.
1993 *Ideología y cultura moderna*, México, Universidad Autónoma Metropolitana- Xochimilco.