
CONSIDERACIONES SOBRE "LO POPULAR"
EN LA MUSICA INDUSTRIAL

La Música Popular en el panorama urbano contemporáneo.-

Cuando los diversos sectores encargados de manejar lo pertinente a la música venezolana han manifestado su preocupación ante la avalancha de la influencia extranjera, casi de manera automática y sin reparos, han lanzado como contrapartida la respuesta de la música folklórica llanera, caracterizada por los muy "típicos" instrumentos del arpa, el cuatro y las maracas. El rock y el beat de la juventud internacional han de ser combatidos, por lo tanto, - con los cantos de ordeño y los contrapuntos de los llaneros tradicionales. Semejante tentativa, inobjetable en sus intenciones, no deja de ser inefectiva e inútil por cuanto no corresponde a las coordenadas sociales y culturales que generan la música popular contemporánea, sea cual fuese su variante.

Sin embargo, el panorama se complica aún - más si caemos en la cuenta de la imprecisión conceptual que gira en torno a "lo folklórico", "lo venezolano" y "lo popu

lar". De hecho, cualquier manifestación no culta (1), hecha en el país se considera como "nuestra", y así, bajo el mismo patrón, son calificados músicos tan disímiles como Juan Vicente Torrealba, el Indio Figueredo, Nancy Ramos, Rudy Márquez, Gualberto Ibarreto y hasta inclusive Aldemaro Romero. Y el problema radica en que si bien todos ellos son venezolanos su música no es indistintamente folklórica, popular, o bajo un criterio más amplio, "venezolana".

Arribamos así al hecho contradictorio de que nuestra música, según el criterio de los que están en condiciones de divulgarla, es todo aquello hecho en el país, por venezolanos, sea cual fuese su forma; y esta misma música su puestamente incrementa su "autenticidad" en la medida en que se remita a los instrumentos tradicionales de la expresión llanera. Pero necesario es afirmarlo, nuestra música no se encuentra, ni la folklórica ni la popular, en ese contradictorio y confuso panorama de los músicos populares. Juan Vicente Torrealba, por ejemplo, lejos está de ser folklórico ante una manifestación tan auténtica como la del Indio Figueredo, y Nancy Ramos mal puede pretender representar el espíritu popular ante el arraigo desbordante de una gaita cualquiera de Firmó Rincón o Ricardo Aguirre.

Resulta entonces que nos enfrentamos a la invasión musical extranjera de una manera contradictoria, confusa y exclusivamente formalista. Y precisamente por ello, por esa imprecisión de lo realmente "nuestro", es que esa invasión se logra de manera plena, sin mayores impedimentos de

suficiente solidez.

El problema, sin embargo, hay que plantearlo desde unas fundamentales consideraciones urbanas; aquí se gesta y desde aquí se distribuye, a nivel nacional, el criterio de lo cultural en general, incluyendo todo lo pertinente a la expresión musical.

A un joven cualquiera de la Caracas contemporánea le es más accesible, por diversas razones que trataremos de analizar más adelante, la expresión musical internacional, en sus diversas variantes, que aquella que teóricamente, a partir de lo "nacional" y lo "folklórico", le debería pertenecer por esencia. Lo cierto es que la realidad determina circunstancias muy distintas a las pretendidas por estos supuestos teóricos: un canto de ordeño es algo más que imposible en una urbe atestada de marginalidad, contaminación y todo un sin fin de diversos problemas económicos; las melosas notas de un arpa, por ejemplo, no han demostrado en demasía ser susceptibles de reproducir el agrario mundo cotidiano de la población de las grandes ciudades; en definitiva, esa música que en antaño era propia de la realidad nacional hoy se encuentra relegada por inefectiva y extraña ante el violento cambio de las nuevas circunstancias. Por ello es que la afinidad con lo genéricamente urbano, a pesar de las diferencias, es mucho más factible que esa identificación forzada con el legado del pasado que nos brinda nuestra tradición.

La situación, como se puede apreciar, presenta una convergencia desigual de diversos aspectos: 1) no

hay un criterio único para admitir lo que en realidad es propio de nuestro folklore musical; 2) lo que el criterio oficial (2) entiende por nuestra expresión popular no responde, en la generalidad de los casos, a la auténtica manifestación que producen hoy en día las masas populares; y 3) ese mismo criterio no se ha encontrado en capacidad de admitir un concepto de "nuestra música" que sea afín con la compleja circunstancia del marco cultural urbano contemporáneo. En definitiva, la avalancha de la música foránea nos encuentra débiles debido a que el criterio oficial no se ha dado a la tarea de cultivar una música popular acorde con nuestro tiempo.

Antes de entrar en lo pertinente a lo popular desde el marco de la circunstancia industrial, es prudente hacer alguna consideración con respecto a esa penetración foránea a la que hemos hecho referencia. Es obvio que la pelea por "lo nacional", por la identificación de "lo nuestro" se da a partir de la penetración de la música sajona (3) en los años 60. Pero es evidente que lo que se considera "nuestra música" también estuvo algo relegada, o compartida, por el favoritismo popular en los años previos a ese límite que hemos determinado. El tango, por ejemplo, fue la música genérica que identificó a las juventudes urbanas venezolanas durante algo más de dos décadas. Los aires caribeños, en especial los cubanos, junto con las famosas canciones tradicionales mejicanas, fueron el pan de cada día de la radiodifusión nacional desde los inicios de la misma hasta finales de los años 50. Sin embargo, la alarma por la pérdida de "lo

nacional" no se hizo sentir durante todo ese tiempo y la razón, a nuestra manera de ver, no es de difícil captación: el motivo para la alarma no existía por cuanto la música radiada, a pesar de las barreras nacionales, nos pertenecía desde un mismo patrón cultural. Nadie ha acusado a Agustín Lara de invasor, ni a Rafael Hernández, ni a Javier Solís, ni a Marco Antonio Muffiz. La música de ellos, a pesar de ser considerada "nacional" en sus países de origen, es susceptible de ser recibida como propia por cualquier venezolano de estos últimos 40 años.

El problema, entonces, se da por partida doble: por el repliegue de lo venezolano, y más aún, por el repliegue de lo latinoamericano. La verdadera invasión es la otra, la sajona, la que surge en los 60, vestida de beatle, en inglés y con guitarras eléctricas.

La Intervención de los Medios: la barrera clasista.

Esta invasión de la música foránea hay que estudiarla a partir de su principal instrumento de realización: los medios de comunicación masiva, y en especial la radio por ser este el medio idóneo para la difusión de la expresión musical.

A comienzos de los 60, como ya lo afirmamos, se determina el inicio de esta oleada sajona. Los ídolos nacientes, en especial los Beatles y demás grupos rock, son la punta de la lanza de la avalancha. Ídolos de otros tiempos, Elvis Presley, por ejemplo, no encontraron las mismas

posibilidades de éxito que los rebeldes melencidos. En los 50 lo nacional y lo latinoamericano persistían en sus múltiples variantes. Aquel archifamoso "Pájaro Chogui" de Néstor Zavarce quizás se pueda considerar como el último gran éxito popular de la expresión. De ahí en adelante, el tope de la popularidad se lo disputarían los ídolos de la juventud norteamericana y europea que ya habían encontrado eco en algunos sectores de nuestra población urbana.

Pero es interesante observar cuáles fueron esos sectores en cierta forma vanguardistas. Radio Caracas - Radio fue, evidentemente, el adalid en lo que a difusión de música "beat" se refiere. Y esta emisora, pionera de nuestra radiodifusión, ya había instrumentado -para estos tiempos iniciales de la avalancha- la novedosa política de la -- "clasificación de públicos". Radio Caracas, y todas aquellas emisoras que poco después le imitaron, prefirió dedicarse a un reducido público A, que si bien era minoritario compensaba su escasez numérica con su altísimo poder adquisitivo. Las radios que difundían música pop se dirigían fundamentalmente a esos sectores sociales que, en el más extremo de los casos, pudiesen descender hasta la clase media. Desde estas consideraciones la música popular, inevitablemente, comienza a -- ser discriminada desde muy particulares y precisos criterios clasistas.

Se formaba así una barrera, los exclusivos de gustaban las exquisiteces de la internacional mientras que los sectores mayoritarios se quedaban con una música que peu

latinamente comenzaría a ser despreciada por aquella vanguardia elitesca.

Dicha situación, gracias al bombardeo continuo que impartió la radiodifusión, se fue haciendo "normal" llegando a considerársele como obvia. Dadas estas circunstancias los músicos venezolanos, que evidentemente no desaparecen por fenómenos de este tipo, se vieron asimilados por estas nuevas tendencias y comenzó así la ola de las repeticiones. Surgió el famoso rock en español, mediocre por los vicios propios de su nacimiento, que fue vendido a aquellos sectores mayoritarios que no disfrutaban la originalidad de las versiones que sólo pertenecían a la vanguardia elitesca. De esta manera se acentuó de forma considerable la barrera clasista: las versiones originales para el sector minoritario, y las copias, burdas y risibles, para las masas. Es aquí donde se entiende el surgimiento de grupos como los --Darts y los 007, cuya música sólo se limitaba a reproducir, en español, los grandes éxitos de los grupos internacionales.

Cuando la situación se reviste de estas características es que puede considerarse que adquiere verdaderos matices de gravedad; porque lo nacional no se afecta en realidad por los gustos exóticos de una minoría, sino -- cuando estos gustos comienzan a ser impuestos a niveles mayoritarios. "You're gonna lose that girl", en la versión original de los Beatles, no pasó más allá de una fiesta sabbatina en las buenas barriadas; sin embargo, "Tú la vas a

perder", de los Dart, si se oyó insistentemente en las emisoras de alcance popular.

Comenzó así a desvirtuarse lo que sería la verdadera esencia de la expresión popular: representar esas situaciones propias y particulares de esos sectores a los cuales, en definitiva, se remite. La música que se cantaba se refería a temas absurdos, insípidos y plenamente intrascendentes. La intención que todo esto implicaba era evidente: la evasión de las masas populares con la pretensión de obviar esa trágica situación de miseria que los circunda. La penetración ideológica de los medios se lograba así, sutilmente, gracias a una música tímida y bobalicona que los obligaba a asumir, en el mejor de los casos, protestas inofensivas en nuestro medio, válidas quizás en sus sitios de origen (4).

La Respuesta Popular.-

Sin embargo, a pesar de la falta de solidez de una música propia, y aun a partir de la intervención de los medios, los sectores populares no han sido la fácil víctima que se podría suponer. Una respuesta efectiva surge -- precisamente de esa distorsión que han determinado estos dos impedimentos.

Tomemos como punto de referencia el caso de los "ídolos". Ellos surgen, como se ha demostrado en diversas oportunidades, de mecanismos propios de la industria con el único fin de incrementar las ventas. Este origen les vicia su autenticidad, lejos de representar la realidad se con

vierten en un prototipo extraño que supuestamente se debería seguir. Se lanzan así a la publicidad un sin fin de cantantes, que como personas, no se pueden incluir dentro de los parámetros económicos y sociales de la clase popular, y cuya música lejos está de satisfacer las aspiraciones culturales de estos sectores, por elementales que sean. La cantante Mirla Castellanos es un buen ejemplo de ello. Su música difícilmente logra competir con la foránea a pesar de que - la calidad que se pretende se ubica en estos límites. Ella es la versión tropical de esas divas europeas al estilo de Mina (los seudónimos artísticos no son casuales), Ornella Vannoni, Petula Clark, etc. Los temas a los que se refiere van desde intrascendentes cantos al "amor" hasta las matanzas de la mafia en Chicago. Este tipo de implicaciones hacen de ella a pesar de ser venezolana y de considerársele popular, una impostura más de las que pretenden obviar lo nuestro para popularizar criterios extraños.

El cantante argentino Sandro, es otro ejemplo de estos ídolos prefabricados. Sus presentaciones personales producen la histeria de algunas chiquillas, al igual de como sucede con Tom Jones (de quien es su fiel reproducción latinoamericana), y lo que cantan sus canciones y lo que transmiten sus películas son el reflejo de un paraíso azul que no existe en los marcos del cálido y violento amor que se da en los sectores populares.

Tomemos a Mirla y a Sandro como el prototipo del cantor popular prefabricado que es impuesto desde a-

riba a las masas receptoras. Pero tenemos que admitir la existencia de otro tipo de ídolos, que si bien surgen y se cultivan gracias a la industria (la venta de discos) mal podrían ser considerados como falsos. Es aquí donde ubicamos a los otros cantantes, a los Felipe Pirela, Julio Jaramillo, Daniel Santos, Oswaldo Morales, etc. que se contraponen a la frialdad de los Sandro, José Luis Rodríguez, Rafael, Tri^{no} Mora, Héctor Cabrera, etc.

¿Qué los diferencia si todos son ídolos gracias a las facilidades de la industria? A nuestra manera - de ver, la diferencia no sólo se encuentra en el tipo de música sino en los contenidos y situaciones que esa música re presenta.

El caso de Felipe Pirela quizás sea suficientemente evidente. Sus características físicas -gordo, chiquito, achinado-, lejos están de convertirlo en el paradigmático príncipe azul que cautiva a las jovencitas románticas. Pero precisamente por eso, por no ser así, por parecerse a todo el mundo, por tener pinta de motorizado y de office boy, es que es más factible su adopción como ídolo popular. Pero veamos su música. Los boleros que le hicieron famoso lejos estaban de cantarle al sutil y elegante "amor" que enaltece Sandro, todo lo contrario, son de la factura más tosca, violenta y directa que se pueda concebir. Y es aquí donde comienzan a dividirse las diferencias reales. Mientras Sandro estimula reacciones históricas colectivas, ciertamente forzadas, Pirela obliga a sentimientos distintos

entre sus oyentes que producen la identificación inmediata entre ellos y su música. No es propio de este trabajo entrar en el análisis concreto de las connotaciones precisas que implica esa determinada expresión, queremos sólo limitarnos a destacar la existencia de esta situación a partir de argumentos como los que señalamos. Y en este mismo orden de ideas, no está de más destacar el hecho de que Felipe Pirela ha sido el ídolo más sólido que ha dado el país a nivel continental: es difícil encontrar una rocola que no tenga, cuando menos, uno de sus éxitos. Y esa identificación con el ídolo se debe, tal como lo anotamos, a la plena identificación que existe entre el cantante y el público que le admite, en definitiva, él es uno más de ellos, con las mismas miserias, con las mismas penas y con las mismas alegrías.

Es por eso que creemos prudente hacer la distinción entre estos dos tipos de ídolos, los falsos y los auténticos, surgidos ambos gracias a la industria, pero distanciados abiertamente en sus logros particulares.

Observemos, por otra parte, un detalle no menos importante. Cuando la música sajona se incrementa en los sectores minoritarios de las clases acomodadas, se da con la intención fundamental de que este sector elitesco se convierta en vanguardia hegemónica para los sectores restantes del panorama social. El ejemplo evidente es el del -- rock en español, derivado de aquel rock original cultivado por la minoría pero masificado ahora para la venta popular.

Es así como funcionan los casos de Tom Jones y Sandro. Pero lo popular, a pesar de esta imposición, como hemos visto, también produce lo suyo que se cultiva en un círculo amplio y mayoritario pero cerrado por cuanto no pretende extenderse hasta el otro círculo minoritario de las vanguardias sajonas. - Lo popular, entonces, tiene su propia música para el consumo interno.

Anotemos, en la misma tónica, el caso de la salsa urbana contemporánea. Willie Colón, un trombonista portorriqueño de Nueva York, es un ejemplo de cómo funciona esta música popular. El disfrute de su "salsa" implica el manejo de ciertas coordenadas sociales (circunstancias propias de la vida marginal, el lenguaje calé, por ejemplo, las diversas vivencias, etc.), para poder lograrse en la plenitud debida. Y este hecho ya lo limita en su extensión hacia otros sectores. (5) Willie Colón identifica, tan sólo, al joven común de la amplia masa marginal de cualquier gran ciudad, sea esta Nueva York, San Juan, Panamá o Caracas. Pero esa muy precisa limitación de identificar sólo la marginalidad, es el factor que determina a esta música como una alterativa real de verdadera "música popular". Es obvio que casos como el de Willie Colón se deben a muy determinadas circunstancias de la industria discográfica, pero lo importante es que a pesar de esas circunstancias su valor social no se ve limitado a la simple expresión formal que caracteriza al ídolo. No es aventurado afirmar que este tipo de manifestaciones persisten, por las características que hemos señala-

do, independientemente de sus orígenes industriales, porque es evidente que no son estos los que en realidad los justifican.

Derivamos así, inevitablemente, en la interrogante fundamental: ¿cuál es y dónde está nuestra música? ¿Qué música le pertenece en realidad a las clases populares? La respuesta, posiblemente, tenga que ubicarse dentro de esas coordenadas que hemos considerado. Lo exclusivamente "nacional" se ha demostrado inefectivo ante la avalancha de lo "internacional". La circunstancia, entonces, podría ser superada a partir del muy genérico y común factor cultural. Pero, independientemente cierto, lo popular, a pesar de las invasiones y aún inclusive de la industria, no está huérfano de una expresión propia, plenamente afectiva que bien puede servir como punto de partida para el logro total de una música popular contemporánea.

NOTAS.-

- 1) Entendemos por manifestación "no culta" aquella que no requiere de un amplio bagaje de conocimientos tanto para su interpretación como para su disfrute. En este sentido, la música que trabajamos está determinada por su característica fundamental: la espontaneidad.
- 2) Definimos por "criterio oficial" aquel que es manejado por los sectores que están en condiciones de regir desde arriba el proceso cultural. De esta forma, ese -- "criterio" lo representan por igual los órganos gubernamentales, la prensa, las emisoras radiales, etc.

- 3) Bajo el término de "música sajona" queremos representar aquella expresión popular dada desde países no latinos. Es decir, la música común que se genera desde los Estados Unidos e Inglaterra, fundamentalmente.
- 4) Un ejemplo de esto lo podría ser la manifestación del "hippismo", cuyo principal canal de difusión fue la música. Dicha postura, teóricamente rebelde, era sólo admisible desde la realidad que determina un país industrialmente desarrollado, con sus respectivas consecuencias. Es obvio que dicha postura, dado nuestro subdesarrollo económico, no es susceptible de ser repetida en las mismas condiciones en nuestro medio.
- 5) Es prudente observar el hecho de que la música de Willie Colón ha causado interés en otros sectores no precisamente marginales, pero sin embargo, dicho interés sólo se determina a partir del muy exclusivo factor "musical". Las posteriores connotaciones sociales que esta música implica no son percibidas, por las razones mencionadas, en estos sectores no marginales.

C. M. R.
