

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente

Reconocimiento de Validez Oficial de Estudios de Nivel Superior según Acuerdo Secretarial 15018, publicado en el Diario Oficial de la Federación el 29 de noviembre de 1976

Departamento de estudios socioculturales
Maestría en comunicación de la ciencia y la cultura



Los sonidos del amor independiente:
letra y música en la producción de sentido.

Tesis para obtener el grado de
Maestro en Comunicación de la Ciencia y la Cultura

Presenta:

José Gabriel Zarzosa Parra

Director de tesis: Dra. Zeyda Isabel Rodríguez Morales

Tlaquepaque, Jalisco, Septiembre 2013

**Los sonidos del amor independiente:
letra y música en la producción de sentido**

**José Gabriel Zarzosa Parra
Septiembre 2013**

Resumen / Abstract

El significado amoroso objetivado en distintos productos culturales ha sufrido pocas alteraciones en relación a los cambios verificables en los modos de vivir el amor entre las parejas en contextos urbanos de México y otras latitudes. Esto es algo perfectamente sensible en las canciones de amor de la música popular, eficaz medio de socialización y vehículo de registro a través del cual, como construcción social inscrita en la historia e implicado en el entramado simbólico, los sujetos dan sentido a sus relaciones afectivas.

Este trabajo se pregunta por los significados del amor expresados mediante texto y música en las canciones que desde la música popular independiente han publicado 8 compositores entre 2010 y 2013. En miras de un modo de producción desprendido de grandes marcos institucionales, esta búsqueda se hizo en compositores que desde distintos contextos, ejercen su práctica musical de manera independiente, apostando que éste podría ser un escenario plausible para la enunciación de significados emergentes, alejados de la tradición del amor romántico.

Mediante un análisis cualitativo de la letra y música de las canciones fueron encontrados fuertes contrastes entre significados que reproducen residuos culturales del amor en descripciones de género con acentos de poder en la perspectiva masculina, fusión y temporalidades de largo alcance, y, por otro lado, formulaciones emergentes que abren distintos caminos para decir y cantar el amor.

Agradecimientos

Este esfuerzo lo dedico a Joaquín, Gabriela y José Joaquín.

Con un sincero agradecimiento a Elena, Hila y Manuel, que se fue a la mitad de este proyecto. A Mayola y MaryPaz. Todos ellos familia, amigos, carteras, palmadas y aliento.

A mis compañeros de la MCCC, especialmente a Valentina y Andrés por su cariño y cercanía. A Rossana, Eduardo y Rodrigo por su consejo teórico y amistoso. Carlos, María Martha y Raúl por sus clases inolvidables, presentes en cada palabra de esta tesis.

A mis compañeros de la aventura radiofónica: Madela, Peez, Miguel, Pablo, Jair, Gonzalo. De manera especial a Ricardo, informante clave.

A Zeyda, y la generosidad con la que entregó toda su experiencia, su paciencia y sus lecturas a este proyecto. A Rogelio, su constancia y enriquecedora lectura.

A J. Manuel, Pascual, Carla, Juan, Gina, Maricha, Memo Andrés y Liber, por las canciones, el tiempo, el café y las cervezas.

A Sanna, confrontando cada palabra escrita con el testimonio del amor en práctica.

En lo que sigue de este documento prevalecen los apellidos. En mi vida y agradecimiento estas personas aparecen en la calidez de su nombre.

Índice:

Amor y música: Introducción.....	1
Revisión documental.....	5
El objeto de estudio en su contexto de enunciación.....	8
Descripción de los capítulos.....	14
I Sujetos, amores y canciones: aproximaciones teóricas.....	16
La canción de amor en la música popular independiente.....	17
El amor histórico.....	27
Amores emergentes.....	35
El compositor y su práctica musical mediada.....	37
Rumbo a una “estructura del sentir”.....	46
II Selección, análisis e interpretación: estrategia metodológica.....	49
Recopilación de datos.....	50
Análisis.....	52
Interpretación.....	56
III La música popular independiente contemporánea en México: presentación de los sujetos en su contexto.....	57
La órbita estructurante.....	58
<i>Rezagos del centralismo.....</i>	<i>58</i>
<i>Los legitimadores.....</i>	<i>61</i>
<i>Booking y maquila.....</i>	<i>62</i>
<i>Medios de comunicación.....</i>	<i>64</i>
<i>Festivales.....</i>	<i>65</i>
Espacios de autogestión y empoderamiento del sujeto.....	66
<i>La digitalización y autogestión musical.....</i>	<i>67</i>
<i>La colaboración entre pares.....</i>	<i>73</i>
<i>Estrategias de gestión alternativas.....</i>	<i>74</i>
<i>Interculturalidad y educación:.....</i>	<i>75</i>
<i>Política, sociedad y religión.....</i>	<i>86</i>
IV Los significados del amor independiente: análisis de datos.....	89
Las canciones.....	89
<i>Carla Morrison.....</i>	<i>89</i>
<i>Liber Terán.....</i>	<i>92</i>
<i>Espumas y Terciopelo.....</i>	<i>94</i>
<i>Madame Recamier.....</i>	<i>96</i>
<i>San Pascualito Rey (Pascual Reyes).....</i>	<i>98</i>
<i>Torreblanca.....</i>	<i>99</i>
<i>Juan Cirerol.....</i>	<i>102</i>
Crisol de amores: ejercicio interpretativo.....	103
<i>El género diluido.....</i>	<i>104</i>
<i>La institución debilitada.....</i>	<i>112</i>
<i>La tradición y el ritual romántico.....</i>	<i>114</i>

<i>La finitud de las temporalidades absolutas</i>	117
<i>Riesgo y amor a la intemperie</i>	119
<i>La defensa del individuo</i>	124
Síntesis analítica.....	126
La estructura del sentimiento polimorfo: apuntes finales	129
Lo independiente como vehículo de lo emergente.....	129
Música popular en la “tradicón selectiva”.....	132
Socialidad, identidad y escritura.....	134
La canción de amor: un ejercicio emocional o de “conciencia práctica”.....	137
Ajustes en la estructura.....	139
Bibliografía	143

Amor y música: Introducción.

El discurso amoroso es hoy de una extrema soledad.
Es un discurso tal vez hablado por miles de personas
(¿quién lo sabe?), pero al que nadie sostiene.

Roland Barthes

El amor está inscrito en la historia: imaginado por los hombres, normado por las instituciones, metaforizado por los poetas, sentido socialmente. “*Love’s Not Time’s Fool*”, escribía William Shakespeare en los albores siglo XVII dejando claro que el amor no está sujeto a los caprichos del tiempo, que la vejez podía alterar al cuerpo pero nunca al amor. Antes, el deseo de belleza eterna con miras a la inmortalidad fue la síntesis de Platón a través de las palabras de Sócrates replicando a Diotima en un diálogo que formalizó el inicio del pensamiento del amor en occidente bajo la tónica del idealismo. Éste dejó semillas y sobrevivió en su mezcla con la influencia cristiana, potente especialmente en la edad media pero vigente por cientos de años, hasta los tiempos del gurú de la canción amorosa en la tradición vernácula mexicana, José Alfredo Jiménez, en versos como: “tendrá que ser un cariño que solamente lo apague Dios”, religiosidad que encaja bien con la temporalidad de largo aliento del “Amor Eterno” de Juan Gabriel y que en su camino por el tiempo son como migajas para ir trazando las historias del amor.

Cada una de los significados que se le imputan ha permanecido en una larga tradición socializada a través de las objetivaciones accesibles en la literatura y la música que en el lenguaje tienen la posibilidad de trascender históricamente, ya por la palabra escrita, o bien, gracias a que la oralidad sigue fluyendo entre sujetos; cantada en ciertas melodías. A pesar de su permanencia, cada uno de esos ejemplos está indexado a un lugar y tiempo definidos y en una relación mediada y no siempre idéntica a la base material de la que son producto. Son formaciones simbólicas indisolubles de su tiempo, reflejo de lo que vivieron y sintieron los sujetos que las produjeron.

Mientras que la variabilidad socio-histórica del amor desde un punto de vista simbólico es evidente, la música lo ha acompañado desde el trovador de Provenza en el siglo VII hasta el sujeto que hoy ve en una guitarra la posibilidad perfecta de declarar su amor. Ese sujeto escucha una canción y significa a partir de su letra y música las emociones que esta viviendo, pensando y sintiendo para que después, esa misma canción se convierta en el significante que evoque un recuerdo. La música ha sido y es, sin más, un medio de eficacia indiscutible para la socialización del significado amoroso haciendo uso del inmenso poder que tiene para estructurar, en un plano social y también subjetivo, los significados que en esa forma pueden dar orden y sentido a experiencias tan arrebatadoras como las amorosas. Ya decía Borges que “pero no basta ser valiente / para aprender el arte del olvido. / Un símbolo, una rosa te desgarrar / y te puede matar una guitarra”. (Borges, 2011:231)

La música es de naturaleza inaprensible y efímera, cualidades que si bien tienen un componente de asimilación racional e incluso intelectual, éste es frecuentemente rebasado por la impronta sensible, por las vibraciones que mueven al sujeto en un plano emocional. En ese sentido, música y amor tienen lenguajes muy similares que engranan en eso que bajo los conceptos que presentaremos, entendemos como canción y sus significados del amor objetivados en y a través de la música.

Así, a pesar de la permanencia de algunas, la generación de nuevas canciones y la evolución de los procesos materiales ha visto mutar el significado. Aunque es perfectamente admisible que un joven viviendo en un contexto urbano escuche canciones de José Alfredo Jiménez, éste difícilmente nombraría a dios en una canción si se propusiera a componerla. ¿Cuáles son entonces los significados que prevalecen en este aquí y ahora? Este trabajo surge de una inquietud por conocer el sentido se le atribuye al amor en tiempos que están marcados por cientos de cosas, pero que en cuanto a amor se refiere, llevan a cuentas el peso que ha ganado lo digital en las formas en las que se establece la comunicación entre las personas, la creciente capacidad de movilidad, la apertura legislativa en muchos lugares del mundo hacia

formas de convivencia diversas y plurales, la reticencia de muchos otros a seguir la misma tendencia, entre muchas otras.

En Latinoamérica asistimos en la segunda década del siglo XXI, por ejemplo, al momento en que países como Argentina ya contemplan entre sus leyes la posibilidad de unir en un matrimonio instituido ante el estado a personas del mismo sexo, justo cuando Uruguay se ha incorporado a este grupo de países y otros más como Colombia se encuentran en el mismo camino. En México se ha adoptado como legislación local en su capital, pero como en Chile, es un debate vivo.

La incorporación de la mujer en diversos ámbitos laborales antes pensados únicamente para los hombres, un creciente número de divorcios, ya no sólo entre parejas jóvenes sino también entre sujetos mayores de 50 años, entre otros, son factores que de alguna manera ponen en crisis los discursos de eternidad del amor, del mito del amor heterosexual y en función del hombre, situaciones que podrían no encajar con el ideal romántico de José Alfredo al momento de crearle sentido a una relación amorosa entre personas que recurren a la música para eso, para encontrar un referente simbólico que albergue su sentimiento y que al mismo tiempo cristalice en un recuerdo musical aquello que van viviendo.

Estos procesos se pueden rastrear como un movimiento mayor de debilitamiento institucional y una crisis de las tradiciones que han sido tema de reflexiones e investigaciones desde finales del siglo XX en lo político, religioso entre otros panoramas y en la pluma de Beck, Giddens y Thompson por mencionar algunos. Para este último (1998), las tradiciones no desaparecen pero sí pierden su funcionalidad referencial dejando de ser el horizonte que guiaba la conducta de los sujetos y sus seguridades.

Volviendo a lo que de ello repercute en el amor, Ulrich y Elizabeth Beck (1995) encontraron en la Alemania de finales del siglo XX una creciente desvinculación del amor y las formas bajo las que se institucionalizaba hasta entonces, algo que puesto en

términos de significado corresponde, por un lado, a esa destradicionalización, al debilitamiento de los estamentos de género incorporados en la modernidad y, por último, la creciente individualización de los sujetos, especialmente en sociedades en contexto urbano. Mientras que estas observaciones se hicieron en Alemania durante el último cuarto del siglo XX, el siglo XXI en México no escapa a esa tendencia.

En 1980, para comenzar, por cada 100 matrimonios hubo 4.4 divorcios mientras que en 2010 el número creció a 16 (INEGI, 2012). La cantidad de divorcios por matrimonio en México según datos del INEGI crece casi en un 100% por década, lo cual significa que de mantenerse la tendencia, en 2020, 30 de cada 100 matrimonios se habrán disuelto, o tal vez no se llegue a eso, pues la tendencia no sólo es a mayor cantidad de divorcios sino a menor cantidad de matrimonios, como se verá en seguida.

En 1980 el 17.8% de los hombres entre 15 y 19 años se habían casado mientras que el 40.8% de las mujeres lo hicieron. En 2010 tan solo el 9.5% se casaron en ese rango de edad y por el lado de las mujeres 21.7% lo hicieron.

En pocas palabras, el deseo de los sujetos de instalar sus relaciones dentro de las normas institucionales que supone su inclusión legal y/o religiosa de la vida matrimonial esta disminuyendo notablemente. Estas tendencias así como el incremento en la edad de quienes sí contraen matrimonio varía no sólo en términos temporales sino también espaciales, ciertamente no por caprichos geográficos sino en relación a la cronología particular de las ciudades, especialmente por lo que eso implica en los mercados laborales y la creciente incorporación de la mujer a ellos.

La edad promedio para contraer matrimonio en 2010 fue de 29.1 años para los hombres y 26.2 de las mujeres con tendencia a aumentar. Los habitantes de estados como Guerrero, Guanajuato, Oaxaca y Tabasco tienden a casarse a menor edad estando entre los 25 y 26 años para hombres y 23 y 24 para mujeres. En estados, por otro lado, como Jalisco, Nuevo León y el DF. los sujetos se decantan por el matrimonio a los 28 años y las mujeres a los 25 años. El DF. tiene el registro más alto con 32 años

para los hombres y 29 para las mujeres.

En 2010 se registraron 689 matrimonios entre personas del mismo sexo, esto en la Ciudad de México, una medida localizada geopolíticamente que lo mismo podría hablar de una política liberal como de la tentativa conservadora de incorporar a las instituciones legítimas a los históricamente desamparados de la legalidad matrimonial. Liberal o conservador no tiene mayor relevancia, sino lo que esto pueda suponer en términos discursivos y significativos en las formas de hablar del amor.

En 1990 4,124,512 personas dijeron vivir en unión libre mientras que en 2010 fueron 12, 230,680 los sujetos que según datos del INEGI viven en esas condiciones.

Revisión documental

La desinstucionalización de las relaciones entre personas apoyada por la creciente individualización de los sujetos en contextos urbanos y, en especial, por la posibilidad que se ha abierto para las mujeres de definir su propia biografía y no vivirla en función de un hombre ha cambiado muchos de los parámetros bajo los que se solía vivir del amor. Ahora bien, como ya dije al inicio, este trabajo tiene que ver con canciones, es decir, no es lo que hagan las personas en tanto sus relaciones amorosas como lo que dicen los sujetos al respecto o el sentido que atribuyen tanto a lo que viven como a lo que sienten, y es que, entre las disciplinas científicas que observan el amor existen distintos enfoques para conceptualizarlo:

Hay quienes lo observan desde un punto de vista somático y evolutivo se apoyan desde un paradigma biológico y atienden a los componentes hormonales que lo posibilitan como un estado físico en el ser humano. Helen Fisher es una voz importante en este paradigma. Fisher (2004) atribuye los efectos del amor a la cantidad y niveles de oxitocina, vasopresina y dopamina que segrega el cerebro cuando se encuentra ante su objeto de deseo. Esta perspectiva se caracteriza por no situar históricamente al amor sino colocarlo en una eternidad somática, acaso

evolutiva en términos físicos pero no culturales. David Le Breton (2012) elaboró desde la antropología de las emociones una crítica severa a esta postura argumentando que la emoción no es una sustancia o un estado fijo sino que solamente se pueden leer en el contexto de una cultura afectiva determinada y ante el estímulo de un contexto particular.

Otros estudios analizan las formas en las que se establecen las relaciones entre las personas y que, en el contexto de las sociedades industriales tardo-modernas, están marcadas por una creciente individualización, destradicionalización y desinstitucionalización de las relaciones amorosas como ya se explicó anteriormente. Bauman lo situó dentro de su serie de líquidos sociales mientras que Ulrich y Elizabeth Beck (1995) acuñaron <<posromanticismo>> para pensar el amor de la modernidad tardía.

Quienes atienden el aspecto simbólico del amor hacen una interpretación que los sujetos atribuyen tanto al sentimiento, como a la forma en la que se establecen las relaciones amorosas en un contexto social entendiéndolo como una construcción socio-histórica analizada en objetos simbólicos expresados a través del lenguaje en la literatura (Barthes, 1977), las diferencias entre las cartas amorosas en jóvenes de distintos grupos sociales (Corona Berkin, 2001), la historia de la filosofía (Singer, 1987), el discurso de los amantes implicados (Rodríguez, 2006) y algunos más se han aventurado a escucharlo en la música a sabiendas que ésta es una plataforma privilegiada para la socialización del significado amoroso (de la Peza 2004, Rodriguez 2006).

¿Qué se ha dicho del amor bajo esa perspectiva? La mayoría de los autores a los que se ha hecho referencia sitúan el estatus histórico del amor anclado aún a la cultura romántica como un universo simbólico dominante, con todo y un marco de evidentes cambios en las formas en las que se establecen las relaciones amorosas en las sociedades contemporáneas (Rodríguez, 2006), un significado que se ha solidificado al punto de ser un fósil meramente retórico frecuentado más como un eufemismo de la

lengua que la mediación entre el proceso material y el simbólico. Las formas culturales y los significados que prevalecen en lo que en clave de Raymond Williams definiremos más adelante como una <<estructura del sentir>> son susceptibles a ser clasificados como dominantes cuando no residuales, es decir, elementos traídos del pasado como referencia para la experiencia vivida en el presente.

Lo residual, dominante y emergente son tres conceptos que tomo de Williams (1999), útiles para no pensar en los procesos culturales como continuidades históricamente lineales sino como repertorios simbólicos que se mezclan, entrelazan y superponen, de modo que las formas culturales dominantes tienen una fuerte impronta del pasado y que podría caracterizarse como residual. Lo dominante es, no por su estatuto de contemporáneo sino por su poder como discurso hegemónico, por lo tanto puede o no corresponder con significados propios del tiempo presente, pero su poder carga a costas la legitimidad que da el pasado. Desarrollaré más de estos conceptos en el apartado teórico, sin embargo considero importante señalarlos en su calidad no-lineal para comprender por qué en el siglo XXI se sigue hablando del amor romántico como una formación cultural dominante.

En lo dominante de los discursos amorosos expresados en distintos medios permanecen fijos entre significados que se identifican con el matrimonio legitimado tanto por el estado como por la iglesia, las tradiciones que giran en torno a él, la eternidad del amor, los atributos mágicos que lo posibilitan, la imaginería bucólica y los obstáculos para concretar su realización, significados que no corresponden a una situación socio-histórica que se enfrenta al enorme desafío de adaptar su decir y su sentir a una realidad material que de manera continua pone en entredicho la efectividad de las instituciones sociales que aún sostienen las formas de vivir el amor.

Si esos son los significados residuales y dominantes, ¿cuáles son los emergentes? Antes de esa pregunta hay una que antecede ¿Quiénes son los candidatos para proponer significados emergentes que apunten hacia una estructura del sentir distinta en lo que se refiere al amor?

El objeto de estudio en su contexto de enunciación.

Mi apuesta es por sujetos que viven en la cúspide de la tendencia antes descrita, que se mueven bajo lógicas digitales, que encuentran en la tecnología la posibilidad de brincar los obstáculos del mercado tradicional para abrirse nuevas posibilidades, que ven con sospecha la vía institucional para ganarse la vida, que participan de un contacto intercultural natural y constante, sujetos con una postura crítica hacia la política y la sociedad, desprendidos de las grandes narrativas religiosas, sujetos con agencia y atendiendo, sin más, a formas emergentes de vivir el amor para que así, puedan, quizás, decir cosas distintas de él, y si hablamos de buscar ese sentido a través de las canciones, los músicos que producen sus canciones desde una vertiente independiente de la música popular podrían ser esos candidatos.

La música popular independiente como sitio de la mirada para observar al amor no sólo responde a una situación particular de quien la crea, también conlleva una correspondencia histórica con el momento de los significados del amor que deseo atender. La música independiente habla más de las dinámicas sociales de la última década que cualquier otra manifestación musical al estar implicada en la digitalización de las sociedades contemporáneas, al ser prioritariamente global e intercultural, híbrida e inclasificable bajo parámetros tradicionales de género musical.

Por lo anterior, resultaría insuficiente hacer un recorte tomando como medida la tipificación de un género musical específico cuando lo que prevalece en las formas y tendencias musicales contemporáneas es la hibridez, la ruptura de grandes tradiciones musicales, al menos en las formas, para dar cabida a proyectos conceptualizados a partir de la mezcla de culturas y temporalidades.

¿Qué es entonces la música independiente? <<Independiente>> suena muy atractivo como adjetivo de la música. Parece decir que se trata de formas musicales que se desentiende de una tradición, ¿qué tradición? cualquiera en realidad, sin embargo escuchando las piezas que se producen desde esa trinchera se puede establecer que

esa tradición no es, de entrada, la musical, es decir, a grandes rasgos la música independiente suena igual que la música no-independiente.

La tradición a la que se hace referencia con ese término es una tradición mercantil, es decir, la música es independiente en el contexto del universo cultural en el que está inscrita esta tesis y para los fines de la misma, de las formas tradicionales de comercializarse, de las firmas discográficas que sobre todo en la segunda mitad del siglo XX monopolizaron la circulación a gran escala de la música popular del mundo industrial, las llamadas *majors* o disqueras transnacionales, un número limitado de firmas empresariales que extendieron su poder hasta abarcar buena parte de los mercados internacionales en cada uno de los procesos que se llevan a cabo entre la composición de una canción y que alguien más la escuche, ya sea en un concierto o a través de un dispositivo material.

Lo anterior no resuelve mucho, al contrario, lo deja en un dilema aún más hondo. Lo independiente entendido como ajeno a las prácticas de grabación, producción, maquila, distribución, y promoción por parte de un grupo de empresas, siempre ha existido y puede abarcar desde la canción que le compone un padre a su hija para que se quede dormida hasta la emanada del tambor de un sujeto como parte del ritual de una tribu andina de la cuál él es parte. <<Independiente >> sigue sin decir mucho o peor aún, puede decir tanto que resultaría inasible para un trabajo de investigación que lo que busca en todo caso, es concreción para observar y no perderse en el mar de posibilidades que implicaría una definición en esos términos.

La clave para salir de este problema está precisamente en la música producida desde esa tradición mercantil que impregnó las prácticas musicales de tantos años en las sociedades industriales, es decir, es independiente en tanto que hace frente a esas formas y a esas prácticas que se instalaron como tradicionales como parte de las industrias culturales del siglo XX. Se podría hacer una analogía a otros procesos culturales, una tribu no se considera independiente de un estado-nación sólo por el hecho de no estar bajo su dominio. En cambio, si este estado-nación la coloniza es que

existe un estado de dependencia del cuál, eventualmente y mediante las luchas pertinentes habrán de independizarse.

La música es independiente en tanto que siendo parte de ello quiere hacerlo bajo sus propios términos. La música es independiente en tanto que siendo música popular desea establecerse por fuera de un poder que la subyugue bajo intereses meramente comerciales, evitando burocracias, privilegiando la expresión, desatándose de grandes marcos institucionales.

El acto de romper con un marco institucional para la gestión de su música reviste al sujeto de una agencia creativa en los procesos de producción, misma que podría llevarse a términos enunciativos, potencialmente a lo que se refiere al amor. Bajo esa perspectiva Rodríguez (2006) retomó a Bourdieu y Williams para argumentar como es que los nuevos actores son más propensos a generar estrategias herejes con respecto a un proceso cultural dominante:

Se supondría que las prácticas que corresponden a ámbitos más estructurados tenderían a reproducir la tradición, mientras que las que se encuentran a mayor distancia tendrían mayores márgenes para la innovación cultural. (Rodríguez, 2006:117)

Volviendo a la presentación de los límites y alcances de esta investigación y antes de regresar a estos sujetos, aquí la pregunta que guía esta investigación:

¿Cuáles son los significados del amor expresados en las canciones publicadas entre 2010 y 2013 de 8 compositores en contextos diferenciados que desde la música popular independiente abordan el amor?

De esta pregunta se desprenden dos más:

¿Cómo son esos significados en relación a la cultura romántica dominante?

¿Cuáles son las mediaciones que afectan su práctica musical en tanto el significado expresado?

Acudo desde la hipótesis de que en las canciones de los músicos analizados hay significados emergentes, desprendidos de los esquemas románticos dominantes y que las mediaciones que afectan la práctica musical de los compositores analizados son: el modo de producción, la biografía amorosa y su adscripción social identitaria, todas implicadas en sus enunciaciones con respecto a roles de género, instituciones que legitiman el amor, rituales y tradiciones, temporalidades de corto o largo aliento así como expectativas, proyecto y un estatus de la individualidad de los actores representados en las canciones.

Dado que 'la naturaleza' del amor¹, desde la mirada construida para este objeto de estudio no es material sino simbólica, la pregunta principal del amor es por su significado, por el sentido que se produce socialmente, y más aún, no es por “el ser” de los significados del amor, sino por un “estar siendo” culturalmente situado del amor.

En la búsqueda de un contexto ajeno a grandes industrias culturales que privilegien la expresión del sujeto decidí concentrar los esfuerzos en la música popular independiente en México en canciones publicadas entre 2010 y 2013, esto para hacer un recorte temporal suficientemente cercano al momento de la investigación. Por música popular independiente se pueden entender muchas cosas, pero a partir de una conceptualización sugerida por algunos autores (Firth 2011, Cornejo 2006 y Joya 2011) y especialmente apoyado en un acercamiento desde otro aspecto de mi vida profesional, la radio y el periodismo musical, la pude caracterizar como música que:

- a) Es creada por fuera de grandes disqueras transnacionales.
- b) Es realizada por sujetos jóvenes en su mayoría dentro de un contexto urbano.
- c) Tienen en la tecnología y la colaboración entre pares un apoyo fundamental para la

¹ En referencia al título de la trilogía de Singer (1984) “La naturaleza del amor”.

² La filosofía, la historia y más recientemente la sociología se han abocado al estudio del amor para el

autogestión de su música

d) Recurren a agencias de *booking* para el apoyo en promoción y vinculación tanto con medios como con establecimientos, teatros, promotoras de eventos y se afilian a disqueras independientes con las que maquilan sus discos y comercializan de manera digital sus canciones.

e) Independientemente de su lugar de origen buscan la manera de concentrarse en grandes urbes con larga tradición en música popular identificada con el *rock* y el *pop* como la Ciudad de México, Monterrey o Guadalajara, especialmente la primera de donde fueron tomados los casos de estudio ya que...

f) Giran alrededor de un círculo de poder constituido por medios de comunicación, festivales, productores y músicos que legitiman a los nuevos actores. Estas instituciones tienden a concentrarse en dicha ciudad.

g) A pesar de no contar con un gran aparato industrial que los sostenga, han logrado colocar su música en un contexto de consumo amplio haciendo uso de los insumos descritos en los incisos c y d.

Los casos fueron elegidos dentro de las características mencionadas pero fijando criterios diferenciales en los contextos mediadores desde los cuales ejercen su práctica musical. Entre ellos se encuentran el género, la edad, el contexto de socialización primaria, sus referencias identitarias, las formas de autogestión musical, los consumos culturales y, en un contexto de hibridez musical, los linajes desde los cuales conceptualizan su propuesta musical, por lo tanto, aún cuando los ocho sujetos elegidos radican al momento del levantamiento de datos en la ciudad de México, dos de ellos provienen del extremo norte del territorio nacional, uno de ellos tiene 23 años, dos están casados, unos recientemente publicaron su primer álbum y otros ya son artistas consolidados.

Un primer acercamiento al campo para la elección de los sujetos con los que trabajaría lo hice desde mi práctica profesional en la radio mexicana, cada vez con un aparato electivo más afinado después de la revisión de literatura en temas de sociología de la música.

Una vez elegidos los sujetos con los que trabajaría tuve un primer acercamiento con los sujetos en distintas circunstancias haciendo entrevistas semi-estructuradas . La finalidad de este ejercicio fue caracterizar a los sujetos en el contexto específico dentro del campo en la cual ejercen su práctica musical así como también en coordenadas sociales señaladas de acuerdo a sus contextos de socialización primaria y secundaria. A partir de las entrevistas revisé a profundidad las canciones que crearon entre los límites temporales elegidos para definir cuáles de ellas contenían mayor riqueza simbólica en la temática amorosa.

Posteriormente trabajé mediante un análisis de discurso con cada una de esas canciones revisando los paratextos, especialmente en las formas musicales, las macroestructuras temáticas de las canciones, los actores y sus enunciaciones nominales, las acciones, metáforas y marcas de poder, todos en función de las categorías analíticas que son: género, las instituciones que legitiman el amor, la temporalidad, tradiciones y ritualización del amor y la individualidad expresados en lo enunciado en las canciones.

El objeto de estudio se ha construido desde un enfoque sociocultural basando parte de su mirada teórica en los estudios culturales, echando mano de una metodología diseñada a partir de la sociología de la música y el análisis del discurso para así observar los procesos de producción del sentido atribuido por los sujetos para sintetizar el sentimiento y la construcción de una realidad social.

Se trata de un trabajo profundamente implicado en intereses personales y enraizado en mi propia historia. Hablo desde la perspectiva de alguien que como muchos ama y ha amado desde y con la música y cuya biografía amorosa es indisoluble de la música

que la ha acompañado. Por otra parte, como quien ha intentado componer algunas canciones, dar sentido a las emociones a través de la letra de una canción y el *solo* de una guitarra y por último aprovechando los insumos que me ha dado la experiencia en la participación activa en la difusión de lo que aquí se denomina música popular independiente.

Descripción de los capítulos.

Una vez expuesto cuál es el problema, la pregunta y un primer acercamiento a la metodología, presento a continuación un repaso por el resto de los capítulos. En el capítulo I dedicado a los referentes teóricos comenzaré siguiendo las observaciones de Firth en distintas publicaciones para describir en extenso lo que se entiende por popular en su capacidad de penetrar en lo emocional de la sociedad y los sujetos. Posteriormente haré una descripción de la canción como unidad de análisis así como conjunción y engranaje del texto y la música en la objetivación del significado amoroso. En seguida haré una reconstrucción que más que histórica es cultural en los dominios simbólicos que prevalecen en nuestros horizontes de significado con un énfasis en el amor romántico y la pregunta por lo emergente. La tercera parte del capítulo I regresa al sujeto y examina desde un punto de vista teórico las mediaciones que se establecen entre él y el significado que expresa en sus canciones deteniéndome especialmente a lo que se refiere a la incorporación de la cultura a partir de los procesos de socialización primaria y secundaria de Berger y Luckmann.

El capítulo II da cuenta del diseño metodológico empleado, justificando las decisiones con base en algunas teorías metodológicas y partiendo a grandes rasgos de la propuesta de hermenéutica profunda de John Thompson. Después hago un desglose de las distintas categorías desde las cuales se hicieron las entrevistas a los sujetos analizados, y las categorías a partir de las que se llevó a cabo el análisis de las canciones.

El capítulo III es una descripción del contexto desde el que los sujetos ejercen su práctica musical. En un primer momento atiendo aquellos poderes que van normando

y estructurando de manera muy flexible y abierta a la creatividad productiva el campo de la música popular independiente. Después, como contrapeso a ese primer apartado hago un repaso por aquellos espacios en los que estos sujetos se empoderan para proponer un modelo musical al margen de lo tradicional. Este apartado tiene como objetivo principal introducir a los sujetos describiendo distintas dimensiones detectadas a partir de las entrevistas y otros métodos de recogimiento de datos.

El capítulo IV de esta tesis es un reporte analítico de las canciones, comenzando por la presentación de cada una de las piezas que componen este corpus en una descripción de las macroestructuras narrativas y los trazos musicales que la integran así como una idea de los linajes de las que parten. Inmediatamente después presento un vaciado de aquellos fragmentos de texto que se identifican con las categorías analíticas construidas, es decir, aquellos que hacen hablar a las canciones por debajo de las macroestructuras narrativas en términos de género, instituciones, temporalidades, fusión, autonomía autodeterminación etc.

Las notas finales tienen por objetivo hacer una síntesis interpretativa en base al análisis y en diálogo con las descripciones contextuales del capítulo III. Ninguno de los últimos dos apartados está exento de un breve regreso a ciertos apuntes teóricos para reforzar y dotar de profundidad a la argumentación que propongo.

I Sujetos, amores y canciones: aproximaciones teóricas.

En la búsqueda del significado amoroso de las canciones de música independiente y los sujetos que las producen será necesario especificar no solamente qué es lo que entendemos por canción, canción en la música popular independiente, sujeto y producción, sino cada uno de los procesos sociales y subjetivos que llenan los vacíos existentes entre cada uno de esos conceptos. Más que un glosario de términos, el capítulo se propone trazar una ruta de pensamiento para comprender las dinámicas que le dan cabida a cada uno de esos momentos y al mismo tiempo los coloque dentro de una postura epistemológica.

Este capítulo comprende aquello que se tiende entre los procesos de objetivación de un producto cultural como son las canciones, la naturaleza constitutiva de ellas, el modo en el que éstas expresan un significado amoroso y la pertinencia, desde un punto de vista teórico, de ver ese significado en ellas y no en cualquier otro producto simbólico, quién las hace, cómo las hace, desde dónde las hace y aquellos factores que median entre el sujeto y la canción, es decir, su propia biografía, sus adscripciones sociales e identitarias, una estructura social objetiva y los marcos institucionales desde donde produce su música, todo, finalmente, encontrarlos dentro de una <<estructura del sentir>>.

La construcción de este capítulo tendrá cuatro grandes secciones, la primera comienza por describir el objeto simbólico en donde se busca el significado amoroso, es decir, la canción dentro de un contexto que definiré como música popular independiente, su constitución en tanto letra y música y por último una elaboración teórica que manifiesta bajo qué perspectiva esta canción puede ser leída como un continente de significaciones amorosas.

En seguida haré una breve reconstrucción histórica de las formas culturales amorosas, especialmente la del <<amor romántico>> y otras conceptualizaciones contemporáneas.

En un tercer momento me concentraré en el sujeto que produce ese objeto simbólico así como las mediaciones que intervienen en su práctica musical, en concreto a partir de qué elementos, tanto biográficos como sociales es que ese compositor expresa ese cúmulo de significados cuando habla de amor en sus canciones, y no otro.

Este capítulo concluirá explicando cómo es que ese significado que el compositor y músico canta e interpreta objetivado en sus canciones es parte de una <<estructura de sentimiento>>. En otras palabras, comenzaré por decir desde esta mirada qué es la canción, pasar después a quien la creó y terminar colocando a ese creador en el seno de una estructura social de modo que su producción simbólica corresponda a lo que él y el grupo social desde el cual ha adquirido sus significaciones sienten y piensan con respecto al amor, paso fundamental para no hacer un análisis que se agote en el sujeto particular, sino que trascienda al sentido atribuido por un sujeto social.

La canción de amor en la música popular independiente.

Entendemos la música, entonces,
como un hecho sociocultural total
y como un componente simbólico de la cultura humana.

Silvia Herrera

En la introducción se discutió bajo qué parámetros se hace la distinción de lo independiente con respecto a cualquier otra forma de producción musical. Entiendo el universo musical que estudio como independiente en un contexto de música popular. Toca ahora discurrir en lo “popular” adjetivando a la música.

Para entrar en la discusión sobre el ser de la <<música popular>> primero hay que despojar al término de cualquier acepción que, por ejemplo, confronte al pop contra cualquier otra manifestación musical que se diga más auténtica, como el rock. El rock para estos fines es parte de lo que denominamos música popular, lo es igual que el pop, y lo es, sobre todo, más allá de los géneros y más allá de las ideologías que impregnan cada una de estas variantes de la música.

Existe una complicación conceptual de origen en cualquier intento por definir la música popular, sin embargo, entre la amplia gama de usos que se dan del término, existen autores que han acertado en apuntar algunas de sus características principales y dentro de ellos, la propuesta de Firth (2002) no sólo podría llegar a incluir a buena parte de los otros esfuerzos explicativos sino que tiene especial pertinencia frente al objeto de investigación delineado en este trabajo.

Martí (2000) resumió los principales lógicas que han intentado delinear las fronteras de la música popular, primero, definiendo la triada en donde a grandes rasgos podríamos ubicarla, es decir, como una de las aristas cuando las otras dos son la música tradicional y la música culta. Algunos de los intentos de definición se basan en esa triada como único parámetro de delimitación en función de la exclusión de los otros dos, algo que en realidad termina por decir poco de la música popular.

Otro de esos intentos esta basado en la oposición aún más reduccionista con respecto a la élite, algo que supondría una delimitación social en su consumo, fácilmente desechable en una mirada más profunda de los consumos culturales de las clases. La tercera es una asociación de la música popular a la cultura de masas, lo cual implicaría pensar en lo “popular” desde una perspectiva meramente cuantitativa que excluiría de ser música popular a, por ejemplo, un proyecto emergente cuyos videos en YouTube aún no tienen los millones de reproducciones que consiguen otros. Aquellos que asocian la música popular con la cultura popular entendida como una cultura tradicional o pre-moderna pierden el horizonte que la dividiría con las música étnicas

o folclóricas. Autores como Tagg recuperados por Martí, sitúan históricamente a la música popular como resultante de las industrias culturales del siglo XX.

En síntesis, cada aproximación presenta distintos problemas conceptuales y en un intento por reunir algunas características, Martí menciona algo que tiene una liga conceptual evidente para lo que implica la canción de amor en un contexto social, y que después será profundizado en la apuesta de Firth:

“Una de las características de todo lo popular es su inmediatez en relación con el ámbito social en el cual se produce, es decir, el hecho de expresar unas experiencias sociales con las que los consumidores, de una manera u otra, pueden identificarse plenamente.” (Martí, 2000:247)

Simon Firth, en su disertación sobre la naturaleza de la música popular, afirma que "el rock, como toda la música popular del siglo XX, es una forma comercial, es música producida como mercancía - para sacar provecho de ella - que se distribuye a través de los medios de comunicación como cultura de masas". (Firth 2002: 418). Sin embargo no es su carácter comercial lo que después de todo hace a la música popular, algo que terminaría por excluir en buena medida nuestra propuesta de ubicar a la música independiente como parte de la misma.

El mismo autor afirma que mientras que se han hecho vastas construcciones de lo popular en términos de su inautenticidad, y se escucharía detrás con fuerza la voz de autores como Adorno, Walter Benjamin o Horkheimer, "la música popular no es popular porque refleje algo, o porque articule auténticamente algún tipo de gusto o experiencia popular, sino porque crea nuestra comprensión de lo que es la popularidad." (Firth 2002: 419) Y prosigue, "Lo que debemos examinar no es cuán verdadera es una pieza musical para alguien, sino cómo se establece *a priori* esa idea de <<verdad>>: la música pop de éxito es aquella que logra definir su propio estándar estético". (Firth, 2002: 419)

De este modo, Firth detecta tres usos de la música popular que terminarían por delinear su naturaleza, uno de ellos, como respuesta a cuestiones de identidad, "usamos las canciones del pop para crearnos a nosotros mismos una especie de autodefinición particular, para darnos un lugar en el seno de la sociedad. (Firth, 2002 :422)

Uno más, importante para lo que se propone esta investigación, "proporcionarnos una vía para administrar la relación entre nuestra vida emocional pública y privada. (...) Este uso del pop ilustra una cualidad de la relación entre los *fans* y sus ídolos: los *fans* no idealizan a los cantantes porque deseen ser ellos, sino porque esos cantantes parecen ser capaces, de alguna manera, de expresar lo que ellos sienten; algo así como si a través de la música nos fuéramos conociendo a nosotros mismos". (Firth, 2002: 424)

Y por último, la capacidad de la música para organizar el sentido del tiempo de manera colectiva, es decir, de dar un orden a lo que van viviendo según la música que han escuchado, de modo que una canción evoque un tiempo determinado y sobre todo, una vivencia significativa.

Es importante señalar que Firth lo que quiere es determinar cuáles son los criterios que fijan el juicio de valor en la música popular y lo hace primero enunciando sus funciones, y haciéndolo, se desmarca del parámetro calificativo de la música popular en relación con su autenticidad (a mayor autenticidad, mayor valor). Su propuesta versa, en cambio, con la capacidad de la música de establecer un código identitario que vincule lo que se escucha, quién lo canta y quién lo escucha en una especie de cofradía de sentimiento, especialmente en el caso de los jóvenes. Para él, entonces, resultaría intrascendente el grado de dependencia / independencia de los procesos de producción de los músicos mientras que sus productos logren establecer un vínculo identitario.

Para los fines de este trabajo, sin embargo, el juicio de valor estético es lo intrascendente mientras que verificar -según las hipótesis señaladas -la liberación del significado amoroso de los modelos establecidos por un aparato comercial tienen la relevancia, por lo que no desatiendo la idea según la cual el grado de libertad de la música respecto a las fuerzas mercantiles afecta lo expresado en las canciones, pero tampoco desecho las observaciones de Firth que dotan de validez, importancia y pertinencia al estudio de la música popular en relación con los contenidos y su intensa conexión con el sentimiento y la afectividad de quienes la escuchan, algo que la convierte en un objeto de estudio viable y necesaria, contrario a lo que una fuerte tradición de musicología había determinado concentrando sus esfuerzos ya en las manifestaciones musicales más bien 'antropológicamente valiosas' llámese el tambor Kaluli, o bien, su otro gran favorito occidental, la llamada música seria, culta, clásica etc.

El valor de la música popular entonces estriba en su gran capacidad de implicarse en la biografía de quien la escucha:

"la música resulta particularmente importante para este proceso de toma de posición debido a un elemento específico de la experiencia musical, a saber, su directa intensidad emocional. (...) Llenamos nuestras vidas de canciones y nuestros cuerpos de ritmos, y hay en ellos una vaguedad de referencia que los hace inmediatamente accesibles. Las canciones pop están abiertas a una apropiación de usos personales de un modo que ninguna otra forma de la cultura popular es capaz de igualar". (Firth, 2002: 421)

Volviendo a lo que este autor construye en términos de juicio estético de la música popular, reafirma en el siguiente fragmento algo que es relevante desde cómo lo enuncia para terminar de dilucidar qué es lo independiente aunque lo establezca como una crítica:

"Según este punto de vista, la música pop es estéticamente más valiosa cuanto más independiente es de las fuerzas sociales que la organizan, y una manera de leer este aspecto es sugerir que el valor del pop depende, entonces, de algo que está fuera del mundo pop, enraizado en la persona, el *auteur*, la comunidad o la

subcultura que están por detrás. El juicio crítico implica comparar la <<verdad>> de los intérpretes con la experiencia o los sentimientos que describen o expresan.” (Firth, 1996: 205)

Firth toma distancia del juicio por autenticidad, para él no tiene importancia en su intento de establecer una fenomenología del valor estético de la música popular "un buen disco, una buena canción o un buen sonido son precisamente los que trascienden esas fuerzas”. (Firth, 1996: 205)

Sin embargo, esta investigación no se sostiene en la afirmación de qué tipo de música es más valiosa en relación a otra, ni siquiera cuál expresa un significado más auténtico o más real de lo que es amor y lo hace partiendo de ignorar cualquier postura que diga que existe un significado real, o más real, o más auténtico de qué es el amor. Lo importante en todo caso es meter al juego esa variable, la del desapego institucional, la del desvanecimiento de las estructuras para ver qué es lo que puede salir de ahí en términos de significado amoroso.

Puesto así, el supuesto que Firth rechaza (citado anteriormente) en relación al valor estético de la música popular corresponde al de Raymond Williams, para quien "el grado de autonomía relativa de un proceso cultural es, en un primer nivel, deducible de su distancia práctica respecto a las relaciones sociales organizadas de forma diferente" (Williams citado en Rodríguez, 2006:117). Esta perspectiva es más apropiada para describir por qué sí juega un factor considerable en términos de la enunciación de un significado el hecho de ser más 'independiente de las fuerzas sociales que la organizan' y no tomando al juicio estético como referencia de la variable de independencia.

Desde un punto de vista frío, estrictamente fáctico y medible en un estudio económico u organizacional, la música independiente como parte de la música popular es la ajena a la actividad comercial de una empresa trasnacional. En consecuencia, desde un punto de vista más social y finalmente humano, es independiente de las fuerzas comerciales, y al serlo crea un sentido de independencia, una postura frente a un otro,

un perfil de alteridad y un desapego institucional que dota a la música de posibilidades enunciativas que habré de verificar en esta tesis.

La música popular independiente sigue siendo un abstracto inaprensible. En la tentativa de llegar a una unidad básica de análisis es momento de llegar a la canción. No es menester decir que no se pueda descomponer en fragmentos más pequeños (en el apartado metodológico se tendrá que hacer) ni tampoco se pretende colocar a la canción como única forma de composición musical, sin embargo sí como la más conveniente para segmentar la obra de un compositor y para llevar a cabo este análisis. La canción, dice Firth, es:

"la fórmula más comercial en la música popular (...), con las cuales se construyen personalidades vocales que emplean la voz para llegar a nosotros de un modo inmediato. Basado en esto podemos analizar las canciones como narrativas, apropiándonos las herramientas desarrolladas por la crítica literaria y por la crítica cinematográfica". (Firth, 2002: 429)

Una vez más no es la canción una unidad deseable de análisis por su capacidad de convertirse en una fórmula comercial, lo sería quizás si el foco de la investigación estuviera en la recepción, sin embargo, desde la producción, creación o composición, representa un gran aparato enunciativo por su naturaleza dual, "es precisamente con la música vocal con la que establecemos una mayor conexión, con la que mejor podemos apropiarnos en cierto modo de las interpretaciones". (Firth 2003: 429)

Es decir, me estaré refiriendo a la canción como una composición unitaria hecha a partir de la conjunción entre un lenguaje verbal y uno musical, lo cual metodológicamente tendrá algunas implicaciones pero de entrada insta a descomponer esos dos elementos.

Si bien queda claro que la canción implica el uso de un medio vocal aunado a lo musical para completar su naturaleza dual, lo que sucede a nivel vocal no queda inscrito en el mismo terreno que lo musical como si fuera un instrumento más, no son

solamente vocalizaciones, sonidos emitidos a partir de la voz de un cantante, sino que esa voz es portadora de signos lingüísticos estructurados, es portadora de palabras que establecen un sentido, y en ese caso, de un lenguaje que remite a algo más no sólo para quien la canta sino para las sociedades en el contexto cultural - lingüístico en el que se enmarca, "el lenguaje también tipifica experiencias, permitiéndome incluirlas en categorías amplias en cuyos términos adquieren significado para mí y mis semejantes". (Berger y Luckmann 2011:55)

Por otro lado, la música no es sólo un accesorio estético sino que en este contexto es también un vehículo de significación, algo muy discutido en los estudios musicales y en el sentido común ¿La música significa algo? ¿Un conjunto de sonidos organizados remite a algo más allá de lo que en realidad es? Steven Feld y una serie de etnomusicólogos darían un decidido sí: "La organización melódica, métrica y tímbrica de los sonidos es tomada como indicador de la significación social del acto musical". (Feld, 2003: 333)

No es entonces algo que tenga un reflejo lingüístico idéntico ni algo con lo que podamos designar a partir de códigos musicales en la realidad material, remite en cambio, a una realidad imaginaria, de emoción social, su capacidad de producir sentido no esta en el significado lingüístico sino que "a pesar de que la música no pueda representar nada en concreto, su poder de comunicación es incontestable". (Firth 2003: 430)

Texto y música, entonces, terminan fusionados en el canto, esa sobre significación de las palabras que conjuga la musicalidad con el significado lingüístico, el significado musical y el texto van engranados con la intención del intérprete, es la razón, además por la que más adelante en el apartado metodológico se pondrá de manifiesto que el peso del análisis esta en la escucha y no en la lectura de las letras. "El timbre de la voz es más importante en este contexto que la articulación concreta de un contenido textual determinado". (Firth 2003: 429)

El sujeto es capaz de producir sentido desde lo que hace con la música que articula en la ejecución de los instrumentos musicales y a través del canto. Esto, desde luego, no es exclusivo de la canción, es, empero, una característica importante de ésta para inscribirla en su carácter comunicativo, como objetivación de la cultura entendida desde un punto de vista semiótico, como “significados incorporados a las formas simbólicas entre las que se incluyen acciones, enunciados y objetos significativos de diversos tipos en virtud de los cuales los individuos se comunican entre sí y comparten sus experiencias, concepciones y creencias”. (Thompson, 1990) Partiendo de ello, las canciones son objetos simbólicos de una expresión humana.

Las canciones transcurren entre la subjetividad de quien las crea, sujetos sociales que comparten una serie de significaciones en gran medida incorporadas por el lenguaje y que al objetivarse pasan a ser referentes intersubjetivos de aquello que deseaban expresar. El proceso es ampliamente descrito por Peter Berger y Thomas Luckmann, "La expresividad humana es capaz de objetivarse, o sea, se manifiesta en productos de la actividad humana, que están al alcance tanto de sus productores como de los otros hombres por ser elementos de un mundo común" (Berger y Luckmann 2011: 50)

Estas canciones como objetivaciones quedan materializadas en un sustrato que bien puede ser una grabación, aunque no es menos material el sonido de una interpretación efímera, su transmitibilidad se debe al mismo proceso que objetivación que las hace "índices más o menos duraderos de los procesos subjetivos de quienes los producen, lo que permite que su disponibilidad se extienda más allá de la situación "cara a cara" en la que pueden aprehenderse directamente". (Berger y Luckmann 2011:50)

El carácter comunicativo de la canción estriba en esa capacidad de llevar lo subjetivo a un producto simbólico objetivamente disponible para su socialización y cuyo valor no está sólo en su capacidad de ser experimentado por otros, sino en su capacidad de producir sentido en otro más que su creador, "esta interacción entre la inmersión personal en la música y, no obstante, su carácter público, externo, es lo que convierte a

la música en algo tan importante para la ubicación cultural de lo individual en lo social". (Firth 2003: 421)

Llevada la canción en este contexto, como unidad analítica y como objeto comunicativo hacia un contexto cultural más amplio, de vuelta a la música popular en su inmensa importancia para poder comprenderla dentro de un universo cultural, la música popular:

"si bien parece jugar un papel especialmente importante debido a la manera en que opera la cultura popular. Por un lado, es capaz de proporcionar experiencias emocionales particularmente intensas; de hecho, las canciones y los ídolos del pop nos implican emocionalmente mucho más que cualquier otro tipo de evento o intérprete mediático y ello no ocurre solamente porque el negocio del pop sepa vendernos la música mediante opciones de mercado muy individualizadas. Por otro lado, esas experiencias musicales siempre contienen un significado social, están situadas en un contexto social, lo que significa que en una determinada canción no podemos interpretar cualquier cosa que queramos". (Firth, 2003: 420)

El sentido puede variar dependiendo de la temática narrativa de la canción, una posibilidad es, desde luego, su carácter amoroso, y cito por último a Firth, (a riesgo de caer en el exceso) con el objetivo de aterrizar de una amplia disertación sobre la música popular a la canción como objeto simbólico cultural al contenido de ésta y cómo el significado expresado en ella da cuenta de una serie de procesos sociales en los que esta implicado medularmente el amor:

"A menudo se señala - aunque pocas veces se analiza - el hecho de que el grueso de las canciones populares sean canciones de amor. Esto es evidente en la música occidental de la segunda mitad del siglo XX, pero también para la música popular no-occidental, la cual está compuesta en su mayoría por románticas canciones de amor, generalmente heterosexual. Este dato es algo más que el resultado de una interesante estadística: nos revela un aspecto fundamental de los usos de la música. ¿Por qué son tan importantes las canciones de amor? Porque la gente necesita darle forma y voz a las emociones, que de otra manera no podrían expresarse sin resultar incómodas o incoherentes. Las canciones de amor son un modo de dar intensidad emocional

al tipo de cosas íntimas que nos decimos entre nosotros (o a nosotros mismos) en términos que son de por sí muy poco expresivos.” (Firth 2003: 424)

Fuera del contexto de producción al que hago referencia pero intensamente implicado en una cualidad persistente de la música moderna, Galí (2002) pone de relieve en su investigación sobre la mujer y el romanticismo en México como es que fue precisamente en la música en donde el romanticismo encontró una puerta de entrada a los temas de consumo y producción de los mexicanos, especialmente de las mujeres, y, a la vez, la mujer fue uno de los temas principales del mismo junto, y en relación con el amor.

Resumiendo lo avanzado hasta el momento, esta tesis se sitúa en un contexto de música popular independiente y toma como objeto de investigación, en primera instancia, las canciones vistas no como un accidente de la subjetividad creativa sino como producto de una significación social objetivada en texto y música en una cúpula indisoluble a través del canto que puede, entre otras cosas, hablar de amor, pero que haciéndolo cumple una función social relevante al darle un referente a las emociones que a la vez son un constructo social producido a partir de lo que se vive en las uniones afectivas entre sujetos.

El amor histórico.

No compete a esta tesis decir qué es el amor². Es menester, en cambio, saber qué esta siendo para los sujetos que lo experimentan, cómo esta siendo significado a través de las canciones de amor en la música popular independiente. Lo que es - no sólo importante sino necesario - es tener en cuenta algunas de las particularidades de las relaciones afectivas de las personas en el contexto en el que las canciones son creadas

² La filosofía, la historia y más recientemente la sociología se han abocado al estudio del amor para el sujeto y en contextos sociales determinados. Parte de estos estudios están referidos en la introducción.

para así saber en qué términos las canciones habrán de hablarnos de sus significados en términos amorosos.

Es decir, no todas las canciones quedan enunciadas en una construcción que permita ver a simple vista una definición de lo que subjetiva u objetivamente se entienda por amor, "amor es:.. ", sino que sus particularidades socio-históricas quedan demarcadas por una serie de sub-categorías que lo hacen visible incluso sin estar presente como referente lingüístico inmediato en la palabra "amor".

Se han hecho valiosas elaboraciones históricas que dan cuenta de la variabilidad del amor como constructo social que está sujeto a los cambios que la sociedad experimenta, tanto al paso de los años como en su variabilidad interna, cultural. De las sociedades contemporáneas se han elaborado distintos perfiles afectivos, entre ellos el de Bauman (2005) y el de Ulrich y Elizabeth Beck (1995).

Traigo a colación especialmente aquellos que hacen referencia al status del amor contemporáneo en sociedades urbanas porque es justamente en ellas en donde se desarrolla el movimiento cultural de la música popular independiente, es decir, no es éste - vuelvo a señalar lo que debe de antemano estar claro en la introducción - un estudio de las significaciones amorosas en un contexto rural o una tribu andina, sino en el seno de las sociedad contemporánea de México con todos los matices que esto pueda implicar.

De los Beck me gustaría retomar a continuación algunas de esas sub-categorías a través de las cuales se habla del amor en este tipo de sociedades, es decir, un amor indexado históricamente en el contexto desde el cual se escribe la presente. El texto esta escrito en base a un análisis con datos empíricos recogidos a la Alemania del último cuarto del siglo XX y que en un escenario de globalización conlleva muchos elementos en común para otras latitudes en condiciones similares, sin embargo, no es la aplicabilidad del contexto lo que interesa para estos fines, sino categorías amplias de conflicto en las que se hace evidente ese 'Normal caos del amor' del que ellos

hablan. Del mismo modo, recupero algunas de las nociones expuestas previamente como estado del arte desde el trabajo de Rodríguez (2006) y de la Peza (2004).

Independientemente de la definición que se tenga de amor éste implica la relación entre sujetos, entre un yo y un otro, y de ese modo se puede establecer en distintas combinaciones que dan por consecuencia una narrativa, una tipificación en términos generales que habla de los sujetos involucrados, su número, su condición y el tipo de relación que se establece entre ellos. Como ya fue mencionado, de la Peza (2004) encontró en su descripción y clasificación del bolero que la gran mayoría de ellos se refieren a parejas monógamas heterosexuales y de esos, la mayoría narraban historias de desamor. Esa tipificación en términos generales, esa narración cinematográfica de la que hablaba Firth, es de primera instancia una categoría que ayudará a ubicar a cada canción dentro de un espectro amplio de tipo de amor para después hacer un análisis más fino sobre los significados que las tejen.

Por su parte, Beck y Beck (1995) encontraron en los procesos de individualización de los sujetos uno de los principales detonantes de cambio en la forma y los modos en los que se producen las relaciones afectivas entre las personas. Ellos encuentran un conflicto entre los estamentos modernos patentes en los roles de género y lo que se denomina *contramodernidad*, signada por los procesos de individualización a partir de los cuales los sujetos son capaces de desligar sus biografías de los estamentos tradicionales para dar espacio a una autoconstrucción. El conflicto entra precisamente al momento de poner en común dos biografías que tienen la posibilidad de autodefinirse y las cuales no tiene referentes tan sólidos en temas como la familia, la paternidad, la sexualidad, que tienen posibilidades de movilidad abiertas, que funcionan basadas en los caprichos del mercado laboral y no en base a un presupuesto social de matrimonio y familia.

La individualización implica, sin más, la confrontación de dos libertades que solían ser sólo una en la configuración estamental tradicional moderna, en donde las parejas tenían una batuta definida en la figura del hombre. Ya decía Sartre que dos libertades

juntas no pueden vivir, una finalmente debe prevalecer o condenar a la pareja amorosa a una vida en soledad.

Las canciones interpretan un status de los géneros en sus representaciones, de qué tanto reafirman los roles masculino y femenino, si dan cabida o no a un sujeto no-clasificado bajo esos términos. En el caso del bolero estudiado por de la Peza, era claro que los modelos reproducidos eran claramente paternalistas, sin embargo esta crisis de los roles ha dado pie, al menos en las prácticas sociales - no así en los discursos, como señala Rodríguez (2006) - a diferentes posibilidades. La liberación de las mujeres de su destino estamental moderno ha sido originado por un aumento en su esperanza de vida, un rechazo al trabajo doméstico, el uso de anticonceptivos, el derecho al divorcio, el acceso igualitario a la educación y al mercado de trabajo. En cuanto a los hombres, los procesos de individualización no representan un conflicto sino que ante ellos reafirman su rol de acuerdo a los hallazgos expuestos en esa obra, sin embargo, existe una tendencia cada vez más visible en la producción académica por incorporar los estudios de masculinidades a este debate.

Finalmente, otro concepto agrupador de sub-categorías tiene que ver con la realidad institucional de la que el sujeto es partícipe en sus relaciones afectivas. La mutación, o debiera decir debilitamiento, resquebrajamiento y en muchos casos caída de las instituciones que daban sentido a la realidad social tiene fuertes implicaciones con el amor. Rodríguez (2006) aventura la posibilidad de que a las instituciones que rodean al amor les ocurra lo que Giddens denomina <<instituciones concha>> que han conservado su forma pero son inoperantes para albergar la realidad social de un sujeto que ha transformado radicalmente sus prácticas. Estas instituciones por un lado constituían el espacio simbólico en donde se llevaba a cabo el amor, instituciones como el matrimonio, confrontado por el divorcio y la unión libre, y la familia en pleno proceso de destradicionalización. Por otro lado, instituciones encargadas de legitimar ese amor como la iglesia, cada vez más desacreditada en este contexto, y el estado, debilitado en el escenario de la globalización.

El amor se ve implicado no sólo en tanto las posibilidades en las que se puede manifestar ante la caída de las tradiciones familiares, es decir, un amor a la intemperie, no sólo en el conflicto que surge en la confrontación de dos sujetos libres, capaces de definir su biografía, sino que en la crisis de las instituciones de la modernidad tardía el amor, dice Beck, juega un papel fundamental para socavar la ausencia de sentido ante el desprendimiento de las instituciones que han dejado al individuo, justamente, en una profunda crisis de sentido.

Claude Dubar llega a conclusiones similares afirmando que en las relaciones amorosas:

“Asistimos, me parece a un enorme desencuentro entre la evolución de las normas, la experimentación de nuevas relaciones amorosas y las aspiraciones a la igualdad entre los sexos, por una parte, y la rigidez de las formas sociales de división del trabajo —en la familia y en la empresa—, así como la persistencia de formas comunitarias de dominación de los hombres sobre las mujeres —tanto en la esfera doméstica como en el campo político—, por otra parte. Dicha situación parece estar en la raíz de una crisis de las identificaciones sexuadas, de los modelos masculinos y femeninos, y de los tipos de relaciones de género que han de prevalecer” (Dubar ,2002:85).

En varias ocasiones en lo que va de este trabajo se ha hablado del *amor romántico* como una forma cultural dominante. En la búsqueda de esas disidencias del discurso hegemónico será necesario entonces hacer una construcción más elaborada de lo que distintos autores han descrito como amor romántico para así detectar cuáles son aquellas enunciaciones que apuntan hacia una dirección distinta.

Hablar de amor romántico, para empezar, implica situar al amor dentro de un proceso histórico en el que se mueven de forma muchas veces errática cuando no circular distintas filosofías amorosas, muchas veces expresadas en grandes tratados y estructuradas sistemáticamente por pensadores, o bien, en literatura con poetas y

narradores, obras musicales, documentos legales entre muchas otras que más bien dependen de la mirada del investigador que *a posteriori* elige una objetivación simbólica para analizarlo. Esas objetivaciones han dejado datos verificables para hablar entonces de amor cortés, de *fin amors* y sí, amor romántico entre otras variantes históricas.

Existen algunas divergencias entre quienes se han detenido a sistematizar todo lo que puede entenderse entre los márgenes del amor romántico. La disputa entre Irving Singer (1987) con Denis de Rougemont (2002) es un ejemplo claro de lo difícil que puede llegar a ser el acuerdo en un tema que, de entrada, como ya se ha dicho, no respeta una linealidad histórica y la prueba es que en el siglo XXI podemos seguir hablando del romanticismo cuya génesis suele rastrearse en Shakespeare del siglo XVII y punto máximo, como universo cultural dominante llegó en los albores del siglo XIX. Podría ser muy exhaustivo al momento de describir las particularidades del amor romántico, sin embargo será más pertinente hacer una exposición de aquellos factores que a la postre serán utilizados como categorías de análisis dentro de las canciones, mismas que fueron construidas a la luz de las particularidades del amor contemporáneo.

En efecto, el amor romántico llega en consecuencia de una cantidad importante de otras formas de dar sentido a lo que se vivía en términos prácticos en las relaciones entre personas. Por lo tanto, integra en buena medida mucha de la historia amorosa desarrollada hasta entonces. Amor cortés, cristianismo, misticismo e idealismo platónico son algunos de los insumos verificables en él como explica Singer:

Como abogados del idealismo en el siglo XIX, los seguidores del amor romántico volvieron a despertar el interés por el platonismo, el cristianismo medieval, el neoplatonismo del Renacimiento, el amor cortesano en sus diferentes aspectos, y también por la literatura erótica de siglos más recientes. De Platón y los neoplatónicos heredaron la búsqueda de la pureza en un amor que trasciende a la experiencia sexual ordinaria, ya que el verdadero amor es para ellos una relación ideal que raras veces aparece en el mundo empírico. Del cristianismo - particularmente del misticismo extático de escritores como san Juan de la Cruz,

santa Teresa, Ruysbroeck, Eckhart, Boheme y otros tomaron la noción de un amor interpersonal que permite al amante compartir la divinidad. En el amor cortesano vieron un intento por justificar entre hombre y mujer una intimidad que sería comparable al amor religioso. (Singer, 1987: 319)

En lo que respecta a las habitaciones institucionales del amor, Singer, a diferencia de de Rougemont, no duda en vincular al amor romántico con la institución matrimonial, algo que contrasta con las tendencias que desvinculan las relaciones amorosas contemporáneas con el matrimonio legitimado tanto por la iglesia como por el estado aunque habría que puntualizar que esto no quiere decir que se eliminen otras formas institucionalizadas de establecerse, sino que éstas se vuelven más porosas, menos establecidas bajo normas escritas en papel y en piedra. El amor romántico sí encuentra un valor especial en el lazo matrimonial como explica Singer:

“de Rougemont olvida el deseo romántico - a veces callado, pero muchas otras explícito - de encontrar el amor dentro del matrimonio y a través de él. Como en los romances medievales, la idealización romántica del amor entre los sexos suele dirigirse hacia el logro de una unión estable y permanente. Además, el carácter subversivo del amor romántico es con frecuencia un ataque contra los matrimonios convencionales o forzados que seguían siendo comunes en el siglo XIX, casamientos arreglados por otras razones, no por amor. Cuando los románticos instaban al adulterio lo hacían en general porque podía servir de alternativa a un matrimonio sin amor”. (Singer, 1987: 335)

Volviendo al carácter histórico del amor, es interesante ver como el amor romántico fue en el momento de su surgimiento, la respuesta crítica a una sociedad pre-moderna que encontraba en el matrimonio una conveniencia más económica que emocional. El amor romántico es la vuelta al sentimiento y una valorización emocional que desea establecerse con la legitimidad institucional debida, y si el matrimonio convencionalizado y normado por instituciones funcionaba, era por la definición estamental de roles que la modernidad privilegió en su afán clasificatorio.

El matrimonio no sólo estaba normado en lo que se refiere a las responsabilidades o los objetivos que debían cubrirse como pareja sino que las normas abarcaban, cual epístola de Melchor Ocampo, las conductas apropiadas para cada uno de los géneros

implicados, a saber, el del hombre proveedor, protector y mando, y el de la mujer, depositaria de todo lo anterior. En no pocas ocasiones esto llegaba a tener tintes no sólo de un patriarcado exacerbado sino de una misoginia patente, por ejemplo, en los textos de filósofos románticos como Schopenhauer para quien las mujeres eran “esa raza de poco tamaño, espalda angosta, caderas anchas y piernas cortas” (Singer, 1987:504) , sólo por mencionar sus referencias a características físicas y dejando a un lado la opinión que le merecían en un plano intelectual, un caso que sin duda no representa el ánimo de todos sus contemporáneos, pero sí marca tendencias de trazo grueso.

Además de las clasificaciones de género, su perfil institucional y el crisol histórico que constituye, el amor romántico está dotado de atributos de magia, una valorización de lo fantástico y de todo aquello accesible sólo a la imaginación, así como el deseo y añoranza por la fusión entre amantes, un valor que se ha revertido, como ya se ha señalado, hacia una defensa de la individualidad de los implicados. “En los románticos en conjunto, el amor es un ansia metafísica de unidad, de ser uno, que elimina todo sentimiento de separación entre el hombre y su medio, entre una persona y otra, y dentro de cada individuo”. (Singer, 1987: 322) Esa ansia se percibe notablemente en estos versos de Bécquer:

"Dos rojas lenguas de fuego
que a un mismo tronco enlazadas
se aproximan, y al besarse
forman una sola llama (...)

Dos ideas que al par brotan,
dos besos que a un tiempo estallan,
dos ecos que se confunden,
eso son nuestras dos almas."

(Bécquer,2006: 40)

Amores emergentes.

Se abren hasta el momento dos panoramas, por un lado relaciones amorosas contemporáneas despojadas de antiguas tradiciones, de la fusión intercambiada por la definición equilibrada de la propia biografía entre géneros, por otro, el amor romántico como residuo dominante en la cultura occidental y en lo que respecta al contexto desde donde se produce esta investigación, como formas culturales hegemónicas que prevalecen muchas veces a pesar del cambio social y que se sostienen en la idea del amor romántico que tuvo su punto más alto a mediados del siglo XIX y que, en contraste con los amores materiales de las sociedades contemporáneas y en contextos urbanos, contempla rígidas diferenciaciones de género y con acentos de poder en lo masculino, la duración de un “para siempre” que se lleva más allá de la muerte en contra de los vínculos cada vez más efímeros, la idea de fusión que se contrapone con la individualización. La relevancia de esto como un problema estriba en la misma función de la canción de amor en la sociedad y los sujetos, en esa vinculación identitaria que genera y desde la cual dotan de sentido y referentes simbólicos a la experiencia emocional y la obsolescencia del significado amoroso basado en las categorías anteriormente descritas.

¿Existe la posibilidad de que emerjan distintas formas de pensar y sentir el amor? Lo emergente bajo estas consideraciones correspondería, siguiendo a Williams, a “los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relación que se crean continuamente”. (Williams, 1999: 145) Una clave importante para asimilar sin frustraciones esta compleja dinámica social cuando se confronta con lo empírico es tomar en cuenta que no hay y no tiene que haber una sincronía en el cambio “la formación de una nueva clase, la toma de conciencia de una nueva clase, y dentro de esto, en el proceso real, el surgimiento (a menudo desigual) de elementos de una nueva formación cultural” (Williams, 1999: 146) el paréntesis, ese “a menudo desigual” tendrá una amplia cabida entre los resultados de este trabajo y su

pertinencia comienza desde la pregunta por esos sujetos que están llamados a proponer los significados emergentes del amor en las canciones.

El cambio social es patente, las transformaciones son visibles desde distintos ángulos, sin embargo estos son cambios en lo material de las relaciones sociales los que conllevan un necesario cambio, siguiendo la lógica marxista, en lo supra-estructural, en eso que llamamos cultura. Rodríguez (2006) apuesta por los jóvenes para rastrearlo:

"de acuerdo con una visión de "culturas emergentes", los jóvenes podrían llegar a ser sujetos capaces de reorganizar y rearticular prácticas y representaciones en torno a nuevas maneras de ver el mundo, pues se encontrarían produciendo narrativas que trascenderían la regularidad y homogeneidad de los discursos tradicionales, recomblando y recreando nuevos y viejos elementos, produciendo rupturas y discontinuidades". (Rodríguez 2006:42)

Esos 'Bárbaros' siguiendo la formulación de Alessandro Baricco (2006) serían los más capacitados para enfrentar estos cambios, esos que ya no hablan la lengua de la civilización "Los bárbaros utilizan una nueva lengua. Naturalmente más simple. Llamémosle moderna". (Baricco, 2006: 49). Rodríguez, al respecto, concluye detectando prácticas transformadas pero discursos anclados en la tradición. Los bárbaros no invadieron el terreno discursivo del amor, al menos no lo han hecho aún.

En la búsqueda del significado del amor en las canciones de la música popular independiente no apuesto por el encuentro de un bloque sólido de significación, sino por una paleta amplia de posibilidades que varían en la medida que este significado amoroso es enunciado por alguien. Pero ¿Quién es ese alguien?

El compositor y su práctica musical mediada.

El sujeto ante el cual nos encontramos es alguien que, como cualquier otro, construye su realidad a partir del significado social, y, en concreto, del significado social del amor, sólo que éste lo objetiva, no a través de cartas, de novelas o de arreglos florales, lo hace en cambio a través de la música. Contrario a la tendencia de pensar en el artista en una categoría distinta al resto del plano social denunciada, entre otros, por Canclini (2010), nos encontramos ante un sujeto y lo transindividual (Williams, 1999) que se observa en él y su obra. En términos muy, tal vez demasiado fácticos, se trata de un compositor que escribe letra y la reviste de música, que lo pone en común con una banda o con algunos músicos de sesión, lo lleva al estudio, lo graba junto con otras canciones, lo distribuye en discos o a través de Internet y lo canta sólo o acompañado en un escenario ante un grupo de personas.

Tal vez se lee sencillo pero según una de las hipótesis sobre la cual se sostiene esta investigación, el significado del amor va mediado por quién es ese compositor, qué ha vivido en términos de subjetividad biográfica, en qué tipo de estructura social ha crecido y cómo ejerce esa auto-gestión musical, cómo se para de manera independiente en un contexto de música popular.

El compositor tiene que ser visto como un actor de un fragmento del proceso total de producción de música independiente y no como el actor del proceso en general. De ese modo nos concentramos en el autor/compositor en relación a su canción y no, por ejemplo, en relación al disco o a la propuesta del grupo en general.

El segundo foco de esta investigación está justamente en este sujeto y el universo simbólico que lo rodea y desde el cual construye el sentido amoroso que expresa en cada una de sus canciones. Alguna podrá ser de perfecto idilio, otra puede ser del más tormentoso apasionamiento, sin embargo una idea de lo que es el amor cruzará la circunstancialidad de su narrativa.

Lo que el sujeto al cual hacemos referencia en esta investigación hace al componer una canción e interpretarla es en términos generales una <<práctica musical>>. Ésta se puede definir a partir de los momentos que la componen pero su naturaleza no está dada únicamente por lo que a nivel de procesos de producción podemos identificar, algo que sería más pertinente en una investigación enfocada en los procesos institucionales, los factores económicos, los problemas de difusión y distribución en la era digital etc., factores que por lo demás, indiscutiblemente tendré que trabajar en lo que sigue pero que están inscritos no como el fin último de la pregunta que me atañe sino en función de cómo afectan en lo que el sujeto dice en sus composiciones.

Así, lo que un músico y compositor exprese en una canción con ciertos significados dependerá de la práctica musical que lleve a cabo, una práctica musical que está mediada por: a) su gestión como músico y los modos de producción a los que se adhiere, finalmente un punto de vista institucional, b) sus adscripciones sociales en la medida en que éstas configuran una identidad y entre los cuales se cuele la cultura y, finalmente, c) una biografía determinada y marcada por ciertos momentos significativos, especialmente en lo que se refiere a relaciones amorosas.

Las mediaciones aparecen en este contexto como aquello que afecta o que tiene injerencia entre la práctica musical del sujeto y el sentido que le otorga al amor. Por un lado: "La socialidad se genera en la trama de las relaciones cotidianas que tejen los hombres al juntarse" (Martín Barbero 2002:18) y en lo que respecta al entorno social a partir del cual adquirió sus primeras significaciones y dentro del cual fijó una estructura identitaria; "La institucionalidad es desde siempre una mediación espesa de intereses y poderes contrapuestos" (Martín Barbero 2002:18), en las negociaciones que establece al estar inscrito en un contexto industrial que si bien ubica como independiente, ejerce ciertas presiones ante las cuales se posiciona en sus canciones y, la mediación establecida entre lo anecdótico de su vida y lo que escribe en sus composiciones.

En un primer eje de mediación ubicamos la posición del sujeto en un contexto institucional dentro de la industria de la música popular independiente. Desde esa perspectiva, el compositor gestiona su música apoyado en sub-mundos institucionales que si bien le permiten libertad creativa, premisa básica del ser 'independiente', en relación a las posiciones de poder y el momento coyuntural de la carrera del compositor, éste tendrá un grado mayor o menor de independencia manifestado en qué tanto gestiona él mismo sus procesos musicales que van desde la composición hasta la promoción, difusión y venta.

La digitalización de algunos de estos procesos es un asunto por demás significativo para el mundo de la música popular independiente. Distintos autores coinciden en que la formación de lo independiente como movimiento específico se dio a partir de los procesos de digitalización que permitieron reducir costos y que así los músicos fueran capaces de grabar en estudios más austeros, producir sus propias mezclas de audio, distribuir sus canciones, ya sea vendiéndolas o regalándolas a través de Internet y gestando su promoción a través de distintas redes sociales. Los cambios en los medios de comunicación no se agotan en las formas, sino que como explica Thompson:

“Communication media are not merely technical devices which transmit information from one individual to another while leaving their relationship unchanged; rather, by using communication media, individuals create new forms of action and interaction which have their own distinctive properties”.
(Thompson, 2005:32)

Por su parte, Reguillo (2012) enfatiza la importancia de sitios como YouTube y sus remediaciones³ en redes sociales como Facebook en los erráticos consumos musicales de miles de jóvenes que encuentran en ellos no sólo la inmediatez y accesibilidad, sino la posibilidad de expresarse a través de ellos, es decir, tomando una canción como explicación de un sentimiento que desean compartir con sus amigos.

³ Formas simbólicas objetivadas en un medio que a su vez queda inserto dentro de otro medio (Scolari, 2008)

Tanto YouTube como Facebook y Soundcloud⁴ tienen en el contexto, no del consumo sino de la producción, un papel a todas luces relevante ya que son espacios especialmente frecuentados por los músicos que con la intención de compartir su material suben sus canciones y consiguen obtener miles de reproducciones.

Así como el usuario utiliza las remediaciones para compartir a través de la música su sentir en el instante, los músicos las utilizan para expandir en redes de consumo sus creaciones, de modo que en el momento en que suben su más reciente videoclip a YouTube comparten la liga tanto en su Twitter como Facebook.

Como vemos, no es menor el papel de las redes sociales y los modos de autogestión a través de Internet para el músico popular independiente. Thompson sitúa estos cambios en clave de visibilidad:

“The rise of the Internet and other digital technologies has amplified the significance of the new forms of visibility created by the media and at the same time rendered them more complex. They have greatly increased the flow of audio-visual content into the networks of communication and enabled a much wider range of individuals to create and disseminate this content”. (Thompson, 2005:37)

Estamos ante una red de posibilidades de autogestión que configuran un modo de producción determinada que afecta finalmente en su desapego institucional la posición de enunciación del sujeto frente a los poderes y fuerzas que de otro modo lo constreñirían.

Sobre de la segunda mediación, la inserción del sujeto en un contexto social determinado y la socialización que le corresponde, Berger y Luckmann (2011) ubican dos grandes momentos en los cuales el sujeto internaliza esa realidad objetiva de la cual es parte el modo en el que se llevan a cabo las relaciones sociales y, en específico, aquellas que atañen al amor:

⁴ Soundcloud es una plataforma electrónica que permite la escucha sin necesidad de descargar los archivos de audio. Además del *stream*, el autor puede habilitar la posibilidad de que el usuario descargue la canción.

“Todo individuo nace dentro de una estructura social objetiva en la cual encuentra a los otros significantes que están encargados de su socialización y que le son impuestos. Las definiciones que los otros significantes hacen de la situación del individuo le son presentadas a éste como realidad objetiva. De este modo, él nace no solo dentro de una estructura social objetiva, sino también dentro de un mundo social objetivo. Los otros significantes, que mediatizan el mundo para él, lo modifican en el curso de esa mediatización. Seleccionan aspectos del mundo según la situación que ocupan dentro de la estructura social y también en virtud de sus idiosincrasias individuales, biográficamente arraigadas. El mundo social aparece "filtrado" para el individuo mediante esta doble selección”. (Berger y Luckmann 2011:164)

En algo que atañe directamente a la construcción de sus emociones, los autores subrayan, "Resulta innecesario agregar que la socialización primaria comporta algo más que un aprendizaje puramente cognoscitivo. Se efectúa en circunstancias de enorme carga emocional" (Berger y Luckmann, 2011:165), de modo que el sujeto adquiere por principio de cuentas un horizonte significativo que le da sentido al mundo social y a la realidad objetiva así como a lo que experimenta en un plano emocional.

Una vez que el sujeto incorpora a ese 'otro generalizado' termina la socialización primaria para dar paso a la secundaria, marcada por una internalización de "submundos" institucionales o basados sobre instituciones. (Berger y Luckmann, 2011: 172) En ella, el sujeto interioriza los roles y los lenguajes específicos que le son propios a la vez que "constituyen realidades más o menos coherentes caracterizadas por componentes normativos y afectivos a la vez que cognoscitivos". (Berger y Luckmann, 2011: 173)

De la socialización secundaria es importante señalar que el sujeto construye una identidad a cuya adscripción obedecen también muchos de esos significados incorporados y que después termina por expresar en sus composiciones. Esa

identidad se forma en un proceso activo e interactivo entre el sujeto, los grupos con los que se relaciona y las estructuras sociales en las que están insertas:

“La identidad se forma por procesos sociales. Una vez que cristaliza, es mantenida, modificada o aun reformada por las relaciones sociales. Los procesos sociales involucrados, tanto en la formación como en el mantenimiento de la identidad, se determinan por la estructura social. Recíprocamente, las identidades producidas por el interjuego del organismo, conciencia individual y estructura social, reaccionan sobre la estructura social dada, manteniéndola, modificándola o aun reformándola”. (Berger y Luckmann, 2006: 214)

Socialización primaria, secundaria y el concepto de identidad ayudan a ubicar a ese sujeto dentro de una realidad social específica que tiene raíces más profundas que el mundo social en el que realiza su práctica musical. Es decir, podemos encontrar a músicos compositores que viven en el mismo barrio, acuden al mismo estudio y tocan para prácticamente el mismo público lo cual no va a significar que expresen significados amorosos idénticos puesto que sus fuentes de socialización y, por tanto, de adquisición de significados son particulares y en ese sentido, distintos.

Familia, amigos, lugar de origen, contexto sociocultural, clase, son factores que tienen amplia injerencia en este apartado sin dejar de lado cuestiones básicas pero fundamentales para el análisis como la edad, el género, las inclinaciones políticas y la agencia del sujeto enunciante.

Los procesos de socialización en el marco de una realidad social determinada dan sentido y albergan un tercer plano que media la práctica musical, ese momento de composición que se ve afectado, esta vez en un plano más bien circunstancial, que atañe a lo que cada sujeto ha vivido y la forma que esas vivencias han moldeado el sentido que otorga a eso que conoce por amor, una última mediación aparece como necesaria y evidente al momento de escribir una canción, aquello que tiene que ver con una fuente inmediata de inspiración, una serie de anécdotas que dotan a la

imaginación de referencias sin las cuales sería muy difícil llevar a cabo esa práctica musical. La biografía y muy especialmente la biografía amorosa tiene un papel fundamental en la expresión del significado amoroso y ésta, a diferencia de las anteriores, no está inscrita en una lógica de lo social sino que experimenta un alto grado de subjetividad:

“Siempre existen elementos de la realidad subjetiva que no se han originado en la socialización, tales como la conciencia del propio cuerpo anterior a cualquier aprehensión socialmente entendida de aquél y aparte de ésta. La biografía subjetiva no es totalmente social. El individuo se aprehende a sí mismo como estando fuera y dentro de la sociedad. Esto implica que la simetría que existe entre la realidad objetiva y la subjetiva nunca constituye un estado de cosas estático y definitivo: siempre tiene que producirse y reproducirse *in actu*. En otras palabras, la relación entre el individuo y el mundo social objetivo es como un acto de equilibrio continuo.” (Berger y Luckmann, 2011:168)

Sin más, las tres mediaciones de la práctica musical del compositor de las canciones responden a una postura epistemológica que tiene sentido desde el constructivismo, no sólo porque de primera instancia el amor se concibe como una construcción social que si bien se para como cualquier otra actividad cultural sobre una base biológica, las sociedades le dan sentido con base en variantes socio-históricas, sino que el actor social es visto como un constructor de su realidad social:

“La construcción de la sociedad como un proceso dinámico en el que los actores sociales realizan acciones, producen discursos y construyen sentido sobre el mundo a partir de complejos procesos de negociación y siempre desde un lugar situado e históricamente construido, es decir, desde profundos anclajes histórico - culturales (como los diferentes procesos de identificación o afiliaciones que los actores actualizan en el curso de sus biografías)”. (Reguillo, 2000: s.p.)

Al momento de escribir una letra y música para componer una canción el sujeto se enfrenta ante la necesidad de dialogar entre lo que conoce y no es capaz de detectar, los roles aprendidos y aquello que da sentido a su sociedad en un contexto inmediato, lo que ha vivido en términos afectivos y lo que se espera de sus canciones para

articular una narración impregnada en cada palabra y en cada nota de un significado amoroso.

Esos anclajes culturales y el papel que juega la socialización primaria y secundaria para su construcción y constantes refuerzos son relevantes no sólo en el posicionamiento del sujeto dentro de un universo simbólico cognitivo, sino que también lo dota de un horizonte de comportamiento emocional, lo sitúa en una <<cultura afectiva>> (Le Breton, 1999) algo que no necesariamente se corresponde directa y linealmente con lo simbólico-discursivo, o que al menos merece un tratamiento diferenciado.

Lo que se debe poner de relieve de la dimensión emocional del sujeto transindividual es, por un lado, una perspectiva que extraiga lo emocional de lo puramente individual como se estudiaría desde la psicología, y de lo biológico como hacen los que trabajan desde ese paradigma. Se trata entonces de relacionar ese “trans” que deja a lo individual en un contexto social con lo emocional, ver a las emociones, sin más, como constructo relacional de la interacción social. En ese sentido, emociones y sentimientos son

“una emanación social relacionada con circunstancias morales precisas y con la sensibilidad particular de lo individual, no es espontánea, sino ritualmente organizada en sí misma y con significado para los demás”. (Le Breton, 2012:68)

Estableciendo el carácter social o transindividual de las emociones, una teoría social de esta índole implica un análisis mucho más fino de los procesos que se ponen en juego, la subjetividad, los intercambios simbólicos, la circunstancialidad y lo afectivo, en ese sentido:

“Sentimiento y emoción nacen de una relación con un objeto, de la definición que hace el sujeto de la situación dentro de la cual está implicado, es decir que inducen una evaluación, aunque intuitiva y provisoria. Esta se basa en un repertorio cultural que distingue los diferentes estratos de la afectividad y

mezcla relaciones sociales y valores culturales que se apoyan sobre una activación sensorial. Se expresa en una serie de mímicas y gestos, en comportamiento y discursos cultural y socialmente marcados, pero en los que intervienen igualmente todos los recursos interpretativos y la sensibilidad del sujeto". (Le Breton, 1999:106)

El recorte social e histórico dentro del cual tienen sentido esas emociones y sus expresiones tiene sus límites en lo que Le Breton llama <<culturas afectivas>>. La traducción de la expresión emocional conlleva por lo general a una distorsión afectiva producto del etnocentrismo de pensar que lo que el signo indica es lo que a los términos de la cultura afectiva del lector corresponde.

Estamos hablando no sólo de lo social en las emociones sino de su capacidad comunicativa en un sentido muy similar al que quedó expresado anteriormente en el carácter comunicativo de la canción. Las emociones tienen sentido para otro, cófrade de la misma cultura afectiva y lo son porque, como el pensamiento en un sentido más amplio sin pretender independizarlo de lo afectivo, son capaces de objetivarse en lenguaje escrito o gesto:

"El léxico organiza la experiencia del grupo, alimenta el discurso, sugiere las metáforas apropiadas, permite el autoanálisis. Confiere un orden a los movimientos ambiguos y fugaces de la afectividad, es la traducción oral de la experiencia emocional del grupo. Pero así como los estados afectivos y sus manifestaciones varían de un grupo social y cultural a otro, el vocabulario asociado a ellos no es fácilmente traducible palabra por palabra en otra lengua. Las emociones no son sustancias, objetos susceptibles de describirse cuyos equivalente de una cultura a otra puedan encontrarse sin esfuerzo mediante el mero examen de los léxicos. Se trata de actitudes provisionarias que manifiestan la tonalidad afectiva del individuo en su relación con el mundo, lo que las genera, la manera en que resuenan en él, su modalidad de expresión, y no se conciben al margen del sistema de sentidos y valores que rige las interacciones dentro del grupo. Cada cultura afectiva dispone en propiedad de su vocabulario y su sintaxis, sus expresiones mímicas y gestuales, sus posturas y sus modalidades de desplazamiento". (Le Breton, 1999: 140)

La expresividad de las emociones es especialmente relevante ya que es eso lo que está en juego cuando se conjuga una melodía con un texto y en su subsecuente

interpretación a través del canto. La canción de amor es, ante todo, un objeto de intercambio emocional en el que se establece una identificación como parte de una cultura afectiva común.

El concepto de cultura afectiva remite a una formación cultural ya establecida y que si bien contempla variabilidad como el resto de la producción simbólica en la dinámica social, para fines analíticos ésta sólo podría estudiarse como un continente cerrado, en tiempo pasado y objetivable con la ayuda de la distancia temporal con la que se estudia la historia. Lo que se necesita para un análisis de tipo presente es un aparato conceptual que se establezca en la dinámica, que pueda ayudar a pensar el proceso y no un resultado ya hecho. Es, en ese sentido, la <<estructura del sentir>> un concepto pertinente para este objeto de estudio.

Rumbo a una “estructura del sentir”.

Si bien el anterior repaso teórico supone la existencia de una gama diferenciada de significados en relación con los tres elementos de mediación mencionados y todas sus sub-categorías, finalmente ese entramado de significaciones tejen estructuras de límites difusos y porosos pero identificables según la clave aportada por alguien que ya tiene un par de citas en este apartado pero que es en este momento en donde su introducción merece un anuncio especial.

Raymond Williams fue una de las principales voces de los *Cultural Studies* de la Universidad de Birmingham, autor de la obra "Marxismo y Literatura" (1997) en la que plantea una revisión del pensamiento de Marx que parte del enunciado básico que afirma que “el modo de producción de la vida material condiciona el proceso de la vida social, político e intelectual en general” (Marx citado por Williams 1999:93) es decir, la superestructura esta determinada por los modos de producción de la base material. La ‘determinación’ de Marx en este sentido, es interpretada por Williams más como un marco de presiones que un armazón absoluto.

Las instituciones, tradiciones, formaciones de tipo emergente, residual y dominante son elementos con los que Williams teje una teoría cultural en la que se condensan esos distintos elementos en la <<estructura del sentir>> como terreno en formación apropiado para el análisis literario que, finalmente, es la dirección a la que apuntan sus objetivos. El concepto es útil en el último apartado de este capítulo para regresar al significado enunciado por el sujeto al todo del cual parte y dentro del que tiene sentido ya no como resultado de una elucubración subjetiva, sino como una “experiencia social en solución” (Williams, 1999: 157), sin más, útil para hacer una síntesis del sujeto, su práctica musical mediada, sus canciones, los significados del amor contenidas en esas canciones, todo vivido como una experiencia en activo y no resuelta, sino que como él mismo plantea:

“Estamos hablando de los elementos característicos de impulso, restricción y tono, elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones, y no sentimiento contra pensamiento, sino pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado; una conciencia práctica de tipo presente, dentro de una continuidad viviente interrelacionada.” (Williams,1999:155)

La conciencia práctica a la que se hace referencia en la cita anterior contiene una clave analítica por demás relevante ya que hace la distinción de otro tipo de conciencia, la conciencia oficial.

“La conciencia práctica es casi siempre diferente de la conciencia oficial; y ésta no es solamente una cuestión de libertad y control relativos, ya que la conciencia práctica es lo que verdaderamente se está viviendo, no sólo lo que se piensa que se está viviendo”. (Williams, 1999: 153)

La distancia que marca Williams entre estos dos tipos de conciencia finalmente parte la racionalidad discursiva de la puramente emocional, aunque en el acto, éstas siempre estén relacionadas, pero una es una elucubración más elaborada mientras que la otra surge de un sustrato más identificado con esa emocionalidad social de la que es parte y en una relación violenta con sus significados puestos en acción inmediata.

Las estructuras del sentir de Williams quedan reflejadas a través del arte y en el caso muy específico que a él atañía, la literatura, todo para ver a través de los trazos, los estilos, las palabras esos “significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente”. (Williams, 1999: 155)

En este caso, las canciones constituyen ese lienzo sobre el cual se plasma una forma de pensar y de sentir que se vuelve estructura cuando se escala a un contexto social y se exime del riesgo de observarse como una mera ocurrencia o circunstancialidad biográfica, pero aún más, en una observación más avisada, esa ocurrencia y esa circunstancia se encuentran terminantemente marcadas por una forma de significarlo socialmente que será finalmente, lo que este trabajo intentará dilucidar; en otras palabras no se trata del sentimiento aislado sino la forma en la que el sujeto logra objetivarlo en un producto simbólico.

II Selección, análisis e interpretación: estrategia metodológica.

El diseño metodológico de este trabajo responde a cada uno de los momentos teóricos señalados en el apartado anterior pero que en lógica de trabajo empírico adquieren un orden y una distribución distinta. En términos generales es un diseño que se detiene en la canción como objeto simbólico de análisis e interpretación y en el contexto de su enunciación, el actor y las circunstancias desde las cuales dice lo que dice.

Siguiendo en trazos muy generales el planteamiento de Thompson (1993) y su hermenéutica profunda, un primer acercamiento se dio desde una observación participante en el que la intención es delinear el contexto de la música independiente en México, detectar a los actores y su rol en los procesos de producción de una industria paralela, las concentraciones de poder, el papel de los medios de comunicación, el surgimiento de nuevos modelos económicos.

La observación fue participante al dialogar constantemente con las actividades que realicé a la par como periodista musical, la conducción de un programa de radio que toca canciones producidas dentro del contexto sociocultural elegido y que además recibe propuestas musicales de diferentes lugares del país para ser programadas. También como parte del equipo de producción del festival 212 que reúne talento independiente de todo el país en un evento gratuito en av. Chapultepec de Guadalajara, Jalisco. La sistematización de estas observaciones se hizo desde una observación más sistematizada en la edición 2012 y 2013 del festival Vive Latino de la Ciudad de México realizado durante el mes de marzo en ambos años.

Recopilación de datos

La primer selección de casos fue producto de ese primer acercamiento en la forma de una observación participante. Esto implicó pasar del universo 'música independiente' que implicó una escucha exhaustiva, a la elección concreta de 8 grupos o artistas elegidos bajo un criterio diferenciador con base en las mediaciones de la práctica musical, a saber, variables de modo de producción, participación en la industria musical, lugar de origen, clase, etc.

La selección responde a algunos criterios de inclusión básicos como son: su participación en el campo de la música popular independiente, que sean autores de sus propias canciones y que el amor figure de manera significativa como tema de sus canciones.

La cantidad ideal de compositores seleccionados, más que definirse en un número tuvo que ser congruente con el radio de diferenciación intencionada y a partir de la cual fueron visibles con mayor realce los modos de producir sentido en el amor.

Elegidos los grupos y/o intérpretes solistas, siguió una labor de recopilación de su material publicado entre 2010 y 2013, es decir, cualquier sencillo, álbum, EP o LP, en formatos físicos o digitales que haya salido a la luz pública. Fue menester del mismo modo y en la misma fase encontrar la ruta para establecer el contacto con los compositores e intérpretes, misma que se dio con informantes clave dedicados a la difusión de la música popular independiente.

El corpus de material analítico no estuvo completo con las canciones sino que debió integrarse con el texto que indagara en los ejes que competen al sujeto enunciante y su práctica musical mediada, por lo que se estableció el diálogo entre las canciones y una serie de entrevistas semiestructuradas con sus autores para ver en su discurso "la

experiencia del actor social como lugar privilegiado para el análisis y la comprensión de la vida social". (Reguillo, 2000) En el caso de Juan Cirerol no se dio una entrevista en términos formales sino una plática cotidiana en septiembre de 2012 mientras que con Carla Morrison la información fue recuperada a partir de notas de periódicos y la entrevista pública que el periodista musical de Guadalajara Enrique Blanc hizo como parte de las "Female Sessions" en Guadalajara el 20 de octubre de 2012.

La técnica de acercamiento a los sujetos fue la entrevista semiestructurada, es decir, un diálogo tematizado de acuerdo a los ejes previstos en las mediaciones de su práctica musical, por sus modos de producción, los modos de ejercer la autogestión de su música y sus recursos; adentrarnos en el mundo social del cual parte, en el cual adquirió esos primeros significados amorosos, esas primeras nociones de lo que era el amor, y cómo lo ha ido actualizando; inmiscuirnos, finalmente, en los momentos significativos de su biografía amorosa, "El desafío estriba en poder penetrar hermenéuticamente en las estructuras cognitivas y afectivas de los actores sociales para encontrar ahí la presencia de lo social en lo subjetivo". (Reguillo, 2000: s.p.)

Antes de especificar los métodos de análisis aplicados al corpus con los datos de la observación, la recopilación de las canciones y los textos producto de cada una de las entrevistas realizadas, mencionaré otros enfoques de los que nutro este diseño con el fin de darle complejidad a lo que de otra manera se podría decir solamente es el análisis de unas formas simbólicas y el contexto de enunciación. El trazado metodológico aquí propuesto está inspirado, como dije, a grandes rasgos, en el modelo de la hermenéutica profunda de John Thompson, sin embargo tiene algunas similitudes con un modelo en niveles de análisis que propone el etnomusicólogo Francisco Cruces que recuperé para darle orden al análisis de las canciones en tanto música y no en tanto letra, para lo cual, desde luego, el diseño metodológico contemplará dos técnicas de análisis distintas.

Cruces propone cinco niveles de análisis de los que tres cobran especial pertinencia para este análisis. El primero de ellos atiende la gramática musical, es un análisis

formal de las estructuras musicales y su clasificación. El segundo, uno de coherencia textual hace una consideración de la pieza como unidad de sentido, como universo en sí mismo. La coherencia sociocultural, por último, da cuenta de las relaciones entre la música con el mundo social como un todo.

Cruces señala “el universo compartido de los valores sonoros remite, de diversas (y enigmáticas) formas, a otro universo más amplio de valores y experiencias que colabora a construir y recrear de forma decisiva” (Cruces, 2002: s.p.). Éste es especialmente relevante en el eco que hace a lo que bajo los parámetros de este trabajo hemos denominado la práctica musical mediada ya que se trata de inscribir la pieza dentro de un contexto de producción determinado, *arts de faire* dice Cruces haciendo alusión a De Certau, e intenta también establecer una serie de analogías entre lo que suena y el mundo social del cual es parte, o, en palabras de Cruces “esquemas prácticos de acción / apreciación que ligan el hecho musical con otros órdenes de la sociedad”. (Cruces, 2002: s.p.)

Análisis

Aunque la presentación de cada uno de los puntos y momentos de la metodología de esta tesis están presentados de manera lineal, el trabajo de campo fue dialogando constantemente entre las entrevistas, los análisis y las canciones. Lo que sigue en esta linealidad ficticia es la descripción de un análisis de discurso aplicado tanto a los textos producidos a partir de las entrevistas como a las canciones mismas así como un análisis de la música de las canciones siguiendo algunos de los niveles propuestos por Cruces.

A continuación quedan enunciadas las categorías que guiaron la observación y análisis en cada uno de los textos a sabiendas de que hubo algunas más que fueron los textos mismos quienes las exigieron para encontrar un lugar pertinente en el análisis. Las

preguntas que se presentan justo después de la categoría están formuladas en clave analítica y no como enunciación directa al momento de efectuar la entrevista. Es una pregunta que se hace al sujeto a través del texto de la entrevista aunque sin duda fue también una guía a grandes rasgos para la realización de éstas.

Análisis del texto producido a partir de las entrevistas.

Eje temático: Modo de producción

Se hizo en dos momentos. Una primera codificación en función de: a) la autogestión b) los compromisos institucionales y c) los recursos empleados. Lo anterior desglosado en observaciones más libres que den respuesta a las siguientes sub-categorías:

Agencias de *booking*: ¿Pertenece a algún grupo -institucionalizado o no - que se encargue de agendar presentaciones en vivo?

Management: ¿Alguna persona o institución gestiona y facilita y administra sus diferentes actividades laborales?

Grabación, maquila, y distribución de discos: ¿Pertenece a alguna disquera independiente que se encargue de grabar, maquilar y distribuir sus discos?

Medios de comunicación: ¿Tiene algún tipo de convenio - instituido o no- con revistas, blogs, estaciones de radio, canales de televisión?

Promoción: ¿Mediante que prácticas gestiona la comunicación de su trabajo?

Medios digitales: ¿Qué prácticas digitales efectúa? ¿Qué redes sociales frecuenta? ¿Qué tanto utiliza las redes sociales para promoción? ¿Qué tanto utiliza plataformas digitales para componer y/o grabar su música? ¿Vende su música por internet?

Economía: ¿Cuál es la fuente de los ingresos monetarios del proyecto y del individuo?

Sentido: ¿Cuál es la razón por la cuál hace música desde la vertiente independiente?

Eje temático: Adscripción social.

Género

Edad

Lugar de origen.

Lugar actual de residencia.

Clase social: ¿En qué clase social creció? ¿En qué clase social se desenvuelve actualmente?

Estructura familiar. ¿Cómo estaba configurada su familia en la que creció? ¿Actualmente ha formado una familia? ¿Cómo esta constituida?

Perspectiva religiosa: ¿Cuál es su posición frente a la religión?

Perspectiva política: ¿Cuál es su postura política? ¿Mediante que prácticas define su participación política en la sociedad?

Consumos culturales: literatura y música.

Eje temático: Biografía amorosa.

Biografía amorosa: ¿Cómo han sido las relaciones afectivas más significativas de su vida?

¿Cómo fueron las relaciones afectivas de sus padres y familiares cercanos? ¿Cuál es la relación afectiva que más ha tenido impacto (positivo o negativo) en la creación de sus canciones?

Canciones: Se trata del análisis de la música como fue grabada y publicada entre los años 2010 y 2013 sin importar si estuvo contenida en un disco (LP) o si tuvo una distribución como EP físico o digital, o sencillo físico o digital.

El análisis de las canciones se realiza en dos grandes apartados atendiendo a la naturaleza diferenciada de los elementos que contienen las canciones de las que se analizará texto y música.

Canciones:

A continuación dejo algunas categorías sin pretender que éstas sean cajones inamovibles, sino pistas de búsqueda de las que puedan surgir otras categorías o bien, puedan reafirmarse en su capacidad de visibilizar el sentido.

Narrativa: Caracterización general de la letra de la canción. ¿Qué narra? ¿Qué describe? ¿Cuál es el conflicto? ¿Quiénes son los actores involucrados? ¿Cuáles son las intenciones y deseos que mueven la canción?

Instituciones: ¿Qué instituciones aparecen en la letra de las canciones como reguladoras o legitimadoras del amor? (estado, familia, religión ...)

Valores: ¿Cuál es la noción de libertad de los actores involucrados? ¿Cuáles son las sujeciones que atan o liberan los procesos?

Poder: ¿Cuál es el status de igualdad entre los actores involucrados?

Género: ¿Quién es el enunciante? ¿Quién es el objeto de su deseo? ¿Cuál es la relación existente entre ellos?

Proyecto: ¿Cuáles son los proyectos a corto, mediano o largo plazo que se tejen en el desarrollo de la canción para los actores involucrados? ¿Qué aspiraciones o expectativas aparecen?

Sexo: ¿Qué tipo de alusiones sexuales hay en la letra?

Tradiciones: ¿Qué rituales y protocolos de conquista están presentes en la letra?

Moral: ¿Cuál es el 'deber ser' del amor?

Adjetivaciones y metáforas: ¿Con qué figuras se adjetiva y / o metaforiza el sentimiento al que se alude?

Música

Ritmo: ¿Qué compás sigue la pieza? ¿A qué velocidad esta compuesta la pieza?

Armonía: ¿En qué escala esta compuesta la canción? ¿Cuál es la variabilidad armónica de la pieza?

Estructura: ¿Cómo esta dividida la pieza?

Instrumentación: ¿Qué instrumentos intervienen en la grabación de la pieza?

Intención vocal: ¿Qué recursos (y en qué momentos) utiliza el vocalista para intencionar su canto?

Interpretación.

La labor interpretativa final implicó el cruce y relación del contenido de las canciones con las condiciones en las que fueron creadas y las estructuras sociales y subjetividad de las que parten sus creadores. Para Thompson es un paso central del que muchos investigadores huyen por la creencia en la imposición de la perspectiva del investigador en vez de dejar que los datos arrojados sean los que hablen. Thompson deja de relieve en su propuesta metodológica de hermenéutica profunda que siempre se dan las interpretaciones, aún cuando se deje el dato en bruto, sin embargo es necesaria una síntesis que integre en un sentido lógico y argumentado la variedad de datos obtenidos. Para esta tesis la síntesis interpretativa se llevó a cabo en relación estrecha con los dispositivos teóricos de las estructuras del sentir de Raymond Williams.

III La música popular independiente contemporánea en México: presentación de los sujetos en su contexto.

Uno de los principales atributos con los que se ha caracterizado a la música popular independiente es su porosidad, su falta de estructura, sin embargo si esto fuera así, o al menos, si fuera completamente así, no tendríamos forma de observarla, de detenerla para preguntarnos por los significados del amor expresados en ella.

Si bien lo más importante que se puede decir de ella son sus criterios de exclusión, ese listado de “no” con la que queda despojada de afiliaciones institucionales rígidas, hay también una lista de “si” que la hace ser como un algo, como un objeto de estudio en sí mismo, aunque es necesario recalcar, éste no es una tesis de la música independiente sino de los significados del amor, matiz que convierte a este en un capítulo necesario pero cuya función es encaminar mediante una descripción sistematizada de los sujetos y sus contextos al capítulo central de este trabajo, a saber, el análisis de esas canciones en busca del significado.

Sirva éste como introducción de los sujetos estudiados en la descripción del contexto de enunciación desde el cual los compositores de las canciones analizadas actúan lingüística y musicalmente.

A partir de un análisis del campo surgirán características en otros niveles, desde el nombre del disco en el cual están contenida alguna de las canciones hasta el momento biográfico a nivel emocional que vivía el sujeto que la creó, por eso, aunque parezca una mero repaso por los pesos y contrapesos de la autogestión musical, esto sólo es un pretexto para poner de relieve la condición social y biográfica de los actores a nivel genérico de este campo y, muy en específico, de aquellos que nos atañen de manera particular: Juan Manuel Torreblanca, Pascual Reyes, Maricha, Memo Andrés, Carla Morrison, Juan Cirerol, Gina Recamier y Liber Terán.

La primer parte de este capítulo constituye un matiz a la independencia. Sin llegar a comprometerla, existen algunos factores de poder que se cuelan entre las grietas de la autonomía en la práctica musical de estos sujetos. La segunda parte es un contrapeso, son espacios de autogestión a partir de los cuales los sujetos se empoderan, algo que suele ser relevante al momento de tomar la pluma y la guitarra y componer así una pieza musical que bajo los estándares de este trabajo, es una canción de amor.

La órbita estructurante.

En realidad no se podría ser del todo autónomos, independientes de cualquier fuerza o sujeción al momento de hacer música y más aún, al momento de querer que ésta llegue a muchos. Los poderes que intervienen en estos procesos no inhiben la creación pero sí la condicionan a ciertas circunstancias que la dotan de una estructura para que hoy, ya sea en este trabajo o en el lenguaje más cotidiano se pueda hablar de “música independiente” y saber a qué y a quiénes se hace referencia. La estructura es de naturaleza porosa y flexible, sin estándares solidificados ni requisitos escritos en contratos asfixiantes, por el contrario, deja espacio para la creatividad y más aún, para la excepción, lugar desde donde se han construido las historias más celebradas de la música popular independiente.

Rezagos del centralismo.

Es una cabeza inmensa, la ciudad de México, sobre un cuerpo escuálido.

Octavio Paz

Las decisiones metodológicas no son o más bien, no deben ser caprichos del empirismo. Decantar esta investigación hacia sujetos que ejercen su práctica musical desde la ciudad de México responde a un hecho muy sencillo. Bandas y proyectos, aún cuando encarnan un arraigo significativo de su lugar de origen, sienten una atracción que los mueve hacia el Distrito Federal en el caso de México y muchos de quienes no

lo han hecho, al menos lo han considerado. Idealmente, las posibilidades que se abren desde el modo de producción independiente tendrían que apuntar hacia otro tipo de condiciones, en donde lo territorial pierda relevancia, especialmente frente a un contexto que se mueve gracias a la digitalización de los procesos y todo lo que eso conlleva en términos de una redefinición del sentido espacio-temporal, y siendo este el escenario perfecto para que un grupo de personas que componen su música desde por ejemplo, Zacatecas pueda distribuir y comercializar sus canciones a través de Internet.

En ciudades como Monterrey y Guadalajara las fugas son menos frecuentes al concentrar algunos de esos factores, insumos de autogestión significativos para estos sujetos, aunque los resabios de centralismo verificables en distintas industrias han dejado en el D.F. una posición privilegiada. El caso de Technicolor Fabrics de Guadalajara es otro ejemplo que ilustra lo anterior, ya que aún cuando hacen un uso creativo de los recursos digitales como el crowdfunding y después de significativos logros en su visibilización en todo el país, la banda decidió trasladarse a la Ciudad de México hacia la segunda mitad del 2013.

En concreto y como desarrollaré en los siguientes apartados, estas ciudades concentran a los actores que fungen como legitimadores, las agencias, los medios de comunicación y los festivales, es decir, buena parte de aquello que se asienta como “tradicional” en el contexto de este modo de producción, pero de lo cual los músicos no han logrado desprenderse para llegar a muchos desde sus posibilidades autogestivas.

Juan Cirerol y Carla Morrison llegaron a la ciudad de México desde el norte del país, uno, Juan, desde Mexicali, Baja California, y del mismo estado, Carla desde Tecate. Espumas y Terciopelo, con tal de estar físicamente más cerca de la disquera independiente con la que habían firmado un contrato se trasladaron de Guadalajara al D.F. a pesar del gran esfuerzo económico que esto les supuso. Es el traslado aún “obligado” para cientos de proyectos musicales que creen que la ciudad y la

proximidad territorial con medios de comunicación y otros actores dentro de la industria representará un paso importante para su crecimiento y aceptación de un público cada vez mayor, algo que se critica desde otras trincheras, especialmente desde aquellos que han decidido trabajar desde su ciudad.

La relación con la ciudad no se limita a la gravedad que ejerce sobre lo que sucede musicalmente en el resto del país. Los mismos músicos habitantes del D.F. encuentran en ciertas zonas un recurso simbólico identitario que relacionan con la música. Coyoacán, por ejemplo, y la Colonia Roma y Condesa son frecuentemente referidos en ese aspecto. Liber Terán habla en repetidas ocasiones de lo que significa ser oriundo de una colonia del sur de la ciudad de México, e incluso compuso una canción cuando llegó después de una gira por Europa, una canción de amor dedicada específicamente a la ciudad. Algo similar a lo que afirma Diego Suárez del grupo Bengala al hablar de su infancia en Coyoacan y mientras que es bien sabido que Café Tacvba proviene de ciudad Satélite en el Estado de México, Pascual Reyes ha decidido seguir viviendo en ese lugar que ha sido su casa desde la infancia y es entre esas calles que aún viven sus amigos más cercanos. En sus casos, lo más inmediato del contexto territorial constituye un rasgo identitario que los ata a la ciudad y a los barrios en concreto de su infancia.

Otra de las ligas territoriales que se van marcando en la Ciudad de México tiene que ver con los espacios destinados para la música en vivo. Mientras que en la década de los 90 Rockotitlán y La Última Carcajada de la Cumbancha era el lugar por excelencia para las presentaciones de grupos de rock además de La Carpa Geodésica y el Tianguis del Chopo, hoy, lugares como el Caradura, Imperial, o el mismo Plaza Condesa entre otros del circuito Roma Condesa que van desde el foro de un café hasta un auditorio de mayor aforo, van marcando rutas de concentración musical en la ciudad.

Los legitimadores.

Mucha de la concentración de músicos en ciertas ciudades se acentúa ante el desarrollo de una tradición musical que cargan a costas algunos actores que en la década de los ochenta y en los noventa tuvieron éxito – especialmente en el rock – e independientemente de que sigan activos funcionan dentro de la música popular independiente como legitimadores de nuevos actores que se incorporan al campo y lo hacen desde la figura del productor, aquel guía y gurú que media entre lo técnico y lo artístico para la creación de una estética sonora que defina al grupo frente a las canciones que graban.

El grupo Café Tacvba son un ejemplo claro de este fenómeno. Mientras que los orígenes de su popularidad comenzaron a principios de la década de los noventa, y aún cuando hacia el 2013 siguen en activo como grupo, cada uno de ellos ha apadrinado a una serie de grupos independientes, especialmente Emanuel del Real, tecladista del grupo, y Enrique Rangel, bajista. El álbum *Bella Época* (2011) de Torreblanca en el cual está contenida una de las canciones que se analizarán más adelante, fue producido por Enrique Rangel a petición de él mismo, según explica Juan Manuel Torreblanca, después de haber visto tocar a su banda. Del mismo modo, Enrique produjo el álbum *Errante* (2012) de Liber Terán en condiciones similares. Tanto Liber Terán como Juan Manuel Torreblanca se refieren a Enrique como un insumo fundamental para el resultado final de sus discos además de hacer referencias a su estatus como autoridad en la música contemporánea en México y Latinoamérica.

Gina Recamier, por otro lado, recurrió a Chetes Garza, músico regiomontano que en la década de los noventa fue, junto con su grupo llamado Zurdok, parte de un movimiento musical relevante en Monterrey con eco en el resto del país. En su caso como en el de Liber y Torreblanca, los productores funcionan no sólo como guías dentro del proceso de la grabación del disco sino que su lazo tiene, además del significado de legitimación en el campo, un vínculo de confianza que llega a lo monetario, al financiar

no sólo lo que respecta a sus honorarios sino en otros gastos como la renta del estudio de grabación, el pago a un ingeniero de audio o la *masterización* del álbum.

Booking y maquila.

Uno de los “no” que caracterizan a la música popular independiente es, como ya se dijo, su afiliación a una disquera de las llamadas *majors*. A raíz del crecimiento de una industria musical ajena a esas empresas surgieron también distintas agencias encargadas de distintos procesos y algunas más que los abarcan todos en el llamado modelo 360. Los procesos de grabación, distribución, maquila, promoción, difusión, *booking*, comercialización en formatos físicos y digitales son especialidades de grupos de trabajo que ofrecen sus servicios a las bandas y proyectos musicales a cambio de un acuerdo muchas veces flexible y que va en acuerdo al monto de inversión de ambas partes.

Espumas y Terciopelo, por ejemplo, firmaron un contrato 360 con la disquera independiente Shokingwatts en la que ellos tienen la libertad de vender sus presentaciones sin dar ningún tipo de pago a la disquera hasta el punto en que la disquera haya invertido determinado monto en la promoción y difusión del grupo, momento en el cual debe reajustarse la repartición de ingresos. Torreblanca es parte del catálogo de la Arts & Crafts en su edición mexicana, sin embargo ellos no tuvieron participación alguna en la grabación del álbum por lo que su contrato es de licencia y distribución. Gina Recamier para su álbum *ImaGina* trabajó con Dragora para algunos de los procesos referentes a las licencias de distribución del álbum pero con Cósmica Records para la comercialización digital en tiendas como iTunes, la misma compañía con la que Carla Morrison se apoya para algunos de los procesos. La misma Gina Recamier trabaja con una empresa llamada Bookingham todo lo referente a sus presentaciones en vivo y vinculación con medios de comunicación. Se trata de modelos que se acomodan y ajustan de acuerdo a las necesidades de cada uno de los artistas. Carla Morrison se ha convertido hacia el 2013 en una empresaria de este

rubro abriendo una agencia productora ejecutiva llamada Pan Dulce Productions que en su primera etapa apoyará Vanessa Zamora de Guadalajara, Mariel, y Alejandro Jiménez de Tijuana pero radicando en el D.F.

Es interesante cómo, trabajando desde éste modelo y con la permanencia de una opinión negativa generalizada hacia las disqueras tradicionales, postura que en parte ha ayudado a dar identidad a este modo de producir música, pocos de los músicos entrevistados niegan categóricamente la posibilidad de trabajar con una *major* y, quienes sí fijan una postura más firme al respecto es porque ya lo hicieron y los resultados no fueron satisfactorios. De entrada Espumas y Terciopelo manifestaron que ante su aspiración de vivir de las ganancias que obtengan de hacer música, no dudarían en un futuro ser parte de una *major* si ésta les da mayores beneficios económicos. Gina Recamier lo dejó como una posibilidad en la entrevista mientras que Carla Morrison ha manifestado en distintas ocasiones que las disqueras son un modelo obsoleto y que ella permanecerá en la independencia.

Pascual Reyes, por ejemplo, grabó el álbum Valiente (2012) de San Pascualito Rey con la transnacional Universal. Era la primera vez que grababa con una *major*, en parte frenado por una idea que comparte con el resto de los entrevistados, la impresión de que en estas disqueras prevalecen esquemas burocráticos que aletargan los procesos y que en determinado momento, si no existe un interés patente de parte de la disquera, podrían llegar a detener todas las actividades del grupo. El caso de Pascual esa creencia se cumplió a cabalidad. Una serie de movimientos internos en la disquera hicieron que quien se encargaba de darle continuidad a San Pascualito Rey fue removido y quienes los reemplazaron no estuvieron interesados y los pasos previos a la publicación del disco entraron en una pausa indefinida. Pascual optó por pagar la liberación de los derechos y aliarse con la disquera Terrícolas Imbéciles para terminar su publicación.

Liber Terán, por otro lado, como líder del grupo *Los de abajo* trabajó apoyado por todo tipo de disqueras y en su faceta solista publicó su segundo álbum con EMI y el tercero

de vuelta a un esquema independiente, y aunque su experiencia con EMI no fue del todo mala, afirma que preferiría seguir trabajando con Casete u otra disquera de menor tamaño. Torreblanca, por último, afirma que no trabajaría con una *major* por el simple hecho de que su música no les interesaría.

Medios de comunicación.

Los medios de comunicación como la radio y televisión que bajo este contexto y frente a una creciente importancia de los medios digitales montados en Internet se podrían clasificar como tradicionales, no han cedido poder frente a las alternativas digitales. Los músicos siguen haciendo muchas referencias a la importancia que tuvo estar en la mira de algunas estaciones de radio en la ciudad de México y Guadalajara, y a actores en específico de los medios de comunicación.

Una figura que tiene especial relevancia en este contexto es la del programador, tanto para televisión como para radio. En muchas estaciones de radio el programador es ese *gatekeeper* que decide qué se va a tocar y qué no dentro de la música de cada estación y sigue siendo común una práctica instituida más no legitimada por las estaciones, la llamada payola, proceso de selección a partir de un pago del artista al programador mediados frecuentemente por la disquera. En los estándares de la música popular independiente ésta no es una práctica frecuente o al menos no una bien vista ya que, para empezar, no existen recursos suficientes para el pago por programación que sí tendrían las grandes disqueras. De ahí el valor que le da el músico independiente a la calidad y autenticidad de su propuesta musical que tendrá que ser más valiosa que los incentivos económicos que se den bajo otros esquemas de trabajo.

Más aún, el crecimiento de algunos de ellos ha estado marcado, según sus propias declaraciones, por su inclusión en la programación de alguna estación de radio. Tanto Torreblanca como Liber Terán hicieron referencia a la estación Reactor del D.F. mientras que Espumas y Terciopelo a RMX de Guadalajara.

Las revistas, por otro lado, han fortalecido sus espacios más en sus ediciones digitales que en las impresas ya que en ellas pueden acompañar los contenidos textuales como reseñas de discos o anuncios de nuevos materiales de estas bandas y proyectos con la posibilidad de tener un *stream* en línea de sus canciones o sus videos. Muchas de ellas han dejado sus ediciones impresas para concentrarse en sus versiones web y aún más han surgido desde esta naturaleza. No son pocos los blogs que reseñan discos, presentaciones o dan a conocer noticias referentes a los artistas independientes.

Festivales.

Así como el programador de cada estación de radio hace una selección de lo que habrá de sonar en ella, existen comités de selección y programación para los festivales de música que dan espacios a las bandas y proyectos de la música popular independiente, algo que, dependiendo del festival, no sólo supone la exposición a un público de tamaño variable pero generalmente amplio, sino que los pone en la mira de los medios de comunicación y los que consideren asistir a dichos festivales.

Existen dos tipos de festivales, los itinerantes y los que se han establecido en un lugar fijo y se llevan a cabo una vez por año. Los del primer tipo suelen tener fines publicitarios para empresas en específico, de modo que el festival lleva el nombre de alguna compañía cervecera o de otro ramo. Los festivales fijos puede que lleven ya varios años llevándose a cabo o bien sucedan una o dos veces sin lograr establecerse, usualmente por dificultades para obtener recursos de producción.

Existe una empresa que ha logrado posicionar y establecer sus festivales de manera continua, logrando llenos totales y programando grupos en una mezcla atractiva entre los muy consolidados y las propuestas emergentes. OCESA es la empresa detrás del festival Vive Latino y Corona Capital, ambos con sede en el Autódromo Hermanos Rodríguez de la ciudad de México, y otros en distintas ciudades de la república. Es una empresa con amplio poder económico y coercitivo que marca en su selecciones la

suerte de muchas bandas que ansían ser convocados para sus festivales. El festival NRML y Pa'l Norte de Monterrey, así como 212 en Guadalajara son también relevantes para los músicos independientes.

Todos los músicos analizados en este trabajo han participado en alguno o algunos de estos festivales. De entrada tanto Liber Terán como Carla Morrison, y Juan Cirerol estuvieron en la edición 2013 de Vive Latino. Espumas y Terciopelo, Carla Morrison, Torreblanca y San Pascualito Rey estuvieron en 212 2012, y Torreblanca fue uno de los convocados al festival Corona Capital 2011.

Las tendencias marcadas por las selecciones tanto de estaciones de radio y televisión, blogs, los festivales, las agencias de *booking* y otros servicios, y aquellos actores relevantes que deciden apoyar y con ello legitimar algunos proyectos y bandas en específico, además de organizaciones como IMAS encargados de recopilar material de bandas en todo el país y premiar a los proyectos de la música independiente según un jurado y el premio de la gente, configuran en un *continuum* caprichoso y haciendo uso de sus poderes, las estructuras siempre abiertas, flexibles y porosas de la música popular independiente.

Espacios de autogestión y empoderamiento del sujeto.

El apartado anterior hizo un repaso los factores externos que marcan las condiciones sociales bajo las cuales los sujetos en el contexto elegido para este trabajo ejercen su práctica musical. Este segundo apartado se concentrará en los espacios de autogestión y defensa de lo independiente así como otras particularidades de los compositores de la música popular independiente que por distintas razones los hacen sujetos propensos a proponer esos significados emergentes del amor.

La digitalización y autogestión musical.

Muchas de las industrias creativas han sido transformadas radicalmente desde la digitalización de algunos procesos que antaño requerían capitales humanos y equipos de costos solamente accesibles para industrias bien establecidas. Mientras que hace un par de décadas era imposible pensar en filmar una película con un presupuesto autogestionado si no se era literalmente millonario, hoy existen alternativas por demás viables para llevar a cabo a costos mucho más manejables, productos culturales de calidad material equiparables a las producidas bajo el amparo económico de grandes empresas. En la música sucedieron cosas similares y autores como Freire y Blánquez (revisados en Corenjo, 2006) coinciden en que el momento en el que la música independiente pudo tener posibilidades similares en el apartado de alcance a públicos amplios que aquella producida de modo tradicional fue cuando incorporaron el uso de tecnologías digitales especializadas en determinados procesos y de uso personal.

Una de las canciones analizadas lleva por título 'Valentín (nuestra educación sentimental)' de Torreblanca. La canción no ha sido publicada en ningún álbum salvo una compilación hecha en República Dominicana. Más aún, la canción no ha sido grabada formalmente por el grupo, sino que se encuentra en estado de *demo*, con la voz registrada desde la casa de Juan Manuel haciendo uso del equipo que ahí tiene instalado conectado a un software llamado Garage Band que permite la grabación en distintas pistas de instrumentos generados por el mismo programa o bien a través de instrumentos y micrófonos externos, funcionamiento que comparten la mayoría sus similares pero con la particularidad de ser el *software* que viene instalado de fábrica en equipos Mac, es decir, no es ni especializado ni profesional y su uso no representa un gasto extra. El resultado, sin embargo, no queda por debajo las exigencias del mercado, y a su creador sólo le requirió levantarse de la cama, conectar su teclado y trabajar en algunos ritmos desde la misma computadora, subir la canción a *Soundcloud* y enviarla a República Dominicana para el compilado del día de San Valentín.

Espumas y Terciopelo, por otro lado, grabaron su disco desde la casa de Memo Andrés en donde tiene, según explicó, algunos *fierros*, un programa de grabación convencional dentro de lo profesional llamado ProTools con algunos *plug ins* piratas.

En una entrevista con el diario El Universal (2013), como lo ha hecho en otras ocasiones, Carla Morrison manifestó que las disqueras están obsoletas y que ella no necesita de ellas ni de canales de televisión que pasen sus videos teniendo a la mano Internet para difundir su música. En abril de 2013 el video Eres Tú en el canal oficial de Carla Morrison en YouTube cuenta con 3, 119, 400 visitas. Para el video Hasta La Piel publicado en el mismo canal tiene casi siete millones de visitas y el video para la canción Déjenme Llorar pasa los 15 millones de reproducciones.

A Juan Cirerol, por otro lado, suele vérselo cargando su guitarra y con una mochila en la espalda y de todas las veces que esto pudo haber sucedido, en una ocasión en una reunión con amigos en la que coincidimos, Cirerol decidió que debía ser consecuente con la inspiración que tenía en el instante, sacó su computadora de la mochila, la abrió, pidió un poco de silencio y grabó con su guitarra la canción que acababa de completar en su mente. Aún cuando esta grabación no era, bajo los estándares de calidad de audio, publicable, sí servía como un borrador grabado *in situ*. Además de estas grabaciones instantáneas, Cirerol contesta sus mensajes en redes sociales digitales desde su computadora y al mismo tiempo les pide a sus seguidores que acudan a su próxima presentación. Esto es común entre estos sujetos que, a diferencia de otros actores del medio, llevan ellos mismos sus actividades en redes sociales y no un tercero, algo muy congruente con la filosofía que en buena parte permea este campo, aquella adoptada del punk y que reza *do it yourself*. (Cornejo, 2006)

Las redes sociales, entonces, se han convertido en un insumo indispensable para la promoción de los materiales de los músicos independientes. En ocasiones no es necesario que un músico, banda o proyecto musical termine un álbum para tener una nueva publicación de canciones, sino que conforme las van terminando pueden ir las

compartiendo a través de *Soundcloud* vinculado a sus cuentas de Twitter, Facebook o bien, quienes cuentan con una, en su propia página web. Del mismo modo se difunden sus videos musicales utilizando las ligas de YouTube o bien, el video que algún asistente a una presentación grabó a través de su celular. Por otra parte, esa misma cuenta en redes sociales la utilizan para darle seguimiento a su vida más cotidiana, a aquello que no tiene que ver con promover su música, las fotografías con sus amigos, los reclamos a alguna persona, la recomendación de una bebida en un restaurant, alguna reflexión. Las redes sociales borran la línea divisoria entre lo público y lo privado en las vidas de los músicos independientes.

A continuación presento imágenes tomadas de las cuentas de Twitter de los músicos a los que se ha hecho referencia y que ilustran los casos señalados:



Imagen tomada de twitter.com/pascualreyes en abril de 2013.



Imagen tomada de twitter.com/carlamorrisonmx en abril de 2013.



Carla Morrison

@CarlaMorrisonmx

Follow

Carla Morrison en Lollapalooza 2013 (Completo) aquí el show completo en Chile!!!! youtu.be/1I3oZVUaX4w

3:05 PM - 11 abr 13



YouTube @YouTube

90 RETWEETS 110 FAVORITOS



Imagen tomada de twitter.com/carlamorrisonmx en abril de 2013.



j_m_torreblanca

@torrewhitey

Seguir

¿qué es la inspiración? ¿qué es la suerte? ¿qué es el destino? ¿qué es la música? etc

instagram.com/p/Xy2UIVSnQJ/

7:08 AM - 07 abr 13

8 RETWEETS 3 FAVORITOS



Imagen tomada de twitter.com/torrewhitey en abril de 2013.



Imagen tomada de twitter.com/torrewhitey en abril de 2013.



Imagen tomada de twitter.com/juancirerol en abril de 2013.



imagen tomada de twitter.com/juancirerol en abril de 2013.



[imagen tomada de twitter.com/liberteran](https://twitter.com/liberteran) en abril de 2013.

Si bien existen otras posibilidades autogestivas desde lo digital que aún no han sido incorporadas del todo a su práctica (Jiménez y Woodside, 2012) existe la tentativa por explorar distintas formas de gestionar recursos a través del llamado *Crowdfunding*, utilizado con éxito en otras latitudes que consiste en solicitar el apoyo de otra persona a través de donativos a cambio de recompensas. En 2013 Technicolor Fabrics de Guadalajara y Austin TV de Ciudad de México lanzaron campañas de este tipo para solicitar a sus seguidores que apoyaran la grabación de nuevas canciones y la posibilidad de realizar una gira por Europa. En julio y agosto de 2013, Madame Recamier, autora de canciones que integran este corpus, lanzó una campaña de *crowdfunding* a través de la página fondeadora.mx con el objetivo de recaudar 100,000 pesos para la realización de un videoclip.

Por eso, mientras que Jiménez y Woodside califican a los públicos mexicanos como pasivos frente a estas tentativas y a los creadores en una subutilización de los recursos digitales, yo me posiciono más bien en una progresiva incorporación de estas estrategias por parte no sólo de públicos y de creadores sino de todos los actores involucrados en el campo, algo que se encuadra en una lectura de los tiempos no como llegada a un modelo completamente diferenciado de comunicación sino de convergencia (Jenkins, 2006).

La colaboración entre pares.

Mientras que suele llegarse a la conclusión de que el parte aguas fundamental para la configuración de un grupo de músicos que tienen visibilidad en públicos amplios sin la necesidad de grandes industrias que los promuevan y la posibilidad de crear su música a partir de medios que ellos mismos pudieran gestionar está ligada a la digitalización de los procesos, en las entrevistas apareció una estrategia central que no es exclusivo de los modelos contemporáneos ni de la música popular independiente desde donde la hemos conceptualizado, y que, sin embargo, es piedra angular en la práctica musical de estos sujetos.

La colaboración entre músicos reduce costos y resulta benéfico para la promoción de los involucrados. Una de las canciones que se analizan llamada 'Sal y Ven' de Liber Terán incluida en el álbum Errante (2012) es una colaboración entre Julieta Venegas, músico, compositora y cantante pop y el mismo Liber Terán, compositor de la canción. Las colaboraciones se dan más en el plano de la amistad que del mero interés promocional o económico ya que, en la mayoría de las ocasiones, los acuerdos no se fijan en contratos de algún tipo, sino que quedan en el intercambio lúdico y placentero para ambas partes.

La amistad, en ese sentido, es una de las claves bajo las cuales se dan estas interacciones musicales. Espumas y Terciopelo llegaron a la disquera independiente con la que firmaron a base de ser amigos del director de la disquera. Liber Terán afirma ser buen amigo de Rulo, programador locutor y en la estación de radio Reactor. Torreblanca ha aparecido en los videos musicales de Carla Morrison y ella ha hecho lo mismo en los de Torreblanca además de tener intervenciones directamente en la producción de su álbum de 2012 Déjenme Llorar.

Torreblanca, por otro lado, subió al escenario en la presentación del chileno Andrés Landón y del venezolano Ulises Hadjis para cantar junto al primero y tocar el

acordeón en la banda del segundo durante el festival Vive Latino 2013. Gina Recamier hizo lo mismo con los Estrambóticos. Pascual Reyes, por último, ante la salida de algunos de los miembros de San Pascualito Rey, volvió a conformar la banda con dos amigos cercanos, el músico Alejandro Otaola, guitarrista de la importante banda Santa Sabina, y el baterista Luca Ortega. Lo cierto es que las colaboraciones no sólo se dan entre músicos. Torreblanca tuvo un apoyo importante para la publicación de su EP llamado Defensa (2010) cuando Leonel García, músico que fue miembro de una conocida banda de pop le externó a Juan Manuel su interés en colaborar con él, de prestarle su equipo o los servicios del personal del que él disponía para que pudiera grabar sus canciones.

La colaboración entre pares suele beneficiar a todos los implicados ya que los productos terminan por convertirse en materiales de promoción para todos los implicados, de modo que un cineasta que dirige sin cobrar el video de uno, se beneficia con las miles de reproducciones que consigue a partir del éxito de la canción. Por otro lado, esas interlocuciones le dan consistencia comunicativa al campo.

Estrategias de gestión alternativas.

Mientras que los modelos económicos para la música popular independiente no están bien definidos, los medios para obtener recursos económicos están más basados en las presentaciones en vivo que en las regalías por venta de música, en parte por la piratería aunque más bien por un ánimo generalizado de compartir y regalar música a través de medios digitales y por un cambio significativo en la forma de escuchar música, más enfocado en el *streaming* que en la compra de formatos físicos de música. Las presentaciones en vivo, sin embargo, tampoco son en muchas ocasiones suficientemente bien pagadas o tantas como para poder cubrir las necesidades económicas de los músicos en este contexto. Es por eso que han desarrollado formas alternativas a la música de ganar dinero, mismo que muchas veces invierten en la música o simplemente es usado para las rentas, las comidas, las diversiones sin exigirle a la música que les de algo más que su satisfacción intrínseca.

En esta tónica presento de manera somera cuatro casos significativos dentro de los sujetos que se analizan: el de Gina Recamier, el de Torreblanca, el de Espumas y Terciopelo y el de Pascual Reyes. Todos ellos dedican la mayor parte de su tiempo y esfuerzo en su práctica musical, en componer, en tocar presentaciones, ensayar, grabar, pero han encontrado distintas formas de ganar dinero para seguir haciéndolo.

Gina Recamier es tecladista del proyecto pop del músico mexicano Alex Syntek, algo que le deja suficiente dinero como para poder invertir en los gastos propios de grabar con su propio proyecto. Pascual Reyes además de San Pascualito Rey trabaja desde hace más de una década en el Canal 11 del Politécnico Nacional como editor de audio y en trabajos de postproducción. Pascual también hace música para películas. Maricha y Memo Andrés de Espumas y Terciopelo tocan boleros en bodas. Torreblanca, por último, incursionó en un modelo que le permitió pagar los gastos de producción de su álbum *Bella Época* (2011) o al menos la parte que debía. La empresa de comunicación móvil Telcel compró los derechos de la canción 'Roma' de ese disco para una ambiciosa campaña publicitaria.

Los músicos, sin más, buscan opciones flexibles que les permitan financiar sus proyectos musicales sin comprometer su independencia aunque su principal apuesta radica en lograr tocar la mayor cantidad de veces en el año en foros y con promotoras con las que no tengan que negociar sus ganancias hasta perderlas.

Interculturalidad y educación:

Uno de los factores que más han enriquecido a la música popular independiente es el desvanecimiento de la idea de género musical. La hibridez ha prevalecido durante los últimos años en la producción independiente en México. Quizás uno de los ejemplos más claros comenzó con el colectivo Nortec, nacido en 1999 (Valenzuela, 2004) en Tijuana, sitio clave de contacto intercultural en donde un grupo de diseñadores, artistas y músicos comenzaron a crear a partir de la hibridez, palpable especialmente

en los sonidos que combinaban la música regional del norte de México con los sonidos electrónicos provenientes de Europa y Estados Unidos. Valenzuela los describe echando mano de algunas reseñas dentro de las que rescato esta que intentando hablar sobre Tijuana, lo hace también sobre un estilo naciente:

"Un sitio en donde confluyen el primero y el tercer mundo. Ahí termina o principia el imperio, dando paso a las glorias y miserias de la América ignota. Es un sinónimo de Nowhereland: a partir de su falta de nacionalidad tiende a buscar su sentido en sí misma." (Juan Carlos Hidalgo, citado por Valenzuela, 2004: 209)

La fórmula sigue funcionando casi 15 años después, pero sus efectos van más allá del propio proyecto ya disgregado. La decisión metodológica de no tomar en cuenta el género sino los linajes musicales que funcionan como referencia para la creación de la música funciona bajo esta lógica. Nortec no creó un género, acaso un estilo asentado en las mezclas que retoman sonidos de distintas tradiciones. Nortec no forma parte de este análisis pero es un fenómeno que permeó mucho de lo que sucedió después en la música popular independiente y de forma muy particular en la enorme influencia que ha tenido la música del norte del país para la popular independiente en general y también aquella creada bajo otros estándares. Además de lo particular del caso de la música nortea en México, este apartado intenta poner de relieve el peso de los efectos de la globalización, la hibridez y la interculturalidad en espera de esto surja como un elemento clave para la lectura de los significados del amor que presentaré más adelante además de ver la hibridez e interculturalidad como un insumo del cual echan mano para la creación consciente y estratégica de un concepto musical propio identificado con un no-territorio ambiguo, ese que Scolari llamó la "Tijuana digitalizada" (Scolari, 2008:13)

Juan Cirerol y Carla Morrison son, bajo esta perspectiva, dos embajadores más del norte hacia la música que en la segunda década del siglo XXI se crea en el centro del país. Carla nació en Tecate, Baja California en 1986, hija de un operador de trailers, dos hermanos, más identificada con los juegos de hombres que de mujeres y cantó

desde niña. Dice haber sido siempre independiente, no sólo en lo musical sino en su vida cotidiana. Apoyada por sus padres, vivió un tiempo en Arizona y actualmente radica en la Ciudad de México.

La situación geográfica de Tecate tiene implicaciones muy evidentes. Se trata de una ciudad fronteriza que supone un contacto constante con Estados Unidos y una situación cultural definida por su territorialidad. Además, el tiempo que Carla vivió en Arizona acentuó más su contacto con Estados Unidos por lo que habla inglés con acento y modismos de ese país. Fuera de su acento al hablar español, Carla no arrastra de manera intencional signos claros que marquen una identidad basada en lo territorial a diferencia de Cirerol. Antes de abordarlo presento a continuación una imagen de Carla Morrison extraídas de sus cuentas de redes sociales, en ella se puede ver sus tatuajes en pecho y brazos,;



imagen tomada de www.facebook.com/CARLAMORRISONOFICIALMX en abril de 2013

El caso de Juan Cirerol es distinto. Como Carla es de Baja California pero de la ciudad, también fronteriza, Mexicali. Cirerol nació en 1985, primero estuvo en bandas de punk tocando en algunos lugares de Estados Unidos y después decidió reincorporar algunos elementos de la música regional de su contexto de socialización primaria y secundaria, algo que no tiene quiebres o inconsistencias simbólicas con otros elementos como su voz, su acento, sus expresiones, su forma de vestir y los lugares que frecuenta. Juan Cirerol visita Guadalajara y prefiere ir a tomar una caguama a una cantina del centro que ir a un antro de moda. En una reseña periodística Vazquez cita a Cirerol: “Para mí ser punk no es traer picos; sino ser auténtico y mis rolitas de *country* norteño son punks en ese sentido”. (Vazquez, 2011).

Cirerol llega solo al escenario o al estudio de grabación. Graba una o dos guitarras, canta, toca la armónica, todo con marcas formales claras que remiten a un sentido de identidad regional arraigado y defendido. No podríamos hablar tanto de hibridez transcultural en su caso, algo que supondría un desvanecimiento de esas marcas identitarias frente a la creación de nuevos elementos culturales, se trata más bien de interculturalidad en la expresión de un norteño que hace uso de todas sus capacidades digitales y que pone en la marca norteña en el contexto más cosmopolita de la Ciudad de México.

Por último, presento una fotografía que abonará, además de las canciones, a construir una idea de estas marcas identitarias:



imagen tomada de <https://www.facebook.com/pages/Juan-Cirerol/107233066053250> en abril de 2013.

Como en el caso de Cirerol, las adscripciones sociales e identidad no sólo se ven reflejadas, como se verá más adelante, en las construcciones que se hacen del amor, sino que, un paso antes, construyen mucho de los universos simbólicos expresados directamente en la conceptualización de la música. Eso que hemos pensado en términos de linajes tienen influencia en distintos niveles, pero el más básico es una definición en márgenes abiertos de la propuesta musical de cada proyecto. El caso de Espumas y Terciopelo es muy particular y tiene mayor peso en el contexto de socialización secundaria de ambos integrantes que en el de socialización primaria como con Cirerol.

Maricha y Memo Andrés crearon Espumas y Terciopelo a partir de su relación de noviazgo. Maricha nació en la Ciudad de México pero creció en Guadalajara y Memo Andrés nació y creció en ese lugar, sin embargo los linajes de la música que crean no están identificados con música de mariachi u otro estilo que provenga de esos lugares. Su concepto, en cambio, se remonta a un viaje que hicieron juntos a Chiapas en el que, para ganar dinero, comenzaron a tocar boleros a turistas y extranjeros. Después de practicar y tocar boleros decidieron, basándose en esa estética musical, crear sus propias canciones.

Los linajes, entonces, los configuran a partir del folk entendido en su sentido más amplio, el bolero latinoamericano y el pop. Como en los casos anteriores, una fotografía basta para ver estos elementos dispuestos de manera intencional en la imagen que desean proyectar a sus escuchas. A diferencia de Cirerol quien de manera cotidiana usa botas, una hebilla grande y camisa nortea como se mostró en la fotografía, ellos hacen un montaje e integran los elementos que utilizan en su música en formato visual para completar el mensaje:



imagen tomada de <https://www.facebook.com/espumasyterciopelo> en abril de 2013.

El contacto entre distintas tradiciones puede encontrarse desde la infancia pero corresponde al músico al momento de emprender un proyecto, plantearse bajo qué parámetros quiere crear su música, partiendo de qué referentes, desechando qué tradiciones, en correspondencia con qué linajes. Así, Pascual Reyes, conoció a partir del gusto de su padre una gama que considera grande de estilos y tradiciones musicales, desde el guitarrista mexicano Santana hasta el inglés Eric Clapton. Su madre, en cambio, frecuentaba las canciones de Vicky Car y cantantes similares. Pascual creció escuchando todo aquello además de los géneros que él fue añadiendo en su formación como el trip-hop de Bristol, Inglaterra.

Finalmente, al momento de hacer San Pascualito Rey, dijo haberse fijado como referentes y linajes la música de Los Lobos, Chabela Vargas y Santana, los tres de alguna manera ligados a lo que podría bajo ciertos parámetros considerarse sonidos mexicanos a pesar de sus distintas procedencias. La música de Pascual es, en efecto,

consecuente con esos linajes, música con cierta carga folclórica y dramática a lo latinoamericano, pero finalmente asentada en una idea de rock latino. El bordado de la camisa y el tahalí de la guitarra apuntan hacia ese camino.



imagen tomada de <https://www.facebook.com/pascualreyesoficial> en abril de 2013.

Gina Recamier que encabeza el proyecto de Madame Recamier es, como se advierte en su apellido, de origen francés por el lado de su padre y español por la familia de su madre. Es de familia conservadora, unida, de seis miembros y católica de clase alta. Gina vivió en Milán, Houston, Querétaro y el Distrito Federal por los distintos sitios en

donde tuvo que trabajar su padre como financiero. Los linajes de su música no parten de su ascendencia y más bien se pueden identificar con el rock y el pop vistos como linajes internacionales, más apegados a la cultura anglosajona. Mientras que en su música procura dejar algunos rastros de sonidos de otras épocas, especialmente en el tipo de amplificadores que utiliza, su propuesta visual no sólo convoca a otras épocas como se puede ver en el teléfono de la fotografía dispuesta a continuación, sino que su mismo vestuario y la elección de su nombre público “Madame Recamier” intenta resaltar su origen franco.



imagen tomada de <https://www.facebook.com/madamerecamier> en abril de 2013.

Liber Terán nació en la ciudad de México en 1973, es hijo de un padre de Sinaloa y de madre de la ciudad de México pero con ascendencia Tejana, ambos de carrera académica en biología por la UNAM y activistas sociales. Liber asume que tiene ambos

perfiles, el oriundo del D.F. y el sinaloense, algo que impregna directamente en sus canciones y la estética general del proyecto. Además de lo culichi y lo western, Liber integró especialmente al último disco música balcánica y de origen griego, algo que no llega desde su ascendencia sino de intereses académicos que carga desde sus estudios como etnomusicólogo. En la imagen a continuación, Liber utiliza ropa de cuero y armónica en resonancia con sus orígenes del norte de México y una paletina que también utiliza en sus conciertos de promoción de su álbum Errante para remarcar las influencias de Europa del Este y Medio Oriente presentes en sus sonidos.



imagen tomada de <https://www.facebook.com/liber.teran?fref=ts> en abril de 2013.

En Torreblanca pesa el factor de la instrucción que ha recibido en su educación formal más allá de la música. Juan Manuel lee a Cervantes, a E.E. Cummings y a autores

mexicanos contemporáneos como Yuri Herrera. En sus canciones encripta versos de Sor Juana Inés de la Cruz y no es casualidad. Torreblanca estudió dos años de la carrera de Letras Hispánicas en la UNAM, es dibujante, estudió piano clásico antes de estudiar música contemporánea, ejecuta sin dificultades el piano y el acordeón además de cantar para su banda.



imagen tomada <https://www.facebook.com/juanmanueltorreblancamusico?fref=ts> en abril de 2013.

El resto de los músicos tienen gustos variados en cuanto a cine, música y literatura. Tal vez los casos más disparados son los de Memo Andrés que gusta de ver videos de teorías de conspiración a través de Internet .

Política, sociedad y religión

En números muy abiertos y generales, en México las mujeres superan por 3 puntos porcentuales a los hombres en términos de adscripción a la religión católica. En otras religiones las tendencias son similares, más acentuadas, por ejemplo, en el caso de los Testigos de Jehovah. En cuanto a los 5, 262,546 mexicanos que no tienen religión, 57% son hombres y el 42,6% mujeres (INEGI). En concordancia con esas tendencias de trazo grueso, de los compositores cuyas canciones son materia de análisis en este trabajo, las mujeres tienen una adscripción religiosa con algunos matices, pero es notable que los hombres, salvo Memo Andrés cuyo objeto de creencia no está plenamente identificado, pero existe, no practican religión alguna ni refieren tener alguna creencia. Mientras que Gina Recamier es católica, proveniente de una familia conservadora y muy unida, Carla no se identifica con una religión en específico pero hace constantes referencias a la existencia y benevolencia de dios, creencia desde la que da sentido a muchas cosas de su pasado y de su presente. Maricha, por último, se dice crítica ante la religión pero practicante. La educación de Maricha se dio en colegios de clase alta y afiliados a la institución religiosa Los Legionarios de Cristo de corte ultra-conservador.

Siguiendo con Maricha, sus posturas y preferencias políticas están ligadas a un pensamiento conservador mientras que Carla Morrison suele expresar su apoyo a minorías, especialmente a personas homosexuales y lo hace a través de declaraciones en conciertos o bien, de manera muy clara en el video para la canción 'Eres Tú' de su álbum "Déjenme Llorar" (2012) en el que ella aparece como planeadora de una boda entre dos hombres, uno de los cuales es representado por su amigo Juan Manuel Torreblanca. Gina Recamier, por otro lado, a pesar de manifestar ser católica, dice estar completamente a favor de los matrimonios entre personas del mismo sexo.

Carla Morrison, por último, no tiene empacho en hacer expresiones públicas externando su sentir en temas de la política nacional. En septiembre de 2012, por ejemplo, sacó durante su presentación en el festival 212 de Guadalajara una cartulina

que decía “EPN no es mi presidente” unos meses después de haberse realizado las elecciones presidenciales en México en las que Enrique Peña Nieto quedó como presidente. El resto de los entrevistados si bien dicen tener preocupaciones sociales definidas, no ejercen ni en la letra de sus canciones ni en movimientos ajenos a ellas algún tipo de acción política. Pascual Reyes lo hizo cuando apoyó la candidatura de Andrés Manuel López Obrador a la presidencia de México en 2012, pero dijo nunca lo volvería a hacer.



Fotografía de Ana Paula Castañón publicada en el sitio Rockeando.com el 4 de septiembre de 2012

En suma, una descripción del contexto de producción podría mirarse desde dos ópticas que en un campo en desarrollo no se contradicen aunque sí coexisten en tensión. Por un lado fueron abordados los factores que agrupan y modelan en una lógica de poder tradicional a un campo que se opone en su definición a ella. Por otro se describió el cómo las interlocuciones que los vinculan y las prácticas que los

identifican actúan en defensa de su autonomía y los empoderan para el ejercicio libre de su práctica musical.

IV Los significados del amor independiente: análisis de datos.

Presento a continuación una descripción del corpus de análisis integrado por 13 canciones creadas por los 8 sujetos que fueron introducidos en el capítulo anterior. En la primera descripción daré cuenta de la macro-estructura temática de cada una de las piezas, trazos gruesos de la narrativa que ayudarán a tener una perspectiva general de las partes de todo el corpus. Las canciones tendrán como nota al pie una liga para poderse escuchar en un *stream* por Internet y de cada una podrán encontrarse la letra en los anexos hacia las últimas páginas de este trabajo.

Más adelante presentaré las categorías de análisis y un desglose de resultados integrados en diálogo con algunos refuerzos teóricos a modo de ampliación de lo expuesto en el capítulo I. Para finalizar retomo los significados expuestos esta vez en relación a los contextos de enunciación para así, poner de relieve las mediaciones que tienen mayor injerencia en los significados del amor expresados.

Las canciones.

Carla Morrison,

'Disfruto.'⁵ La canción comparte con el resto del álbum muchos de los aspectos formales en la música, una instrumentación cálida basada en percusiones suaves y en muchas ocasiones, esta pieza incluida, apoyada por cuerdas y piano. 'Disfruto' comienza con un *cello* y piano y se mantiene así durante la introducción y las primeras estrofas. Más adelante en el estribillo se unen coros y *shakers*. La voz de Carla se mueve en registros agudos. El ritmo está segmentado en un compás de 4/4.

⁵ Disfruto , Déjenme Llorar (2012) producido por Juan Manuel Torreblanca bajo la licencia de Cósmica Records, disquera independiente con base en Los Ángeles, California. La canción se puede escuchar en esta liga: <https://soundcloud.com/carlamorrison/disfruto>

La lírica de la canción narra la declaración de un sujeto a su objeto de deseo y la intención de permanecer junto a él el resto de su vida.

‘Falta de respeto’⁶ también de Morrison tiene como base una guitarra electroacústica a la cual se suman arreglos en acordeón y teclados y algunas percusiones suaves con escobetillas sobre una tarola. La lírica de la canción describe las formas en las que se establecen los roles de dominación dentro de la pareja que ella (en la voz de locutor) integra junto con un hombre. A continuación la letra de ambas canciones:

Disfuto, Carla Morrison, Déjenme Llorar 2012.

Me complace amarte
disfruto acariciarte
y ponerte a dormir

es escalofriante
tenerte de frente
hacerte sonreír

daría cualquier cosa
por tan primorosa
por estar siempre aquí

entre todas esas cosas
déjame quererte
entrégate a mi

no te fallare
contigo yo quiero envejecer

quiero darte un beso
perder contigo mi tiempo
guardar tus secretos
cuidar tus momentos
abrazarte,
esperarte, adorarte
tenerte paciencia
tu locura es mi ciencia

⁶ ‘Falta de respeto’ es un bonus track incluido en la canción ‘Me Puede’ en el álbum Déjenme Llorar (2012) y se puede escuchar siguiendo esta liga: <https://soundcloud.com/carlamorrison/falta-de-respeto>

disfruto,... mirarte
cada movimiento
vicio que tengo
un gusto valorarte
nunca olvidarte
entregarte mis tiempos

no te fallare
contigo yo quiero envejecer

quiero darte un beso
perder contigo mi tiempo
guardar tus secretos
cuidar tus momentos
abrazarte,
esperarte, adorarte
tenerte paciencia
tu locura es mi ciencia

quiero darte un beso
perder contigo mi tiempo
guardar tus secretos
cuidar tus momentos
abrazarte,
esperarte, adorarte
tenerte paciencia
tu locura es mi ciencia

Falta de respeto, Carla Morrison, Déjenme Llorar 2012.

Pero que falta de respeto,
haces de mi lo que quieres
porque sabes que te espero
sabes que tú, tú me tienes.

Una cosa lleva a la otra
y vengo a ti con mis mieles
lo mejor de mi , tu dueño eres

Tus miradas agitan mi calma
me hacen sentir que me quieres,
eres un diamante brillante
que luce a mi, cuando quiere.

Esa cosa inalcanzable
que hace de mi una leve
obsesión de poder sostenerte.

Tu vienes y vas, me besas
y luego te olvidas

juegas con las mareas que viven en mi,
aquellas que te demuestran este sentir
y luego te vas por ahí, ya no se de ti
¿como me desprendo yo de ti?
si cuando me rindo vuelves a mi

Luego viene la mañana
te pierdes de mi, de mi cama
eres tan moderno que mis caricias
ya son anticuadas
con versos te aviento besos
queriendo atrapar tus miradas
pero a ti te gustan las que te rechazan.

Tu vienes y vas
te alejas y luego regresas

Un día te de darán esa jugada
venganza no será
es sólo karma

juegas con las mareas
con las mareas que viven en mi,
aquellas que te demuestran este sentir
y luego te vas por ahí ya no se de ti
¿Cómo me desprendo yo de ti?

Juegas con las mareas
con las mareas que viven en mi,
aquellas que te demuestran este sentir
y luego te vas por ahí ya no se de ti
¿Cómo me desprendo yo de ti?
si cuando me rindo vuelves a mi

Liber Terán

‘Sal y Ven’⁷ es parte de Errante (2012), fue escrita por Liber Terán y cuenta con la colaboración vocal de la cantante mexicana Julieta Venegas. La canción esta musicalizada con guitarra electro-acústica, arreglos en armónica, bajo, una batería que sólo marca una base rítmica con sonidos graves y algunos platillos. Conforme avanza la pieza se une una guitarra eléctrica marcando los acordes en arpeggios y arreglos con

⁷ “Sal y Ven” Errante (2012) editado por Casete se puede escuchar siguiendo esta liga:
<http://www.youtube.com/watch?v=IZnv7zR8QCs>

slide. La canción está marcada por un constante *in crescendo* que sólo descansa en un puente que vuelve a la base de la guitarra electro-acústica. La música de la canción se puede caracterizar por recursos típicos del género *western* con la armónica, el *slide* en la guitarra que le dan un tono reflexivo. Algunos de las figuras literarias empleadas apoyan esta atmósfera "En este tren donde se eleva el deseo soy un viajero que no quiere llegar".

'Sal y ven' es un imperativo desde el título y repetido constantemente durante la canción, un imperativo que no tiene marcas de negociación y con argumentos que apuntan hacia el deseo del enunciante de estar junto a su objeto de deseo. Se trata de una puesta en tensión de elementos contrastantes, el tedio en contra del "sentirse vivo", salir contra "estar escondido", finalmente la reunión entre dos sujetos separados es la conciliación de las tensiones presentadas. A continuación la letra de 'Sal y Ven' de Liber Terán:

Sal y Ven, Liber Terán, Errante 2012.

Sal y ven, dime ¿cómo sucedió?
Sal y ven, tráeme de nuevo al amor
que quiero estar contigo, estar cercano y sentirme vivo.
sal y ven... es que no hay nada mejor.

La calle pone de manera infernal todo este tedio que me pone a temblar.
Aunque he querido desafiar al dolor, vivo escondido sin poderme mostrar,
encuentro solo las cadenas del tiempo que me ponen a lanzar mis lamentos
salgo en las noches a mirar esas ruinas que me alientan a quererte encontrar.

Sal y ven, dime ¿cómo sucedió?
Sal y ven, tráeme de nuevo al amor
que quiero estar contigo, estar cercano y sentirme vivo.
sal y ven... es que no hay nada mejor.

En este tren donde se eleva el deseo soy un viajero que no quiere llegar.
Cuando me muestras tus radiantes destellos busco la forma de quererte abrazar.
En los desiertos que caben mil refugios es donde guardo mis mejores recuerdos.
Entre las casas que albergaron mi aliento, he repartido mi mundana ansiedad.

Que quiero estar contigo, estar cercano y sentirme vivo.
sal y ven... es que no hay nada mejor.

Cuando la duda de apodera del día, me adormese y no puedo carburar,
todo se vuelve tan pesado y tan mustio, no hay sonidos para poder flotar...

siento este ancla tan pesado en el cuerpo que me hunde sin piedad con el tedio
Vuelvo a mirar aquella luna brillante donde alguna vez te quise buscar.

Sal y ven... (x3)

Y es que no hay nada mejor.

Espumas y Terciopelo

'Flores'⁸ es una canción de Maricha escrita para su compañero de grupo y pareja Memo Andrés. La canción sigue un ritmo a un compás en 4/4. La instrumentación corresponde al grueso del álbum: guitarra electro-acústica, percusiones suaves, coros femeninos, órgano, dirigidos a redondear la conceptualización del proyecto, algo que suene tradicional mexicano y *pop* a la vez. La lírica de la canción da cuenta de un listado de los deseos de una persona hacia su objeto de deseo, deseos que van de la exclusividad a la posesión, todo en un tono de ternura. A continuación la letra de Flores de Espumas y Terciopelo (Maricha):

Flores – Espumas y Terciopelo, Espumas y Terciopelo (2012)

Quiero estar, contigo un día más
Juntos ver, las flores crecer
Sólo estar, ahí donde tú estás
Así cantar, al amanecer

Y dormirte en un colchón de estrellas
Con la luna para que te alumbre (x 2)

Quiero, despertar contigo, quiero
Que tu seas tan mío, quiero
Navegar dentro de ti.
Tanto debo, debo hacerte mío
Quiero, que te duela el alma
Espero, si no estas cerca de mi.

Quiero estar, contigo un día más
Juntos ver, las flores crecer
Sólo estar, ahí donde tú estás
Así cantar, al amanecer

⁸ 'Flores' de Espumas y Terciopelo escrita por Maricha viene incluida en el álbum debut del grupo que lleva su mismo nombre y se puede escuchar siguiendo esta liga:

<http://www.youtube.com/watch?v=s0Dspyzeejc>

Y dormirte en un colchón de estrellas
Con la luna para que te alumbre (x 2)

Quiero, despertar contigo, quiero
Que tu seas tan mio, quiero
Navegar dentro de ti (x 2)

Ruego que me abracés, ruego
Que me ames, lloro, si te olvidas tú de mi
Pido, que tú estes conmigo, y que no respires
Si no es junto a mi.
Pero es que quiero, quiero, robarte la calma
Debo, dibujar tus sueños, debo
Para estar dentro de ti
Quiero, levantarme al cielo, muero
Por tener tus besos, muero
Por hacerte más feliz.

Memo Andrés escribió 'Mi Novia'⁹ en el primer aniversario del noviazgo con Maricha. Se trata de una canción con fuerte influencia de música tradicional mexicana, está escrita como un vals en un compás en 3/4 con la base armónica sobre la guitarra acústica y el uso de marimba y percusiones suaves durante la canción.

La pieza está grabada con la voz de Memo Andrés y se trata de un discurso dirigido a su novia como celebración de su primer aniversario, es decir, la implicación biográfica de su autor es absoluta en esta canción. A continuación la letra de 'Mi novia' de Espumas y Terciopelo (Memo Andrés):

Mi Novia - Espumas y Terciopelo, Espumas y Terciopelo (2012).

Hoy que cumples un año siendo mi novia
Tan alegre ocasión para celebrar
Te daré una canción, una carta, una rosa
Quiero que este momento sea muy especial

Hoy que cumples un año siendo mi musa
De que todos los días sea San Valentín
Preparé una velada a la luz de la luna
Pero antes que nada te quiero decir:

⁹ 'Mi Novia' de Espumas y Terciopelo escrita por Memo Andrés viene incluida en el álbum debut del grupo que lleva su mismo nombre y se puede escuchar siguiendo esta liga: <http://snd.sc/XxsmB6>

Que aunque al paso del tiempo se vengan los niños
Y tú te quieras casar
Te prometo que siempre mi novia serás.
(suena suspiro de mujer)

Cuando cumplas 80 y estés llena de arrugas
Cuando no tengas fuerzas de salir al jardín
Te daré unos patines y con una soga
Voy a darte una vuelta y te haré sonreír.

Y aunque al paso del tiempo te tiemblen las manos
Y no te puedas peinar
Te prometo que siempre mi novia serás. (x 2)

Madame Recamier

'Quiero' y 'Luz Verde' están contenidas dentro del álbum ImaGina (2013) 'Luz Verde'¹⁰ tiene bajo, batería, guitarras eléctricas y la voz de Gina Recamier. La base rítmica está en un compás en 4/4. La macroestructura temática de la canción puede caracterizarse desde el título como una petición de acceso en contra de una serie de obstáculos que se interponen entre el enunciante y su objeto de deseo. El título "Luz verde" está relacionado con la figura del semáforo, asociado con autoridad, acceso autorizado.

'Quiero'¹¹ sigue la base rítmica a un compás en 4/4. Los instrumentos que la acompañan son órgano, guitarra, bajo y algunos sampleos de ruidos y relojes. La música cambia para cambiar la perspectiva del enunciante. En el estribillo entra la instrumentación completa y el enunciante deja de hablarle al objeto de deseo y comienza a hablarse a sí misma "voy a intentar, una vez más".

La canción narra desde la voz del enunciante en dirección a su objeto de deseo hace una petición con imperativos para que el objeto de deseo no oponga resistencias ante la conquista. El objeto de deseo sólo tiene que eliminar los obstáculos "déjate llevar".

¹⁰ 'Luz Verde' de Madame Recamier viene incluida en el álbum ImaGina (2013) editado por Drágora y Cósmica y se puede escuchar siguiendo esta liga: <http://snd.sc/YTzLYc>

¹¹ 'Quiero' de Madame Recamier se puede escuchar siguiendo esta liga: <http://snd.sc/XxrwV3>

Las resistencias no están dadas por fuerzas externas sino por miedos del objeto de deseo "lo que te da pena dar". La solución que propone el enunciante está en la imaginación como un escape y evasión de miedos. A continuación la letra de ambas canciones:

Luz Verde – Madame Recamier, ImaGina (2013)

Dame luz verde, cariño
Si puedes, déjame entrar
Qué fácil es cuando pido
Fácil cuando todo ahí está.

Si la vida fuera siempre así,
Sin brechas, barreras
Límites, fronteras
Todo podría ser feliz

Si dicen que no puedes
Si dicen que no debes
No les hagas caso
No saben de lo que hablan
No pueden detenerme
Dame luz verde.

Dame cariño tu abrigo
Más frío no quiero sentir
Fácil echarte al olvido
Fácil si no estas aquí.

Si la vida fuera siempre así
Sin brechas, barreras
Límites, fronteras
Yo no podría estar aquí.

Si dicen que no puedes
(déjame entrar)
si dicen que no debes
No les hagas caso
(déjame entrar)
No saben de lo que hablan
No pueden detenerme
No importa lo que yo haga
Como convencerte...
Dame luz verde.
Luz verde (x 2)

Quiero, Madame Recamier, Imagina (2012)

Quiero de ti, lo que te da pena dar
quiero, me digas lo que no puedo escuchar
y es que no hay palabras para poder explicar
miradas,,, tal vez, así me entenderas

Voy a intentar aah aah
una vez mas aah aah aaah aaah
Corazón esta en llamas, y te quiere atrapar
por que no lo llamas, el sabe como amar
si me dejas, suavemente te puedo yo gritar
esas cosas que te gustan, bueno... se que te gustaran

Y déjate ehheh eeheh ehheh
Y déjame

La imaginación, te puede trasladar
a ese rincón, que te ayudara a encontrar
puedes esconderte y nadie te encontrara
mira que es muy fácil, solo dejate llevar.

Y déjate eeheh eeheh eeheh eeheh
Y déjame ehheh eeheh eeheh

San Pascualito Rey (Pascual Reyes)

‘Sin Precaución¹²’ de San Pascualito Rey escrita por su líder Pascual Reyes es una de las canciones del álbum Valiente (2012). Tiene órgano como base armónica de las primeras estrofas y una batería que echa mano de cencerros y sonidos graves antes de incorporarse de lleno hacia el estribillo y puente cuando además se une la guitarra eléctrica y electro-acústica.

La canción es una afirmación de la decisión de iniciar una relación amorosa asumiendo los riesgos que implica. El riesgo está puesto como un valor que debe prevalecer en el amor.

¹² Sin Precaución (Valiente, 2012) de San Pascualito Rey se puede escuchar siguiendo esta liga:
<http://www.youtube.com/watch?v=EsxNcWGRRXU>

Sin Precaución, San Pascualito Rey, Valiente (2012)

Espero que detrás de tus ojos
no haya un barranco con rumbo al infierno
porque voy corriendo

Que tus manos no guarden
espinas podridas que escondan algún veneno
porque desnudo me acerco

Sin precaución andaré no preguntare
de tus heridas, de tu silencios y batallas perdidas
Sin precaución andaré no preguntare
con los ojos cerrados y el futuro olvidado estaré a tu lado

El instinto me lleva hacia ti
como al animal que quiere morir
que quiere olvidar
que quiere dejar su vida en la orilla

En un misterio
en un mar abierto
en tus secretos
en tus recuerdos
me quiero quedar, me quiero quedar,
me quiero quedar, me quiero quedar

Sin precaución andaré no preguntare
de tus heridas, de tu silencios y batallas perdidas
Sin precaución andaré no preguntare
con los ojos cerrados y el futuro olvidado estaré a tu lado

Torreblanca

Del álbum Bella Época (2011) tomo la canción 'Si'¹³ para el análisis, una pieza con la base armónica puesta en el piano, la voz de Juan Manuel al frente, batería, guitarra y bajo a 4/4 y con coros de voces femeninas que comienza sólo con voz y piano y el resto de los instrumentos y voces se unen hacia el estribillo. La macro-estructura de la canción se puede describir como un monólogo cuyo locutor es un sujeto que se dirige

¹³ 'Sí' de Torreblanca es del álbum Bella Época (2011) editado por Arts & Crafts se puede escuchar siguiendo esta liga: <http://snd.sc/YTxSe5>

a otro plano de sí mismo, de una parte racional a una parte emocional en la figura de su corazón.

Juan Manuel Torreblanca compuso una canción llamada 'Valentín (nuestra educación sentimental)¹⁴' para un compilado de canciones que fue publicado de manera digital el 14 de febrero de 2013. La canción está en 3/4 y tiene bajo, sintetizadores, percusiones suaves. Hay cambios armónicos hacia acordes menores en los momentos más tristes de la letra. En la lírica de la canción un sujeto reniega de los rituales consumistas de san Valentín para después darse cuenta que su desprecio a la ritualización amorosa es más bien la manifestación del miedo a ser rechazado por su objeto de deseo. Dejo a continuación la letra de ambas canciones:

Si - Torreblanca, Bella Época (2011)

Si sabe decir por favor, con permiso, buenos días
Si sabe pedirte perdón, cuando hizo tonterías
Si sabe callar cuando en el silencio escucha al mundo
Y si sabe ganar y perder....

¿Qué mas puedes pedir?
¿Qué mas puedes pedir?
¿Qué mas puedes pedir?

Si sabe reír natural el color de sus mejillas
Si sabe llorar sin temer que flaqueen las rodillas
Si sabe bailar con los pies mas ligeros del mundo y sentir
Si sabe que dar es, a la vez, recibir

¿Cómo puedes huir?
¿Cómo puedes huir?
¿Cómo puedes huir?

Corazón, corazón, corazón, corazón
Corazón, corazón, corazón, corazón...

Cuando sea demasiado tarde, te arrepentirás
Si no corres el riesgo nada pasará
Si no abres la puerta nadie pasará
Si lo dejas al tiempo se marchitará

¹⁴ 'Valentín (nuestra educación sentimental)' se puede escuchar siguiendo esta liga:
<http://snd.sc/X89RmF>

No lo dejes al tiempo, no lo dejes al tiempo
No lo dejes al tiempo, no lo dejes al tiempo

Corazón, corazón, corazón, corazón
Corazón, corazón...

Cuando sea demasiado tarde, te arrepentirás, te arrepentirás...

Valentín (Nuestra educación sentimental) - sin álbum (2013)

Siempre he odiado este día ruin
la presión de tener alguien a quien comprarle
docenas de globos que digan "te amo",
y no recibir nada...

Los finales de las películas, las canciones de amor
siempre dicen mentiras
educan al corazón mal,
nuestra educación sentimental...

funciona para la gente normal
(no para mí)
yo nunca supe qué hacer, cómo hablar
(ni qué decir)

Sólo odiaba este día ruin,
envidiaba a la gente con rosas y cartas anónimas
de admiradores secretos,
a novios y novias...

Y maldije a San Valentín,
y me uní al escarnio de los consumistas
hablando con la autoridad del experto que no ha vivido nada...

Y yo sólo quería (como todo el mundo)
encontrar un abrazo que pudiera llamarse mi lugar,
despojarme del peso de esta armadura...

La verdad tengo miedo de no ser suficiente para ti
estoy mal y no sé si merezco que me quiera nadie
ya no sé si creo en los dichos de mi madre
dicen que siempre hay un roto para un descosido...

Y yo sólo quería (como todo el mundo)
encontrar un abrazo que pudiera llamarse mi lugar,
despojarme del peso de esta armadura...

La verdad tengo miedo de no ser suficiente para ti
estoy mal y no sé si merezco que me quiera nadie
ya no sé si creo en los dichos de mi madre
dicen que siempre hay un roto para un descosido...

para mí no
para mí no

Juan Cirerol

Del álbum Haciendo Leña (2012) rescato la canción `Mi amor no acabará¹⁵' para el análisis. La pieza esta grabada con una guitarra y un bajo sexto marcando un ritmo en un compás a 2/4 y la voz de Cirerol. En la canción el enunciante le habla a una mujer para decirle que él ya está con otras mujeres que sí cumplen con los atributos necesarios para que canalice su amor en ellas. Por último antes de continuar con el análisis, la letra de la canción de la canción “Mi amor no acabará” de Juan Cirerol:

Mi amor no acabará – Juan Cirerol, Intolerancia (2012)

Siempre supe que se iba terminar
una niña muy fácil pa' empezar
no es difícil quitarte un beso más
pero hay otras niñas, mamá

muchas otras que me van a enloquecer
tan pirata como tú comprenderás
cuando me vaya tú vas a llorar

Sé que no soy tan perfecto para ti
no trabajo ni tengo para el fin
no hay tanto tanto tanto que explicar
solo digo que hay otra en tu lugar

mi amor se ha ido por fin
a los brazos de una morra perfecta para mí
que me dá, me dá, y nunca se irá
que me quiere sin importar lo demás
no hay pedo que no tenga pa' pistear
muchos besos ella me va a dar
muchos besos ella me va a dar

He cambiado mucho mucho en realidad
en la sombra yo ya no quiero estar
al final yo no te ayudaré
porque no puedo ni siquiera con mi piel

porque no tengo mucho que dar
solamente algo que tú no quisiste al final
y eso es mi amor que no se acabará (x 4)

¹⁵ ‘Mi amor no acabará’ de Juan Cirerol editado por Intolerancia (2012) se puede escuchar siguiendo esta liga: <https://soundcloud.com/juan-cirerol-1/13-mi-amor-acabara>

Crisol de amores: ejercicio interpretativo.

Con las metáforas no se juega.
El amor puede surgir de una sola metáfora.
Milan Kundera

Una vez que las canciones han sido expuestas en sus trazos más gruesos, con una descripción de su musicalidad y la exposición en bruto de cada una de sus letras, este apartado ahondará en lo que en ellas se dice agrupando sus fragmentos de significación en distintas lógicas de análisis.

La primera de ellas tiene que ver con el género de los actores representados y cómo esta significada la relación entre ellos en términos de poder. La segunda con las instituciones que avalan y amparan las formaciones amorosas. En seguida, aquellas tradiciones y rituales que se encuentran presentes en los textos y finalmente aquellos atisbos de individualidad y riesgo que se entrevén en algunas canciones y que se presentan en contraste de otras formaciones simbólicas más tradicionales.

Para facilitar la lectura de las canciones se establece una diferencia entre el yo enunciante, el yo representado y el otro representado¹⁶. Mientras que el yo enunciante se establece como la voz del autor, el yo representado es la perspectiva de quien habla dentro de la canción, es decir, el locutor, que si bien, la mayoría de las veces está homologado con el primero, es pertinente manejarlos como separados para dar cabida a aquellas canciones que narran una historia en donde el intérprete canta en tercera persona el devenir de las acciones de las que él es testigo más no actor. La mayor parte de las veces la canción de amor se construye como un diálogo entre el yo representado y un otro, ese objeto de deseo a quien va dirigida la canción. La dirección verbal, entonces, esta puesta en segunda persona del singular y si bien esta no es una regla, sí constituye la mayor parte de lo que abarca este análisis.

¹⁶ Se utiliza “representado” no desde una teoría de la representación al estilo Moscovici, sino como objetivación lingüística de un concepto (Hall 1997).

El género diluido.

Cordelia no debe elevarse hasta el infinito
a través del fatigante camino del pensamiento,
puesto que la mujer no fue creada para el esfuerzo,
sino que deberá llegar hasta allí
por la ruta fácil del corazón.

Søren Kierkegaard (en la voz de Juan el seductor)

Existen dos perspectivas para hablar de género, una de ellas abordando las enunciaciones de género y roles objetivados en las letras de las canciones, la otra, con la mirada puesta en el sujeto enunciante para describir, a partir del género desde donde escribe la canción, que es lo que dice en relación a distintas categorías. Ambas serán abordadas pero compete a este apartado decir cuáles son las construcciones de género que se encuentran vertidas en canciones que abordan el amor.

Suena lógico, incluso natural, que se hable de hombres y mujeres cuando se habla de amor, y no en un ánimo restrictivo respecto a la relación entre un hombre y una mujer, sino que el amor suele estar situado entre géneros, entre hombre y mujer, entre hombre y hombre, entre mujer y mujer, entre las más sutiles categorías *queer*, finalmente amor entre sujetos con género. El amor busca o ha buscado una clasificación en esos términos, por más abierta que ésta sea, es parte del legado de la modernidad impregnado en él.

Las clasificaciones de género como espacio en el que se sitúa la materialización del amor han tenido momentos de especial rigidez, uno de ellos permeó, como se ha manejado en distintos momentos de este trabajo, los significados del amor que se encuentran aún flotando entre literaturas, cine y canciones del siglo XXI: el amor romántico, emergente desde el siglo XVI, dominante a partir del siglo XIX, residual y muy presente en lo contemporáneo. El romanticismo fue punta de lanza para

introducir, aún en terrenos escabrosos, los valores de la modernidad y su poder clasificadorio.

La definición de roles de género bajo su cobijo es de fronteras sólidas, visible en objetivaciones musicales emblemáticas de su surgimiento: la ópera Italiana de autores como Giacomo Puccini, o Giuseppe Verdi, por ejemplo, la mujer en estado de debilidad, de sensibilidad, pasividad, la mujer que espera tejiendo en la buhardilla, tocando el piano o cortando flores, el hombre buscándola, escalando a la buhardilla, entrando por las ventanas, robándola e incorporándola a su propio destino, verbos prioritariamente en estado de activo; ella -objeto, él - sujeto.

La mujer y el romanticismo tienen una relación histórica, como afirma Gali (2002), como tema y público pero también como creadoras. La construcción que prevalece de la mujer bajo estos términos está identificada con la sensibilidad, la imaginación, la intuición que le son propios también al romanticismo, sin embargo, de él prevalece una perspectiva masculina. Existen otras expresiones musicales del siglo XX dan cuenta de manera muy clara de ello, menciono dos antes de entrar a nuestras canciones. En un estudio comparativo, de la Peza (2000) da cuenta de la muy particular forma de otorgar atributos a los géneros en el bolero, expresión amorosa latinoamericana, y el *enka*, canción amorosa de Japón.

En el enka las mujeres están solas contra su voluntad, los hombres lo hacen por fortaleza espiritual. Los hombres no exhiben mucho sus sentimientos más íntimos, sólo aquellos que son de carácter público. Lo femenino esta asociado con belleza, pasividad, fidelidad y espera. Casi no hay escritoras de Enka por lo que lo femenino esta visto desde el punto de vista masculino. Lo masculino esta asociado al camino y destino y compromiso con el servicio social de todo hombre, mientras que las mujeres con el compromiso sexual hacia los hombres.

Por otro lado, de la Peza analizó 635 boleros. 98.43% son de amor de pareja monogámica y heterosexual. En el bolero el hombre es el que desea y la mujer es el

objeto deseado. Al hombre le corresponde el ejercicio de la palabra. "Los lugares femeninos y masculinos en el bolero se definen a partir de la concepción de la relación amorosa como una relación de conquista - resistencia" (de la Peza, 2000: 418) El hombre puede ser el abandonado, el redentor o el juez de la prostituta. La mujer es de quien se habla y es también el destinatario del bolero. Puede ser un ser bello, ángel, reina, o prostituta, mujer que engaña con sus seducciones y finalmente traiciona. En un estudio que aborda en particular al bolero como espacio para la construcción de emociones masculinas, Fernando Huerta en una ponencia durante el coloquio de Emociones en las Ciencias Sociales (ITESO, 2013) llevó la expresión bolerística en sus enunciaciones de género hasta el punto de la misoginia.

Mientras que expresiones musicales del amor romántico frecuentan esas clasificaciones y definiciones de los roles de género, de un "deber ser" rígido tanto para hombres como para mujeres pero con marcas de poder acentuadas en la figura masculina, contrastan las observaciones de Beck (2005) que señalan cómo es que en ciertas sociedades contemporáneas experimentamos una dilución de los roles de género, la posibilidad de la mujer de abrirse paso en su propia biografía, de ser el activo y protagónico de su vida y no vivirla en función de lo que suceda con el hombre.

No sólo eso, volviendo a una observación señalada en la introducción, la realidad material en términos legislativos y sus consecuencias prácticas para los sujetos experimenta en cada vez más países la posibilidad de establecer uniones legitimadas por el estado para parejas del mismo sexo, aunque, aún más importante, esto sucede y sucedía aún sin esa legitimación de manera cada vez más abierta aunque con contrapesos importantes en sociedades en donde predomina un pensamiento más conservador, en general, un panorama desde el que podría pensarse que existan enunciaciones menos rígidas en las construcciones deónticas de los roles de género.

Dentro del corpus analizado hay diferencias sustanciales con respecto a los ejemplos mencionados. Sin caer en la tentación de cuantificar un estudio que de entrada se estableció como cualitativo, son más las canciones en las que pesa la ausencia de

cualquier construcción de un rol estamental de género, y más aún, en ellas existe un despojo de todo tipo de enunciación que pueda delatar la clasificación explícita de los sujetos implicados, un hombre o una mujer.

Autores como Torreblanca, Recamier y Reyes utilizan artículos neutros, formas de referirse al otro en las que no le atribuyen un signo lingüístico exclusivo de un género. El yo intérprete, homologado con el yo representado se dirige al otro en segunda persona, “quiero de ti / la imaginación te puede trasladar” en Quiero de Recamier o “con los ojos cerrados y el futuro olvidado estaré a tu lado” de Reyes. El recurso de la segunda persona del singular como dirección verbal de la canción en estos casos exime a los autores de hacer referencias específicas de género y además garantiza esa posibilidad de identificación, de hombres y mujeres de cualquier preferencia sexual, con la canción. Cualquiera, en estos términos, se puede apropiarse de su letra e incorporarla a su significación emocional. Otros autores, haciendo uso de ese mismo recurso no escapan de hacer referencias a géneros específicos.

La canción ‘Mi amor no acabará’ de Juan Cirerol es, quizás, el contra-ejemplo de la sentencia anterior. Cirerol hace dos descripciones muy puntuales de tipos de mujer, una que representa con desagrado el pasado, otra que se abre como una opción deseable al presente, todo en una pieza que abona en cada nota al universo simbólico de la que parte: una guitarra marcando el ritmo en notas bajas, un bajo sexto haciendo los arreglos y llevando la armonía y, por último, la voz de Cirerol, que no escatima en recursos para reforzar el carácter norteño de la pieza.

Sobre la primera descripción de los tipos de mujer Cirerol acusa la liviandad en una: “Una niña muy fácil pa’ empezar”, y con ello crea la idea de una mujer ideal, recatada, gobernada. Al describirse a él como un hombre sin riquezas, hace un señalamiento que vuelve de ella una mujer interesada. La segunda mujer juega el rol opuesto, la describe como una mujer desinteresada, generosa y que permanecerá con él a pesar de sus miserias. Las enunciaciones nominales hacia ambas son particulares. La primera es “niña” la segunda es “morra”, dos nominaciones que apuntan en gran

medida a un acto de habla regionalizado que debe leerse a la luz del contexto de socialización primaria de Cirerol y la idea musical general de la canción. Por último, cada una de estas mujeres tienen como atributo donado por la pluma y guitarra de Cirerol, una cualidad de intercambiabilidad. “Muchas otras me van a enloquecer”, “hay otra en tu lugar”. La mujer debe ser a la medida de la expectativas del locutor, sea cual sea debe cumplir con éstas para gozar de los beneficios de su amor.

El segundo contra-ejemplo de esa dilución de los roles de género está presente en una canción con una línea argumental muy distinta a la de Cirerol. Mientras que la primera se situaba desde la desilusión y despecho, ‘Mi Novia’ de Memo Andrés (Espumas y Terciopelo) lo hace con la ilusión de un amor joven del cual se espera una larga vida. En la canción, Memo Andrés construye a una mujer en el rol que si bien no está perfectamente bien definido en términos legales o plenamente institucionales, sí implica una serie de comportamientos y actitudes bien delimitados: la novia, aunque no en genérico, sino “su novia”, o desde la perspectiva del locutor “mi novia”, que, habrá que recordar, refiere en específico a Maricha, compañera en el proyecto musical.

Las atribuciones imputadas a esta novia, para comenzar, están dadas por el posesivo “mi”, que podría señalar dos cosas, una posesión en términos estrictos, la idea de poseer a la mujer o al menos a lo que el rol de novia la compromete, o “novia” como lo que ella es para ese “mi”: “Te prometo que siempre mi novia serás”. En ambos casos el pronombre posesivo pone a la figura de la novia en función del enunciante estableciendo no sólo una relación sino una atribución que cae directamente sobre ella.

En la canción prevalecen verbos en activo para el rol masculino y pasivo para el femenino. A ella la deja a merced del tiempo “cuando cumplas ochenta y estés llena de arrugas”, mientras que él actúa para ella “te daré unos patines y con una soga / voy a darte una vuelta y te haré sonreír”. Las marcas musicales que incorporan una idea de mexicanidad tradicional no son pocas: la figura que sigue la guitarra acústica en un

acorde contrapunteado entre una nota baja por dos medias, la marimba, todo en concordancia además con la conceptualización del proyecto Espumas y Terciopelo.

Para finalizar con estos contra-ejemplos de un ánimo de-generado dentro del corpus analizado, la canción “Falta de respeto” de Carla Morrison contiene la tipificación más exacta del corpus de lo que construiría una objetivación del significado de una clasificación rígida de géneros en actitudes, roles y sentimientos en una mezcla de sumisión femenina y el reconocimiento del hombre como individuo autónomo además de una sobre-entrega de la mujer al hombre.

La voluntad del hombre sobre la mujer queda patente en versos como: “sabes que tú, tú me tienes”, “haces de mi lo que quieres” y de manera aún más explícita: “lo mejor de mi , tu dueño eres”. Más adelante profundizaremos en lo que se expresa en tanto la individualidad de los sujetos, pero es relevante en esta parte cuando lo que la canción reafirma y reproduce es una individualidad exclusiva del sujeto masculino y restringida en el sujeto femenino, quedando ella a merced del destino de él: “Tu vienes y vas, me besas / y luego te olvidas (...) y luego te vas por ahí, ya no se de ti / ¿como me desprendo yo de ti?”, para finalizar, la mujer queda caracterizada como tradicional frente a la “modernidad” del hombre, una sentencia que podría abonar en sí misma un argumento que define mucho al análisis de esta pieza: “eres tan moderno que mis caricias ya son anticuadas” evidentemente la acepción de “moderno” para esa canción no es la que podríamos echar mano como concepto teórico para historizar al amor, sin embargo sí da cuenta de una actitud distinta entre la que asume una mujer frente a la sensibilidad amorosa, romántica por lo demás, a la del hombre que en este caso se da por frío, desprendido, encerrado en sí mismo y antipático al contacto cariñoso del otro.

La mirada en esta canción también tiene acentos de dominación. “Tus miradas agitan mi calma / me hacen sentir que me quieres”, “con versos te aviento besos / queriendo atrapar tus miradas / pero a ti te gustan las que te rechazan”. En ambos casos es el otro representado el que mira a la locutora, algo que en la cultura occidental, afirma

Le Breton (1999) convierte al observado en un objeto, empodera al que observa en calidad de escrutinador, investigador del otro que queda indefenso ante esa mirada.

Esa misma pieza contiene expresiones emocionales que también apuntan hacia la tipicidad emocional que se ha construido en torno a la mujer. “Juegas con las mareas que viven en mi, / aquellas que te demuestran este sentir”. Ese ‘sentir’ se expresa mediante la metáfora “las mareas que viven en mi”, trayendo el lenguaje marítimo al de la corporeidad sexual femenina cuya variabilidad queda en función de la voluntad del hombre.

La canción, en cuanto a música, cumple en la instrumentación y estructura con lo que se esperaría de una balada romántica. Bolero pop, Balada romántica y corrido norteño, las tres canciones de las que se habló hasta ahora, con marcas de género con atributos de dominación, son también junto con ‘Disfruto’ y ‘Flores’ (también de Morrison y de Espumas y Terciopelo) las que se relacionan dentro de una tipificación musical tradicional dentro de su linaje, a diferencia de otras en donde prevalece la utilización de recursos musicales de distintas procedencias convirtiéndolas en híbridos con menor posibilidad de clasificación por género.

En la canción ‘Sal y ven’ de Liber Terán hay algunas palabras que apuntan a la perspectiva locutiva en cuanto a género “soy un viajero”, perspectiva que se mantiene incluso cuando la canción cambia de la voz de Liber Terán a la voz de Julieta Venegas para hacer las mismas enunciaciones desde su voz signada con características femeninas. Esas mismas características son atributos suaves de género para la perspectiva del locutor en el caso de cualquiera de las demás canciones, sin embargo no constituyen ninguna elaboración más detallada de las características atribuidas al género. Podría, como en el caso de Julieta Venegas, tratarse de una voz prestada para los fines de una canción escrita bajo la perspectiva del género opuesto, en todo caso no tiene mayor relevancia aunque la tendrá cuando se vea con mayor profundidad una integración al análisis de la perspectiva, no de los actores representados, sino del sujeto que escribe y canta.

El resto de las canciones no hacen uso de ninguna clasificación para establecer el rol del enunciante o del objeto de deseo a partir de una construcción de género y, partiendo de que sólo tres lo hacen estableciendo límites sólidos, pesa más la ausencia de esta perspectiva en las enunciaciones de los compositores que sus excepciones, sin embargo sí habría que puntualizar algo. Sí bien no hay más construcciones explícitas de género, sí hay algunos significados latentes que establecen un paradigma masculino la composición, no sólo, como ya se señaló, en la voz de quien canta, sino las marcas de poder que quedan presentes en ciertas enunciaciones y en la caracterización que se hace a partir de las emociones que entran en juego.

En 'Disfruto', 'Quiero', 'Luz Verde' existen huellas de poder que marcan posiciones definidas entre el locutor y el objeto de deseo. En 'Disfruto', 'Luz Verde' y 'Quiero' el poder es concedido al objeto de deseo al ceder a él la decisión de 'dejar entrar' o de posibilitar la conquista. Tal vez el ejemplo más claro de esto este presente en 'Luz Verde' en donde el mismo título anuncia una posición de autoridad para el otro, que, a pesar de que no trae puesto un vestido textual de género, le es concedido, por la voz de una mujer, la posibilidad de aceptar o negar el acceso a petición explícita del enunciante, algo muy similar a lo que sucede en 'Quiero' de la misma compositora.

De Carla Morrison, 'Disfruto', por su parte, tiene verbos en activo "abrazarte" "quererte" "acariciarte", sin embargo todos puestos a favor del otro masculino. En 'Flores' de Maricha (Espumas y Terciopelo), en cambio, el poder lo ejerce el enunciante al condicionar la libertad y felicidad de su objeto de deseo a ella. El carácter pasivo o activo de los verbos que prevalecen en cada canción marca muchos de estos matices. En pleno siglo XIX, Nietzsche hacía una crítica a estas manifestaciones de las anisias del poder en el amor:

"El amante no quiere otra cosa que la posesión exclusiva e incondicional de la persona anhelada por él; asimismo, quiere un poder incondicional tanto sobre

su alma como sobre su cuerpo; quiere ser amado exclusivamente, vivir y dominar sobre la otra alma como si fuera lo más alto digno de ser deseado". (Nietzsche, 2001:107)

Esas marcas de poder son rastros de una escritura que piensa desde fuertes arraigos patriarcales, identificados, sí por un lado al amor romántico, pero rastreables en distintas tradiciones, historias y sociedades.

En suma, son muy identificables los casos en los que el amor esta impregnado de una idea indisociable de género, en algunos de ellos con evidentes atributos de dominación. En otros más se va diluyendo hasta desaparecer. Ambos extremos y lo que exista en medio son datos que se volverán más reveladores cuando a la luz de las otras categorías se puedan ir estableciendo relaciones.

La institución debilitada.

*If I were a carpenter
and you were a lady,
would you marry me anyway?
would you have my baby?*

Tim Hardin (en la voz de Johnny Cash)

Existen tradiciones, explica Williams, que son mantenidas de manera selectiva a través de, entre otras, instituciones que les dan vigencia como elementos del pasado en tiempo presente. La imagería y práctica amorosa contempla instituciones que legitiman la relación entre dos amantes, que la normalizan ante la sociedad y sirven al mantenimiento de dichas tradiciones. Son marcos de conducta bajo los cuales se inserta la - de otro modo caótica - conjunción entre dos sujetos. Hay algunas que son obvias, muy, por reiterativo que sea, institucionalizadas o al menos que lo son bajo estatutos de una formación cultural dominante pero con notables rupturas en lo material.

Antes de continuar será importante traer a colación un par de anotaciones del capítulo I que no fueron recuperadas de manera explícita. Por instituciones,

entendemos aquellas acciones habitualizadas en una “tipificación recíproca” . (Berger y Luckmann, 2011:74) Lo importante es que no son recíprocas únicamente para los dos (o más) implicados en una relación amorosa, sino que tienen el común acuerdo para los demás que están fuera de ella:

Las tipificaciones de las acciones habitualizadas que constituyen las instituciones, siempre se comparten, son accesibles a todos los integrantes de un determinado grupo social, y la institución misma tipifica tanto a los actores individuales como a las acciones individuales. (Berger y Luckmann, 2011: 74)

El matrimonio, familia y noviazgo son sólo algunos de estos marcos instituidos para la convivencia entre parejas, cada uno de ellos conlleva una serie de comportamientos que se esperarían de las personas que viven bajo esos marcos, algo que, una vez más, está profundamente enraizado en la división de los roles de género. Matrimonio y familia son las instituciones más sólidas ya que su existencia está definida en términos tanto legales como religiosos, dos poderes normativos que históricamente han tenido mucho peso en el gobierno del amor, por lo tanto hay un menor grado de interpretaciones para la comprensión y acción de los cánones bajo los cuales se rigen. Sin embargo, hay otros marcos, unos igualmente tradicionales y otros que van emergiendo en las sociedades contemporáneas y llegan poco a poco a un grado suficiente de habitualización y tipificación recíproca, algunas, como ya se ha dicho, también incorporadas a los marcos legislativos de algunos países. Una vez más, el debilitamiento a nivel global de los márgenes del estado-nación y de las instituciones religiosas como horizonte de sentido ha modificado más no destituido a estos marcos institucionales que albergan la normatividad amorosa.

En el corpus analizado hay escasas referencias a formas instituidas e institucionales de establecer las relaciones amorosas. Mientras que el amor romántico asocia amor con la figura institucional del matrimonio (Singer, 2006), solamente en una canción se hacen menciones de este tipo. En 'Mi Novia' de Memo Andrés (Espumas y Terciopelo), aparece el noviazgo como una institución que se podría describir como blanda frente a lo que implica, desde la misma canción, pasar al matrimonio. En el noviazgo prevalece

la libertad y la ligereza contrapuesta a la idea del matrimonio, deseado en la canción sólo por el otro-representado, en este caso 'la novia'.

Ese deseo feminizado añade una característica más al ser mujer desde esa concepción: ella, la que desea el matrimonio, la que desea los hijos y quiere establecer una familia. Él, como autor y locutor, en cambio, si bien está dispuesto a ceder a ese deseo, se posiciona como un amante más abierto a llevar la relación por los terrenos de lo lúdico aunque no por ello menos fijo en la proyección imaginativa de la eternidad: "y aunque al paso del tiempo se vengan los hijos y tú te quieras casar". La conjunción adversativa "aunque" y el "tú" en ese verso aparta al locutor de ese deseo; se aleja de él y lo deja como una proyección a futuro deseada por ella. La propuesta del novio (autor y locutor) se presenta en la figura de un noviazgo eterno que trasciende al matrimonio: "te prometo que siempre mi novia serás", el "siempre" de ese verso se amplía más adelante al imaginar ese noviazgo en un futuro en el que ambos son ancianos. El noviazgo está caracterizado por la diversión, la sorpresa y la espontaneidad que aparecen como valores con mucho peso para el autor.

El resto de las canciones no contienen ninguna referencia a instituciones como las mencionadas, sin embargo esas instituciones que sostienen la tradición selectiva no son las únicas que cumplen con esa función. La alusión a rituales amorosos también fortalecen la tradición amorosa.

La tradición y el ritual romántico.

Siguiendo con la lírica de la canción 'Mi Novia' y en correspondencia con la música, encontramos que abundan alusiones a rituales y símbolos tradicionales del amor romántico: "una carta", "una rosa", "que todos los días sea San Valentín". Los rituales que giran en torno al amor inician desde el que la canción tiene como eje temático un aniversario de noviazgo, la significatividad de las fechas del calendario amoroso y lo que ello implica: regalar rosas, cartas y canciones entre otras cosas. Dentro del corpus, solamente la canción 'Valentín (nuestra educación sentimental)' de Torreblanca

contiene ritualizaciones similares aunque con una diferencia sustancial. La de Torreblanca coloca esos rituales desde la perspectiva contraria; como algo que hacen los demás a modo de práctica estandarizada dentro de una sociedad consumista. En síntesis, la única canción del corpus además de 'Mi Novia' en hacer alusiones a rituales y tradiciones lo hace contraponiéndolo a una idea más auténtica del amor que apunta a un deseo puro de estar junto a otra persona.

Llama la atención que en ambos casos surja la celebración de San Valentín como tradición amorosa con valoraciones opuestas y consecuentes a la tipología amorosa que las conforma. En 'Mi Novia' San Valentín con todo el ritual romántico que implica, es deseable al grado que tendría que replicarse todos los días del año mientras que en la canción de Torreblanca es más bien una forma inauténtica de vivir el amor con rituales que implica la dádiva de regalos: “docenas de globos que digan ‘te amo’”, “rosas y cartas anónimas de admiradores secretos, a novios y novias”. Estas conductas son vistas con desdén y están puestas en la acción no del locutor sino del otro generalizado cuya concepción del amor es más una construcción social irreflexiva, una repetición conductual sin un sentido profundo.

'Valentín (nuestra educación sentimental)' comienza con un *sampleo* marca que define mucho del ánimo de la música creada desde plataformas digitales. Éste consiste en una grabación de la voz de un cómico distorsionada con ruido, como si viniera de un tiempo lejano y que dice “solo quiero prometer una cosa, amor eterno a una persona cuyo nombre llevo guardado en lo más recóndito de mi corazón” mientras habla un auditorio ríe detrás. Terminada la grabación comienza el piano y después, la voz de Juan Manuel. Ese marcador inicial hace una burla explícita al ideal romántico del amor.

El rechazo hacia la celebración de san Valentín tiene dos matices, por un lado sí es una crítica a estas conductas, sin embargo en la narrativa de la canción lo que pesa es un movimiento más sentimental que racional, la insatisfacción de no participar de todo aquello por no tener a alguien con quien hacerlo, algo que queda manifiesto en versos

clave como “La verdad tengo miedo de no ser suficiente para ti”, frase que, por cierto, al momento de la recolección de datos, aparece en la biografía Juan Manuel Torreblanca de su cuenta de Twitter, cita que no es gratuita y que devela mucho del peso biográfico de la letra de la canción.

‘Valentín’ contiene algunos elementos que podrían ser un buen colofón para este apartado que ha observado formas dominantes y sutiles rupturas en lo que respecta a las enunciaciones de género, las formas institucionales de establecer las relaciones amorosas y los rituales que refuerzan las tradiciones presentes en ellas.

Una de ellas tiene que ver con el título mismo en ese apéndice que Torreblanca pone entre paréntesis. “(nuestra educación sentimental)”, que de entrada es difícil no pensar en el título del libro de de La Peza, “El bolero y la educación sentimental en México” y a la vez, en el título de la novela de Flaubert *L'Éducation sentimentale*. Mientras que en la investigación de de La Peza la propuesta es justamente la forma en que el bolero ha tenido mella en la educación sentimental del país, en Torreblanca esa “educación” esta dada por “los finales de las películas”, por “las canciones de amor” que “siempre dicen mentiras” y “educan al corazón mal”. Torreblanca propone una letra que reflexiona sobre los medios de socialización de un significado amoroso “inauténtico” para la configuración de una “cultura afectiva” de la cual él no es parte.

Esta pieza es una declaración de alternancia, el posicionamiento del locutor como un *outsider* de las prácticas instituidas del amor, un desmarque explícito de las tradiciones y rituales así como de los valores y objetos simbólicos a partir de las cuales se ha transmitido esa “educación sentimental” así mismo, es la tentativa de volver a un “grado cero” de las relaciones amorosas, despojadas de los valores culturales y significados que la impregnan, que sin pretender que esto en verdad exista, está puesto en la forma de un deseo auténtico de estar junto a alguien más. Esta deconstrucción de la cultura amorosa, si bien habría que pensar si en verdad apunta hacia un significado emergente, al menos sí rompe con la cultura romántica

dominante al cuestionarla y explicitar la distancia entre el ritual de una tradición irreflexiva y lo que queda del amor si se le despoja de esto.

¿Qué queda? La respuesta de Torreblanca es un acercamiento físico y sentimental hacia el otro en un movimiento libre de miedo.

La finitud de las temporalidades absolutas.

La frase instalada por algunos cuentos infantiles y en especial por sus traducciones cinematográficas a lo largo y ancho del siglo XX, aquello que se estableció como un paradigma de una película que deja satisfechos a sus más cómodos espectadores, ese “vivieron felices para siempre” está instalado también en muchas formaciones musicales, incluso aquellas en las que prevalece la tragedia como en la ópera decimonónica con sus referencias literarias previas. La tragedia en ese caso ofrece la posibilidad de que la eternidad del amor se realice en plenitud, en un más allá de la vida.

Sí bien el “para siempre” en la tragedia y la comedia musicales se manifestó con más frecuencia en los libretos de las óperas por la extensión y complejidad de sus posibilidades narrativas y la influencia de formas literarias previas, en las canciones del siglo XX no estuvieron del todo ausentes. Se mencionó en la introducción un título que constituye una referencia indispensable entre la música mexicana de la segunda mitad de ese siglo, el “Amor Eterno” de Juan Gabriel o “Amar y Querer” famosa en la interpretación de José José compuesta originalmente por Manuel Alejandro en la cual se afirma que “el amor no conoce el final”, formulaciones e idealizaciones del amor que son herencia clara del amor romántico.

Algunas canciones del corpus no escapan a este tipo de afirmaciones, algunas temporalizándolas en esa eternidad indefinida, otras más dentro de los márgenes posibles de la vida cuando el amor une a los amantes “hasta que la muerte los separe”, justo como reza la sentencia nupcial en sus rituales religiosos.

Son dos, en concreto, las canciones que entran en estas dimensiones de temporalidad absoluta, ambas, por cierto, comparten otros de los atributos que se identifican con el amor romántico, algunos ya se han mencionado, otros más que están por presentarse. 'Disfruto' de Carla Morrison tiene esa promesa de permanencia explícita en versos como: "daría cualquier cosa (...) / por estar siempre aquí" y lo extiende con "no te fallaré / contigo yo quiero envejecer". Ese "siempre" tiene vigencia en la vida misma con la esperanza de una vejez acompañada. La promesa se reafirma en distintas ocasiones durante la canción y se liga a la memoria perdurable con un "nunca olvidarte". "Siempre" y "nunca" son los absolutos temporales de la canción. La promesa de la permanencia es uno de los ofrecimientos que hace como argumentos a la petición de la realización de ese amor "déjame quererte / entrégate a mí", una promesa que lleva de por medio un futuro del que no se tiene ninguna certeza y esto incrementa su valor.

La otra pieza con estas características, tan traída a colación para la ejemplificación de otras categorías, es 'Mi Novia' de Memo Andrés. En ella, como ya se dijo, el noviazgo no termina con la llegada del matrimonio que aparece como posibilidad, por el contrario, queda como estadio de largo plazo, el noviazgo como una actitud más que como un estado en la biografía de una pareja y una actitud que en este caso no tiene como vigencia la juventud sino que se promete hasta la vejez: "cuando cumplas ochenta y estés llena de arrugas / cuando no tengas fuerzas de salir al jardín / te daré unos patines y con una soga / voy a darte una vuelta y te haré sonreír".

En este caso no sólo es el amor el que queda sentenciado por el resto de sus vidas sino ese cariz lúdico del noviazgo que no cesa ni siquiera cuando el cuerpo decae en sus capacidades, algo que además dota a ese amor de un desinterés por las características físicas del otro, idealización romántica en muchos sentidos ya que además, hay una proyección muy detallada de cómo será la vida en ese futuro y en esa vejez, la sola imagen del jardín, bucólico por lo demás, encierra muchos atributos de la vida convencionalizada bajo los términos de la pareja moderna.

‘Mi amor no acabará’ de Cirerol aborda la eternidad del amor desde otros parámetros. Habrá que recordar que la canción está compuesta desde el despecho hacia una mujer que rechazó al amor del enunciante. Éste aprovecha para mencionar a otra mujer y en un ejercicio de idealización afirma que ella no lo va a dejar. Por otro lado, e independiente de cualquiera de las dos mujeres, la canción termina en la repetición de un verso en el que recrimina a la primer mujer haber rechazado su amor “que no acabará” Ese amor eterno tiene dos características que lo hacen distinto a los mencionados anteriormente, pero no por ello desapegado de lo romántico. Se trata de un amor intrínseco e independiente al objeto de deseo, por ello, es un amor que tiene transferibilidad. Es eterno, sí, pero no hacia un objeto de deseo específico o una sola depositaria de ese amor, sino eterno para él y abierto para ser dirigido hacia una o más mujeres. Singer menciona a esto como uno de los atributos del amor romántico, un amor que se ama a sí mismo, y cita como ejemplo a Rousseau y su personaje Pygmalion, escultor que se enamora de Galatea, su propia creación.

Riesgo y amor a la intemperie.

que los Dioses me concedan que, desnudo
de afectos, tenga la fría libertad
de las cimas sin nada

Fernando Pessoa.

A la idea del amor eterno construida en esas dos canciones se opone una idea más presente en el resto del corpus, la de la inmediatez, muy cercana a la de la acción pronta y atrevida. Si ésta viene acompañada de dudas, éstas se superan en la racionalización del riesgo. Las tres canciones en las que esto aparece con más fuerza son “Si” de Torreblanca, “Luz Verde” de Madame Recamier y “Sal y Ven” de Liber Terán.

En “Si” se establece un diálogo interno, una especie de soliloquio con la voz del locutor puesto en la racionalidad del sujeto. La alteridad, destino de las palabras, esta representada en el corazón, matriz emocional según la tradición amorosa. La razón hace un listado de condiciones del objeto de deseo como una caracterización del sujeto ideal. Éste es poseedor de valores como la cortesía, la prudencia, la humildad, la gracia, la autenticidad entre otros “si sabe ganar y perder... / ¿Qué más puedes pedir?” pregunta la razón al corazón. Ante esta situación lanza una advertencia “cuando sea demasiado tarde, te arrepentirás” y en un verso más adelante “si lo dejas al tiempo, se marchitará”. Se trata de un amor que, al menos en la oportunidad de la conquista, tiene vigencia, que esta condicionado a la inmediatez, que debe arriesgarse: “si no corres el riesgo nada pasará / si no abres la puerta nadie pasará”.

‘Sal y Ven’ es un invitación a un amor a la intemperie en donde el pasado es un obstáculo que se debe suprimir y en donde el amor en condición de inmediatez es una alternativa al tedio. Mientras que en “Si” Torreblanca echó mano de la metáfora “abrir la puerta”, en el caso de Liber Terán se trata de salir, ese acto que despoja de seguridades, certezas o terrenos conocidos a quien opte por acudir al llamado. El pasado, el estado de normalidad y de tedio se desea romper con ese encuentro al aire libre que lleva “de nuevo al amor” y que lo hace “sentir vivo”. Sin dar ninguna idea del tiempo que durará ese encuentro, más bien se privilegia la sensación inmediata, espontánea y abierta a más posibilidades.

Las metáforas utilizadas por uno y otro están estrechamente relacionadas con estados emocionales. En ‘Sal y Ven’ existen una serie de elementos en tensión que se resuelven en el encuentro entre los dos implicados. Muchos de ellos ya fueron mencionados, sin embargo, estos mismos vistos en clave de emociones revelan mucho más. “Sentirse vivo” en contrapunto al tedio, “estar contigo” vs. estar escondido, algo similar a lo cantado en ‘Valentín’ de Torreblanca, en donde el sujeto desea “despojarse de su armadura” para encontrarse en un abrazo con el otro. Son estados emocionales que apuntan hacia nuevas formaciones sentimentales en donde los escenarios del amor ya no están en la seguridad de la intimidad, en lo predecible del tiempo o en la

planeación escrupulosa de una conquista. En contraste, Gina Recamier en la canción 'Quiero' canta "la imaginación te puede trasladar / a ese rincón, que te ayudará a encontrar / puedes esconderte y nadie te encontrará".

Volviendo a 'San y Ven', la duda adormece, el pasado estorba el vuelo, y, finalmente, el amor debe encontrarse al aire libre. Rodríguez (2005) encontró significados similares en canciones como "Afuera" de Caifanes, "Desaparecido" de Manu Chao o "En la ciudad de la furia" de Soda Stereo, canciones todas de la década de los 90 y, si bien dentro de movimientos musicales alternativos, estos no fueron precisamente independientes.

La metáfora en Torreblanca, retomo, era la puerta abierta. En Liber Terán era el acto de salir, que contrasta con la vuelta al escondite de Recamier, sin embargo ella misma escribe en "Luz Verde" una metáfora que remite al acceso autorizado. Como ya se mencionó, ese acceso está en manos de una figura de poder, sin embargo la petición y la invitación es para liberar procesos, la luz verde levanta los obstáculos que se interponen entre ambos y que en este caso están dados por otro generalizado que intenta castrar al otro: "si dicen que no puedes / si dicen que no debes". Finalmente el locutor se pone por encima de esa tercera fuerza: "no les hagas caso, no saben de lo que hablan, no pueden detenerme". La luz verde es también una tentativa de salida y de velocidad.

Tanto en 'Sí', como en 'Luz Verde' el riesgo efervesce en el presente, un despojo del miedo y la duda que se habían mencionado como obstáculos para la llegada al amor; suprimiendo alusiones al pasado o al futuro, asumiendo los posibles riesgos, racionalizando los atributos que se buscan y movilizandando una acción. En "Sin precaución" la metáfora aparece en la forma de la desnudez.

'Sin Precaución' de Pascual Reyes lleva puesto el riesgo como consecuencia de una defensa de la libertad y de la autonomía de los dos implicados, en otras palabras, de la individualidad. Además conlleva una supresión completa de toda temporalidad que no sea el presente. El riesgo está dado como un valor que debe prevalecer en el amor.

¿En qué consiste ese riesgo? En el de un hombre que al asumir la libertad del objeto de deseo también asume la pérdida de su control y con ello surgen cuestionamientos como los que apunta Beck:

“¿Qué posibilidad tienen dos seres humanos que quieren ser iguales y libres, de mantener la unión en el amor? Entre las ruinas de vida ya no válidas, la libertad significa salida, proyecto nuevo, seguir la propia melodía que se aparte del paso acompasado” (Beck y Beck, 2005:31)

El riesgo en Reyes es el de asumir una relación de sujeto – sujeto, de confrontar dos libertades en el deseo del encuentro. Más adelante saldrán más consecuencias a esa defensa de la individualidad, sin embargo aquí lo importante es el tipo de metáforas que utiliza el líder de San Pascualito Rey para expresar su sentimiento de arrojo en la decisión de enfrentar a lo que él sabe que desconoce:

Espero que detrás de tus ojos
no haya un barranco con rumbo al infierno
porque voy corriendo

Que tus manos no guarden
espinas podridas que escondan algún veneno
porque desnudo me acerco. (Reyes, 2012)

Las metáforas "voy corriendo" y "desnudo me acerco" expresan la emoción que acompaña la decisión libre de miedo, ambas van detonadas por un sentimiento de incertidumbre “espero”... la esperanza de no encontrar algo que lo lleve a la perdición. Ese algo está formulado en dos ocasiones y situado en dos partes del cuerpo. El primero es “un barranco con rumbo al infierno” ubicado “detrás de tus ojos”, poniendo de manifiesto la ambivalencia y ambigüedad de la mirada, que en una apariencia de bondad en verdad pueda esconder algo más, ese barranco que lo llevaría al infierno, al sufrimiento, al dolor sin posibilidad de salida.

La segunda son las “espinas podridas que guarden algún veneno”, ubicadas no en los ojos sino en las manos. Hay tres elementos en esa construcción cuyo sentido sólo se puede encontrar en su relación. “espinas”, “podridas” y “veneno”, las tres afectadas

por su ubicación corporal. La relación entre “espinas podridas” y “veneno” está contenida en “escondidas”, que, como en la figura anterior implica una apariencia que puede velar una realidad distinta. El veneno es una metáfora líquida que arrastra la posibilidad de muerte, las espinas más que una metáfora de ataque es de defensa, una especie de coraza agresiva que no permite penetración, sin embargo estas espinas están podridas, no son espinas frescas, son espinas producto de un pasado que las ha afectado. Las manos entonces cargan la idea de la defensa y evitan llegar a algo que podría estar escondido. El locutor no dice que el otro-representado tenga estas espinas en las manos, desea, sin embargo, que no las tenga porque él, en cambio, no tiene protección, va desnudo, confiado, sin miedo. Todo lo anterior está contenido en los primeros dos versos de la canción, mientras la voz de Pascual suena profunda, en tonos graves con un órgano al fondo sosteniendo notas largas y una batería que percute un ritmo sutil en bombo y el golpe en el marco de la tarola, marcas formales que le dan una intención de severidad al canto de Reyes.

Otras figuras de la incertidumbre están puestas en el “misterio”, el “mar abierto” y los secretos. Es decir, lo desconocido pero no en un sentido negativo, sino aquello que al no estar definido se abre a las posibilidades múltiples. Frente a todo esto, como ya se dijo, el locutor se manifiesta seguro, corriendo y desnudo para afrontar sin miedo el riesgo que implica el encuentro amoroso con un sujeto libre. El arma del que echa mano para emprender su hazaña es la confianza: “Sin precaución”, “con los ojos cerrados y el futuro olvidado” cantados con los acordes de la guitarra ya incorporada a la pieza y la batería en una figura que incluye platillos y otros tambores. Esa confianza que socaba la angustia del riesgo constituye también una defensa de la individualidad propia y del otro...

La defensa del individuo.

A sus amantes les decía:
sólo una relación no sentimental,
en la que uno no reivindique la vida y la libertad del otro,
puede hacer felices a los dos.

Milan Kundera

‘Sin Precaución’ es la respuesta de un sujeto a lo que de otro modo sería enfrentar temeroso las posibilidades del otro-en-libertad o simplemente no hacerlo, manteniéndose en un terreno de seguridad, sin asumir el riesgo. “no preguntaré” dice la voz del locutor, “de tus heridas, de tus silencios y batallas perdidas”. Frente a lo desconocido la respuesta es asumir que el otro es un sujeto, que posee un pasado, que puede en su libertad abrir o guardar su vida a su antojo. Se asume la libertad y se actúa en consecuencia. Ya anunciaba Miguel Bosc (Rodríguez, 2005) en “No hay un corazón que valga la pena” cuán difícil sería encontrar a una persona (un corazón) dispuesto a emprender un amor “sin historia”, “que no haga preguntas”, “preparado a no entender”.

Las expectativas no son de fusión sino de co-presencia "estar a tu lado", algo que también se refuerza por el respeto a la individualidad de los sujetos implicados y, finalmente, hay una tentativa de despojar al amor del tiempo al omitir el pasado del objeto de deseo y "el futuro olvidado" eliminando así cualquier proyección de largo aliento y situando su acción y deseo en un tiempo presente.

La noción de la individualización expresada en ‘Sin Precaución’ es muy distinta a la idea de fusión. Esa co-presencia, “estar a tu lado”, “estar contigo” no implica en ningún momento la conjunción de los amantes hacia un mismo ser como proponía la fusión romántica, herencia del amor místico. La misma formulación aparece en ‘Sal y Ven’ y es una concepción del encuentro que contrasta sutil pero significativamente con la establecida por Maricha (Espumas y Terziopelo) en la canción ‘Flores’.

'Flores' no sólo habla de ese tipo de unión sino que refuerza su antagonismo hacia la idea de individualización. La individualidad del enunciante en 'Flores' desea ser suprimida en una fusión con el objeto de deseo "navegar dentro de ti". Al hacerlo elimina también la del otro "debo hacerte mío". La fusión es llevada hasta el extremo de amenazar la vida individual si no sucumbe a la fusión "pido (...) y que no respires / si no es junto a mi". Se trata de una sentencia que contrasta con la suavidad con la que suena en la voz de Maricha, acompañada por el arpegio de una guitarra acústica, sutiles coros femeninos, percusiones suaves y el sonido de una melódica en los puentes. Consecuencia de la fusión amorosa deseada viene una subyugación de la libertad y la autonomía del otro, no se trata sólo de exclusividad sino de posesión y dependencia.

En 'Flores' el deseo de fusión es una imposición de la mujer hacia el hombre, al contrario de 'Falta de Respeto' de Morrison en donde es la individualidad del locutor la primera en ser suprimida, dejada a la suerte y voluntad del otro: "mi dueño eres."

Los significados de fusión y temporalidades de largo plazo van enlazados en la mayoría de los versos en donde uno u otro aparecen, son una mancuerna clásica en las formulaciones del amor romántico y, sin duda, unas de las más difíciles de romper. Fuera del corpus y en otra forma de objetivación cultural, el extremo de esta idea quedó registrada en el documental del artista de performance Genesis P-Orridge , *The Ballad of Genesis and Lady Jaye* (2011) que lo muestra junto a su asistente y pareja en el proceso del proyecto que denominaron 'amor pandrógino' en donde, mediante cirugías transformaron su cuerpo para llegar a ser lo más similares posibles como metáfora de su unidad y la intención explícita de desvanecer su individualidad, un acto romántico bajo la idea de fusión aunque emergente en la tentativa de eliminar los sexos y los géneros.

Síntesis analítica.

Raymond Williams (1999) especificó la diferencia entre crear y la creatividad. La primera es una reproducción activa mientras que la segunda “convoca a nuevas formaciones de carácter y de relación que eventualmente se convertirán en modelos pero que en el momento de su nacimiento son creativas en el sentido emergente” (Williams,1999: 240). Ese significado emergente es “Inseparable como lo es siempre del proceso social material” es decir, no son ocurrencias traídas de la nada sino que parten del mismo proceso social material:

“Es inherente con mayor evidencia, aunque no exclusivamente, a las nuevas articulaciones y especialmente a las que, dada su durabilidad material, llegan más allá de su época y ocasión” (Williams, 1999:241)

Efectivamente, existen entre las canciones de este análisis significados que constantemente reproducen formaciones residuales del amor, muchos de ellos identificados, como se ha señalado, con la cultura romántica dominante. La reproducción de las normas, conductas e ideas que giran alrededor de lo que tendría que ser un hombre o una mujer, el amor desde la relación exclusiva entre un hombre y una mujer, las formas como tendrían que establecerse las relaciones entre ambos, el amor ritualizado bajo estándares convencionales, metáforas fósiles, retóricas probadas históricamente que no se rompen ni se cuestionan, que son creaciones en tanto que forman parte de obras que antes no existían, pero cuyo significado se entiende más desde la reproducción que desde la propuesta.

Es innegable también la presencia de algunas figuras lingüísticas y musicales que apuntan hacia una estructura del sentir emergente, que son creativas bajo los señalamientos de Raymond Williams, convocando nuevas formas de carácter y relación, así como alguna vez el amor romántico surgió como una innovadora significación que privilegiaba el sentimiento y no las conveniencias económicas como

en las parejas pre-modernas. Las canciones de Torreblanca, Liber Terán, Pascual Reyes, y en cierta medida Madame Recamier dan cuenta de eso, o al menos se oponen, de entrada, a aquellas que cargan con toda la fuerza del romanticismo a cuestas; Carla Morrison, Espumas y Terciopelo. Cirerol, por otro lado, reproduce significados del dominio patriarcal y aunque no está alineado con los estándares significativos del amor romántico, sí se adhiere a formaciones tradicionales que corresponden al universo cultural del que parte y en el que se identifica de modo intencional.

Existe en este corpus una correlación entre lo musical y el lenguaje expresado en palabras. La consistencia simbólica entre los linajes musicales presentes en los ritmos, armonías y melodías de las canciones y lo que en ellas se canta refuerza los significados, los intenciona y los coloca en un ánimo sensible particular. Lo que cantan, cómo lo cantan y la música con lo que lo acompañan están vinculados simbólicamente. Establecer el orden de esa relación es una tarea pendiente que se discutirá en el último apartado de este trabajo, pero de entrada, que Torreblanca utilice sampleos y lenguajes musicales emergentes en sus canciones, que Cirerol acompañe sus letras con un bajo sexto o que Morrison recurra a los instrumentos y ritmos de la balada romántica, no es una casualidad.

De vuelta a los significados del amor, existen, sobre todo, ambigüedades que son y siempre fueron previsibles. No podríamos acercarnos a un fenómeno de esta naturaleza pensando en formas culturales monolíticas, en estructuras del sentir homogéneas, en sujetos que construyen e interpretan la realidad desde una fuente única de conocimiento. Los significados coexisten, no sólo en las culturas de donde parten, no sólo en el campo que en este caso analizamos, los significados coexisten en la misma canción, en las concepciones que un mismo sujeto tiene sobre el amor.

Naturalmente, existen tendencias, y como tal tendrán que leerse las conclusiones de este trabajo, aproximaciones que cargan más la balanza de lo emergente y lo dominante hacia sujetos y contextos sociales que son más abiertos o más reticentes al cambio. Queda pendiente hacia los últimos apuntes de este trabajo, una vuelta al

sujeto y sus contextos, relacionar los significados expresados con el sujeto y la posición desde la cual fueron enunciados. Por último, en una reflexión final será necesario evaluar las decisiones metodológicas y, en concreto, aquellas que orientaron la selección de un campo específico y de límites porosos en la música popular.

La estructura del sentimiento polimorfo: apuntes finales.

Se han esbozado a lo largo de este texto algunas posibles relaciones que han quedado rezagadas a modo de pendientes: la relación entre lo musical y lo textual, entre lo independiente y lo emergente, entre lo popular y lo tradicional, lo biográfico y lo narrativo y entre lo emocional y lo racional de la canción de amor. Muchas de ellas quedarán como deseables preguntas a futuro, algunas otras como una tentativa de explicaciones sujetas a la también deseable y necesaria discusión.

Lo independiente como vehículo de lo emergente.

La cultura popular sigue impregnada de amor romántico, ya lo decía de la Peza (1996) citando a Peatman: la mayor parte de las canciones populares y de los objetos simbólicos transmitidos a través de los medios de comunicación tratan al amor desde su acepción romántica. Lo que hicimos aquí fue traer a la discusión a un campo que sin dejar de tener los alcances de la música popular, se para frente a ella en oposición a las prácticas tradicionales de comercialización y difusión para proponer desde medios alternativos, prioritariamente digitales, desde modelos económicos distintos a la venta de los formatos físicos, y desde la posibilidad de ellos mismos gestionar mediante un despliegue de creatividad productiva, su práctica musical privilegiando la expresión y empoderando su escritura.

La hipótesis tenía sentido y pertinencia desde la perspectiva de quien busca un significado no-tradicional al hacerlo entre quienes trabajan bajo parámetros no-tradicionales y movidos en contra de la monopolización de discursos a través de medios de comunicación y disqueras tradicionales, algo que acarrea una postura crítica y política, en algunos casos un compromiso social. Pues bien, en el momento de

evaluar si ese escenario tiene el alcance suficiente como para desanclar los significados amorosos sostenidos durante siglos bajo parámetros, si no iguales, al menos sí estables, propongo la siguiente reflexión:

El modo de creación independiente en la música popular mexicana es la bandera de un grupo de músicos enlazados por sus propias interlocuciones y por su relación con algunos grupos de poder: medios de comunicación, festivales, actores relevantes que fungen como legitimadores, fuerzas que además los atraen hacia las grandes metrópolis, especialmente la ciudad de México. Estas ataduras de poder y algunas prácticas que resultan novedosas en la gestión musical son algunas de las tensiones que deben resolver para lograr colocar su propuesta musical al alcance de un público amplio.

La variable de <<independiente>> en la música puede más en lo que implica en paralelo que en el simple desprendimiento del mercado. Lo independiente tiene mayor peso en la medida que el sujeto se apropia de esa libertad creativa para hacer, colaborar e inventar nuevos procesos. Lo independiente abre una veta para el revestimiento del sujeto de una agencia que no tendría trabajando bajo otras dinámicas en donde las decisiones en los procesos de la práctica musical están normados, perfectamente bien estipulados e institucionalizados bajo los parámetros de una empresa que, de entrada, tiene sus mayores intereses en la adquisición de riquezas.

En resumen, es la condición social que carga el músico al ejercer su práctica musical desde esa independencia y el poder que esto le confiere lo que pesa “ser independiente”, lo que los lleva a manifestarse, a hablar en contra del sistema, de la corrupción, la violencia o el maltrato a la mujer. Su discurso lleva ese tono, en unos más, en otros menos, otros abren sus preferencias políticas en favor de algún candidato, siempre de oposición, juegan con el más débil o con el alternativo, porque ellos se conciben como tales, débiles económicamente frente a las corporaciones, pero poderosos en su simpatía y cercanía con la gente, poderosos con el arma digital, libres.

Se saben, por otro lado, distintos a esos otros, construyen un perfil de alteridad frente a los que más que como artistas, se conciben en los términos de un producto comercial. Libres entonces de restricciones institucionales que pudieran comprometer su creatividad, e independientes también en su discurso. La pregunta es entonces si eso alcanza para liberar el significado amoroso. ¿Liberarlo de qué? De la tradición, de la estructura dominante, abrirlo en la dirección de los cambios sociales verificables en sus propias biografías, en su mismo contexto de socialización.

Los músicos que crearon las canciones que integraron este corpus saben que no se van a hacer ricos desde los esquemas de la auto-gestión, pero aspiran a través de distintas estrategias, a poder hacer del suyo, un proyecto auto-sustentable. Lo independiente deja al sujeto al centro del proceso creativo. Lo independiente, sin más, abre mayores posibilidades a la creatividad, aunque el verdadero peso al momento de ser creativos (y no reproducir modelos culturales) no esté bajo sus alcances, si lo fuera no habríamos encontrado una paleta tan dividida en los significados que bajo ese modo de producción se cantan del amor. Abrir posibilidades, sin embargo, es bastante significativo.

Sin más, lo independiente limpia el camino de obstáculos institucionales y vuelve a dejar al compositor en la misma situación que se han encontrado tantos otros, ahí, frente a unas hojas, guitarra en mano, con el piano a un lado, dialogando entre lo que sienten, entre la música y las palabras y del producto resultante le surge una pregunta ¿qué tan independiente es de las fuerzas sociales que lo llevan a sentir tal o cual cosa? ¿Qué tan independientes son sus palabras?

Música popular en la “tradición selectiva”.

Lo independiente parece no ser un aliciente aunque tampoco un freno, pero y ¿lo popular?

La conceptualización del tipo de música analizada en este trabajo estuvo dada por esas dos palabras, lo independiente, sí, como principal recorte, pero también lo popular. Recapitulando lo mencionado en el capítulo I, lo popular en la música ha enfrentado una discusión conceptual que lo ha dejado en la certeza de quien lo escucha y en la ambigüedad de quien lo estudia.

Conviene recapitular dos de sus acepciones. La primera se relaciona con las culturas populares, como la música de las culturas populares, o, dicho de otro modo, la música tradicional, folclorizada, en otras palabras, no el tipo de música que comprende a este análisis. Sin embargo, más allá de las críticas que se le puedan hacer a esta acepción (por sus restricciones), habría que ver qué tanto de ella está presente entre las canciones que nos atañen. Antes de vaciar de significado a lo “tradicional”, sería pertinente recordar la <<tradición selectiva>> de Williams, aquello que siendo un elemento del pasado tiene un juego importante en el mantenimiento de alguna formación cultural en tiempo presente. Desde esta mirada, esa música popular impregnada de lo tradicional trae al presente elementos del pasado (bolero con Espumas y Terciopelo, balada romántica con Carla Morrison, corrido norteño con Cirerol) revestidos también de residuos del pasado, esta vez en lo que a significados del amor se refiere: amor romántico, instituciones, roles de género, etc. Se trata de una forma de concebir la música popular que si bien falla al no representar la totalidad del corpus puede ayudar a pensar en la relación de esas canciones con el tipo de formaciones bajo las cuales han sido conceptualizadas.

Se trata de un fenómeno de universos simbólicos compartidos, en donde la música y la letra junto con todos los demás elementos de la conceptualización musical se

conjugan, una invita a la otra, y si la canción tuviera su origen en una tonada, en una melodía, en algunos acordes sobre los cuales después se compusiera una letra, ésta estaría notablemente influida por esa música, la letra estaría convocada por la idea musical de la que surgió. Algunas canciones de amor caben en esta acepción de la música popular por su relación con algunas tradiciones culturalmente arraigadas, ya en la música o en sus significados amorosos.

La segunda acepción que a la luz de los datos se reviste de importancia es aquella desarrollada por Firth y que relaciona la música popular con las identificaciones y apropiaciones emocionales y corporales que pueda llegar a construir quien la escucha. Siguiendo esa idea, algo que identificaría a las canciones de la música popular sería la intención de expresar un significado universal; que cualquiera se pueda sentir interpelado por la canción.

En las entrevistas pocos de los compositores se sentían cómodos con hacer explícitas las referencias de su vida privada en las letras de las canciones, y no en un ánimo de defensa, sino que decían que parte de su proceso era convertir lo particular (de la historia) en un sentimiento universal. Solamente en el caso de Espumas y Terciopelo lo biográfico fluye sin cortapisas a través de las canciones, la anécdota se hace explícita en la relación afectiva de los dos integrantes del proyecto. El resto expresaron que el escucha debía llenar los espacios vacíos con su propia biografía.

Sin más, lo popular conlleva la intención de volver lo particular, algo universal, algo con lo que alguien más pueda identificarse, y en esa intención se borran muchos de los picos de disidencia, lo universal tendería a convertirse en algo tradicional por no decir aséptico y conservador. Mientras que lo independiente no alcanza del todo a liberar las amarras del amor romántico, lo popular, por un lado u otro parece arrastrarlo hacia esas costas.

Como nota final sobre lo “popular independiente”, ambos supusieron retos conceptuales, especialmente por la gran ambigüedad de su uso en el lenguaje

cotidiano, y si algo es cierto en ese aspecto es que la ambigüedad conceptual conduce a dificultades metodológicas, en este caso, al proceso de selección de los sujetos y canciones que integraron este corpus.

Socialidad, identidad y escritura.

Si la variable de <<independiente>> no es 'el peso más pesado' en la configuración del carácter de los significados del amor, hay otros factores que median entre el sujeto y sus canciones y que sí lo son. Lo biográfico tiene una fuerte injerencia en las macroestructuras narrativas de las canciones, si bien universalizado, el trazo grueso de lo que en las canciones se dice parte de lo que cada uno ha vivido en términos amorosos; entre situaciones que suceden, personas que existen en sus contextos inmediatos o bien, anécdotas a las que tienen acceso a través de la vida de sus padres, de sus hermanos o de sus amigos es como quedan armados los temas en lo general de cada una de las piezas. Un rastreo en la tipificación de los temas nos llevaría directamente al anecdotario biográfico desde donde compusieron cada una de ellas. Esto incluye, aunque en casos atípicos, las canciones creadas a partir de la experiencia con otros objetos simbólicos, por ejemplo, aquellas basadas en la historia de un libro como sucedió con Torreblanca y la canción 'Parece navidad' de su EP 'Defensa'. Aun cuando no es un referente de carbono el que lo inspiró a su creación, entraría como eso que Thompson (1998) define "biografía mediática" que abarca el contacto con todo material simbólico que abona a la construcción de la realidad.

Este trabajo, si bien prestó atención a estas macroestructuras, no se vieron con mayor profundidad. Su aporte fue más bien como tipificaciones básicas de las canciones y especialmente como directrices y lineamientos para la lectura de los significados encontrados en tejidos más finos, en enunciaciones más sutiles que es por donde se cueplan las fuerzas culturales que no determinan pero sí establecen marcos interpretativos que, en ocasiones, pueden llegar a ser muy sólidos.

La muestra elegida no da insumos suficientes para establecer de manera categórica alguna relación entre las variables sociales en los contextos diferenciados de cada uno de los sujetos que compusieron las canciones del corpus y los significados expresados, sin embargo, algunas recurrencias y regularidades significativas sí nos permitirán hablar de tendencias que, además, apuntan hacia la misma dirección de las inferencias hechas a partir de datos estadísticos de distribución poblacional en México como los presentados en la introducción.

Como se vio en el análisis, si bien hay significados relacionados directamente con el amor romántico distribuidos por todo el corpus, la distribución es por demás desigual pudiéndose observar con mayor presencia en las canciones compuestas por mujeres. La relación de la mujer y el romanticismo no es casual. Existe una inclinación cultural de la mujer por la recepción y creación de productos relacionados con este universo (Gali, 2002), en buena medida porque a la mujer como construcción social de un género le han sido imputados atributos que se identifican más con la sensibilidad, materia prima del romanticismo. No obstante, el romanticismo es una escritura de hombres, no por haber sido ellos los únicos que lo crearon, habría que pensar para desmentirlo en el Frankenstein de Mary Shelley, sino porque su estilo implica, como ya se mencionó, un acento en la perspectiva masculina en términos de poder.

El romanticismo conlleva una escritura de hombres incorporada como parte del lenguaje femenino, de ahí que mientras existen enunciaciones que parten de mujeres en donde hay una fuerte reproducción del amor romántico, éstas a su vez están reproduciendo el poder patriarcal y la sumisión femenina. Llevando las palabras de Cavarero (1995) de la escritura en general a la escritura romántica en particular, “Ella se dice y representa en un lenguaje ajeno, es decir, mediante las categorías del lenguaje de otro se piensa en tanto pensada por el otro” (Cavarero, 1995: 157).

La variable de género como enunciante para las construcciones de género como enunciado se traslapa a su vez con lo que atañe al contexto de socialización primaria.

En concreto, una identidad que se establece desde una forma cultural monolítica y arraigada a lo territorial tiende a reproducir un significado fincado en el poder de la perspectiva masculina y con una idea de la mujer que adolece de autonomía, agencia y capacidad de que prevalezca su voluntad en una relación amorosa.

Por otro lado, aquellos que construyen su identidad a partir del contacto intercultural, una formación educativa crítica y una escritura reflexiva tienden a expresarse en significados más plurales, con el género diluido y roles ausentes, y, permeando hacia otras categorías más allá del género: sin alusiones a formas institucionalizadas del amor, privilegiando el riesgo y la libertad a la eternidad y el encadenamiento sentimental de largo aliento.

Las identificaciones culturales monolíticas tienden a la tradicionalización del significado amoroso. Esta afirmación sería uno de los intereses que quedarían pendientes para profundizar en trabajos posteriores. La hibridez transcultural, distintivo para Steingress (2003) de la globalización, supone la creación de algo distinto y nuevo. Una de las marcas más importantes de la música popular independiente es precisamente la creación de esa tercera vía, de ese nuevo producto cultural creado a partir de la hibridación de dos linajes musicales, sin embargo no fue una mirada que prevaleciera en la selección de los casos sino que siendo característica de unos, hubo otros más cuya creación estaba fincada en formas tradicionales de la música mexicana, si acaso transculturales, más no híbridas.

¿Será que en verdad los significados del amor emergentes están más presentes en músicos que sí asumen esa hibridez en su conceptualización musical? Será materia de otro análisis, sin embargo con los insumos presentados, parece que los mejores candidatos a proponer un cambio creativo en los significados del amor son aquellos despojados de una tradición territorial, en mayor intercambio cultural, con mayor capital social y cultural.

Esa situación la comparten otros que desde distintos contextos de producción y otras latitudes han marcado un camino hacia las rupturas de las retóricas fósiles del amor. El músico chileno Alex Anwandter por ejemplo, en su canción ‘Tatuaje’ del álbum ‘Rebeldes’ (2011) canta “eres perfecto” en la única alusión de definición de género en su canción, algo singular en el contexto de la canción de amor latinoamericana en donde rara vez es posible encontrar canciones con alusiones homosexuales, una apuesta política explicitada por Anwandter en una entrevista para la revista Vice (Preciado, 2012). En ese sentido, en el análisis de Rodríguez (2005) existen caracterizaciones similares a las encontradas en este corpus, en especial a lo que se refiere a las figuras de intemperie, riesgo e individualidad puestas en compositores como Bosé, Cerati o Manu Chao.

La canción de amor: un ejercicio emocional o de “conciencia práctica”.

Más allá del modo de producción, los universos simbólicos convocados por la música y sus linajes y los sujetos con sus adscripciones sociales, existe algo en la composición de la canción de amor que la hace distinta a muchos otros géneros discursivos implicados en las vidas de los mismos actores: componer una canción de amor obliga a nombrar y poner en común emociones y sentimientos de manera explícita y voluntaria.

Desde el punto del lenguaje traer al sentimiento a un vocabulario emocional es más complicado que nombrar lo material. El acervo cultural para decir y expresar las emociones es de alguna manera limitado y está compuesto por una serie de preconstructos de los cuales los sujetos echan mano para expresar su sentir y lograr que tenga sentido para otros que comparten lo que en Le Breton lleva el nombre de <<cultura afectiva>>.

El léxico organiza la experiencia del grupo, alimenta el discurso, sugiere las metáforas apropiadas, permite el autoanálisis. Confiere un orden a los

movimientos ambiguos y fugaces de la afectividad, es la traducción oral de la experiencia emocional del grupo. (Le Breton, 1999:140)

La letra de la canción intenta dar cuenta de algo que sucede mediante metáforas y figuras retóricas que en la manifestación de una emoción tienen el propósito de reconstruir un sentimiento, en este caso el amor o sus derivados. La construcción de nuevas metáforas o metáforas creativas que se oponen a las de tipo fósil es una empresa que implica el rompimiento de los límites emocionales que se había fijado la cultura de la que el sujeto aprendió sus primeros significados.

Se puede dar el caso de que alguien pueda concebir racionalmente una vida posromántica, la poligamia sucesiva, pero emocionalmente seguir instalado en la fusión y la eternidad.

Los discursos emocionales tienen su génesis en lo interiorizado durante el periodo de socialización primaria (Berger y Lukmann, 2011). Las construcciones lingüísticas que intentan comunicar un estado emocional y/o describir un sentimiento parten de la cultura afectiva reconocida en la infancia por lo que suelen convocar un lenguaje infantil, en el que las estrellas, las nubes y los corazones son protagonistas. Mientras que la “conciencia oficial” puede elaborar sofisticadas teorías amorosas, logra establecer posturas políticas y sociales a favor de los derechos de la mujer, un lenguaje emocional moviliza lo contenido en la cultura afectiva y se resuelve en lo que Williams conoce como una conciencia de tipo práctico.

La diferencia entre hacer un *statement* político frente a un escenario o responder a una entrevista y componer una canción de amor estriba en la diferencia entre conciencia oficial y conciencia práctica. Las estructuras del sentir se manifiestan en un tipo de conciencia práctica, es decir, una que se resuelve en la experiencia y no en la racionalización de la experiencia. No se trata de contraponer el pensamiento o la razón contra el sentimiento, sino que lo que juega en la conciencia práctica es un

“Sentimiento tal como es pensado y pensamiento tal como es sentido” (Williams, 1977:155), o bien pensamientos “Intuitivos y provisorios” (Le Breton, 1999).

“La conciencia práctica es casi siempre diferente de la conciencia oficial; y ésta no es solamente una cuestión de libertad y control relativos, ya que la conciencia práctica es lo que verdaderamente se está viviendo, no sólo lo que se piensa que se está viviendo” (Williams, 1999:153).

Esa conciencia práctica con una tendencia a lo emocional está más relacionada con los significados adquiridos en la socialización primaria y por lo tanto son más fieles a la cultura afectiva de la que parten. Una compositora haciendo una defensa de la práctica musical desde lo independiente, abogando por los derechos de la mujer o reclamando los resultados electorales moviliza un discurso que parte de la conciencia oficial y muy alineados con los que circulan en sus contextos de socialización secundaria, entre sus pares, en cambio, sus canciones contienen claves que tienen su origen en la cultura afectiva de sociedades que ejercitan una reproducción activa de, por ejemplo, la violencia física y simbólica hacia la mujer.

¿Quién es capaz de romper con esto? El que sea capaz de hacerse consciente de los significados de su cultura afectiva y decida en un acto voluntario imaginar un escenario distinto.

Ajustes en la estructura.

La síntesis contemporánea del realismo y el idealismo,
de la verdad verificable y la aspiración significativa,
sigue siendo una catedral inconclusa de la mente.
Irving Singer

La ventaja teórica de recurrir a la <<estructura del sentir>> como mirada interpretativa es que nos exime de pensar que este proceso cultural específico, el de la discursivización amorosa, no ha dado un paso que tendría que dar siguiendo una

imaginación proyectiva en referencia a los cambios sociales que hemos podido observar. Evita pensar en las diferencias como disidencias de una cultura instalada. La estructura del sentir, es, por definición, tensa en su interior, la metáfora de 'estructura' integra no un circuito cerrado de significaciones, sino un sistema complejo de tensiones en donde cabe lo dominante, lo residual y lo emergente, en donde la tradición sirve para unos fines pero sus dinámicas son verificables.

El concepto “cultura afectiva” revisado en Le Breton (1999) fue útil para pensar en los horizontes de sentido afectivo disponibles para un grupo social, especialmente en la cultura incorporada durante las primeras etapas de la socialización primaria, sin embargo, en la experiencia emocional de tipo presente, no funciona para pensar en las dinámicas discursivas históricamente activas y puestas en práctica al momento de resolver en la letra de una canción, una experiencia vivida y un significado emocional incorporado previamente. La cultura afectiva, en otras palabras, ya está asentada en sus formas, sus horizontes simbólicos ya están delineados mientras que en la estructura de sentir se redefinen a cada instante, se experimentan en el presente.

Nunca se pretendió encontrar bloques sólidos de significados con coherencia y consistencia simbólica perfecta de acuerdo a canciones, discos o compositores, algo que hubiera hecho sospechar del investigador más que del corpus de análisis, sin embargo es resaltable la presencia de retazos románticos y formaciones de una cultura amorosa emergente con la distribución que fueron encontrados, algo que habla de un ajuste, quizás permanente, pero en un particular punto de quiebre, de una estructura polisémica del sentir. Williams ya lo había anticipado:

“Las estructuras del sentir pueden ser definidas como experiencias sociales en solución (...) no todo el arte, en modo alguno, se relaciona con una estructura del sentimiento contemporánea”. (Williams, 1999:157)

La particularidad del campo específico que se atendió, uno integrado por jóvenes músicos independientes es que mientras que en otros campos y otros tiempos había prevalecido un dominio cultural, no es menor hablar de una estructura poliforma, en

claro proceso de solución ya que esto anuncia la posibilidad de un cambio efectivo que si bien no domina, si va moviendo los pesos culturales:

“es originalmente con las formaciones emergentes (aunque a menudo en forma de una perturbación o modificación dentro de las antiguas formas) con las que la estructura del sentimiento se relaciona como solución” (Williams,1999:157)

Encuentro significados preemergentes, es decir, atisbos de un cambio efectivo, y otros decididamente emergentes, pero todos finalmente sutiles, y lo son porque en esta fase de su formación son más difíciles de definir. Sería incongruente categorizar los hallazgos en un nuevo cajón, como si su historia ya estuviera dictada, lista para ser clasificada, ya resuelta y objetivamente verificable, no una formación embrionaria en proceso de solución.

La presencia de significados emergentes dinamiza la estructura del sentir. Habría que pensar, ahora, si el rumbo de eso que emerge es de hecho algo que mejorará la calidad de vida de las sociedades que transitan hacia nuevos no-modelos amorosos. De entrada, enunciaciones más plurales que abrevien en símbolos con mayor referencias a la realidad material, los afectos y los vínculos de personas que viven y sienten sin aceptar las convenciones sociales (que no por instituidas deben ser permanentes), son a todas luces deseables. Más allá de lo deseable esta lo necesario. La petrificación cultural del amor romántico se vuelve problemática cuando debajo de sus adornos esconde una historia de dominación perpetuada, cuando no sólo esconde, sino también justifica o más aún, normaliza, le pone un vestido de bondad a violencias físicas y simbólicas que es necesario visibilizar para poder erradicar.

¿Qué hay que esperar? El amor romántico fue vanguardista en su momento, antes de él hubo ajustes y quiebres, tanto en lo material como en lo simbólico. Hamlet, por ejemplo, “no es ni cortesana ni romántica, sino una mezcla intermedia de elementos de ambas tradiciones”. (Singer, 1987: 531). Por otro lado, encontrar retazos emergentes en medio de una base de residuos románticos no es ya el anuncio de un nuevo dominio cultural, para ello haría falta que se completen otro tipo de condiciones como las que explica Gali en relación al estilo:

“para la construcción de un estilo es necesario que se sumen aficiones, gustos, conocimientos, sensibilidades y prácticas culturales de un grupo numeroso y bastante homologado de individuos hasta cierto punto anónimos y no necesariamente artistas o escritores. No es el genio el que crea el estilo, sino el consenso y la recepción”. (Gali, 497)

Lo cierto es que en términos de volumen de recepción es sensiblemente más amplio el público que atiende la música que bajo la conceptualización presentada quedó identificada como romántica, tradicional, reproducción de formas culturales dominantes. Independientemente de que eso corresponda a un estudio de recepción, queda claro que en la producción de sentido hay puntas de lanza que pugnan por la liberación del significado amoroso y que habrán de contagiar con el veneno de la música la sensibilidad de muchos más haciendo uso de su inmensa capacidad de identificación emocional.

La fractura de residuos solidificados y la apertura de la significación a una realidad material que no admite retóricas oxidadas es la ventana que se va abriendo rumbo a la llegada del amor independiente.

Bibliografía

- Baricco, Alessandro (2006): *Los bárbaros*, ensayo sobre la mutación, Anagrama, España, 2008.
- Barthes, Ronald (1977) *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI, 2011.
- Berger, P. y Luckmann T. *La Contrucción social de la realidad*, Amorrortu 2011.
- Beck, Ulrich, Beck Elizabeth (1995), *El Normal Caos del Amor*, Paidos, Contextos , España, 2001.
- Bécquer, G. *Rimas*, Mestas, México, 2006.
- Borges, Jorge L. *Poesía completa*, Lumen, México, 2011
- Cavarero, Adriana. (1995). *Para una teoría de la diferencia sexual. Debate Feminista*.
- Cornejo Hernández, *Ensamblajes sónicos, flexibles y mutantes estilos de vida en la escena de la música indie*, tesis MCCC ITESO, 2008
- Corona Berkin, Sarah. *Querido novio. Cartas, escritura y contextos culturales*. México: Editorial Universitaria. 2006.
- de la Peza María del Carmen, “El bolero y la educación sentimental: sus procesos de significación y resignificación”. *De lecturas y escrituras diversas, Estudios sobre las Culturas Contemporaneas*, vol. VI, núm. 17, 1994, pp. 297-308, Universidad de Colima, México
- de la Peza, María del Carmen, “Amor, pérdida y nostalgia en el bolero y el enka, esbozos de un estudio comparativo, artículo incluido en *Culturas Amorosas. Prácticas y discursos*”, 2004.
- de la Peza, María del Carmen, “La canción de amor y las industrias culturales contemporáneas”, artículo incluido en *Estudios de Comunicación y Política*, UAM Xochimilco, 1996.
- Firth, S. “Música e identidad” en. Hall, S y Du Gay, P. comps. *Cuestiones de identidad cultural*, Amorrortu, 2011
- Firth, S. “Hacia una estética de la música popular”, capítulo incluido en Cruces F. Et al. (eds), *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Madrid: Ed. Trotta, 2001
- Fisher, H. *Why We Love*, Henry Holt and Company, Nueva York, 2004

Cruces, F. "Niveles de coherencia musical: la aportación de la música a la construcción de mundos". *Trans, Revista transcultural de música* vol. 6, 2002. Consultada en línea en julio de 2012 <http://www.sibetrans.com/trans/a225/niveles-de-coherencia-musical-la-aportacion-de-la-musica-a-la-construccion-de-mundos?lang=es>

Galí, Monserrat, *Historias del Bello Sexo*, UNAM, México, 2002.

García Canclini, Nestor (1979), *La producción simbólica, teoría y método en sociología del arte*, Siglo XXI, México, 2010.

García, M. "Carla Morrison cifra sus esperanzas en Internet", *El Universal*, consultado en marzo de 2013 en <http://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/117493.html>

Herrera, Silvia. "La música y la política", En *Folios* revista número 23 verano 2011

Jenkins, Henry, *Convergence Culture*, New York University Press, Nueva York, 2006.

Jimenez, Claudia y Woodside, Julian, "Creación, socialización y nuevas tecnologías en la producción musical", en García Canclini, Cruces y Urteaga (comps) *Jóvenes, Culturas urbanas y redes digitales*, Ariel, España, 2012.

Joya, Juan Carlos, *Autogestión musical y sentido: El caso de los músicos de Guadalajara y Buenos Aires*, tesis Maestría en Ciencias Sociales, UDG, México, 2011.

Le Breton, David, "Por una antropología de las emociones", *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*. N°10, Año 4. Diciembre 2012 – marzo 2013, Argentina.

Le Breton, David (1998), *Las pasiones ordinarias*, Ediciones Nueva Visión, Argentina, 1999

Marti Josep, *Más allá del arte, la música como generadora de realidades sociales*, Deriva Editorial, España, 2000

Martin- Barbero, Jesús: "Pistas para entre-ver medios y mediaciones". *Signo y Pensamiento*, vol. XXI, num. 41, julio-diciembre, 2002 pp. 13 – 20- Pontificia Universidad Javeriana de Colombia.

Monsivais, Carlos, *La agonía interminable de la canción romántica*. UAM Xochimilco, 1984

Nietzsche, F, *La ciencia jovial*, Colofón, México, 2001.

Paz, Octavio (1993), *La llama doble*, Seix Barral, México, 2010.

Preciado, M. Alex Anwandter: el sonido de algo que se rompe, Vice, consultado en mayo de 2013 en http://noisey.vice.com/es_mx/blog/alex-anwandter

Reguillo, R. (2012) "Navegaciones errantes. De músicas, jóvenes y redes: de Facebook a Youtube y viceversa", *Comunicación y sociedad*, UDG 2012.

Reguillo, R. (2000) "Anclajes y mediaciones del sentido. Lo subjetivo y el orden del discurso: un debate cualitativo". *Revista UDG* consultada en línea, Octubre 2012.

Rodríguez Morales, Zeyda (2005) "Afectividad y consumo cultural en jóvenes urbanos. Música y canciones de amor" en revista *Versión*. Música, cultura y política, No.16, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México.

Rodríguez, Zeyda, (2006), *Paradojas del amor romántico*, Instituto Mexicano de la Juventud, México, 2006.

Rougemont Denis, *El amor y occidente*, Kairós, Barcelona, 2002

Scolari, Carlos, *Hipermediaciones*, Gedisa, España, 2008.

Singer, Irving (1987), *La naturaleza del amor*, Siglo XXI, México, 2006.

Steingress, G. (2003) *La cultura como dimensión de la globalización: Un nuevo reto para la sociología*. en *Revista española de sociología*

Thompson, John, "The New Visibility Theory", en *Culture & Society* 2005, Vol. 22 (6) 31 - 51

Thompson, John B. (1990): "El concepto de cultura". *Ideología y Cultura Moderna*.

Thompson, John B. (1993). "La metodología de la interpretación" en *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación masiva*. México: UAM-Xochimilco.

Thompson, John B (1997). *Los media y la modernidad*, Paidós, España, 1998

Valenzuela, José Manuel et al. *Paso del Nortec. This is Tijuana*. Trilce Ediciones, 2004

Williams, Raymond (1999): *Marxismo y Literatura*, Barcelona: Ediciones Península (1988)

Vazquez (2011) "Ser Punk no es traer picos, sino ser auténtico", *La Jornada*, consultado en marzo de 2013 en: <http://www.jornada.unam.mx/2011/07/30/espectaculos/a07n1esp>

Páginas web:

INEGI (2012) Tablas de nupcialidad, conjunto de datos: Divorcios. Consultado de manera electrónica en noviembre de 2012 a través del sitio

http://www.inegi.org.mx/lib/olap/consulta/general_ver4/MDXQueryDatos.asp?#Regreso&c=12238

Perfiles de Twitter:

Carla Morrison, consultado en marzo de 2013 en: www.twitter.com/carlamorrisonmx

Juan Cirerol, consultado en marzo de 2013 en: www.twitter.com/juancirerol

Juan Manuel Torreblanca, consultado en marzo de 2013 en

www.twitter.com/torrewhitey

Madame Recamier, consultado en marzo de 2013 en

<https://twitter.com/madamerecamier>

Liber Terán, consultado en marzo de 2013 en <https://twitter.com/liberteran>

Espumas y Terciopelo, consultado en marzo de 2013 en

<https://twitter.com/espumasyt>

Pascual Reyes, consultado en marzo de 2013 en <https://twitter.com/pascualreyes>

Torreblanca, consultado en marzo de 2013 en https://twitter.com/_torreblanca

San Pascualito Rey, consultado en marzo de 2013 en

<https://twitter.com/sanpascualitor>

Páginas de Facebook:

Consultadas en marzo de 2013 en www.facebook.com con los nombres:

Carla Morrison OFICIAL, Juan Cirerol, Espumas y Terciopelo, San Pascualito Rey,

Madame Recamier, Liber Terán (oficial), Juan Manuel Torreblanca.

Canciones:

Cirerol, Juan, “Mi amor no acabará”, *Haciendo Leña*, Intolerancia, México 2012.

Espumas y Terciopelo, “Flores”, *Espumas y Terciopelo*, Shocking Watts, México 2012.

Espumas y Terciopelo, "Mi novia", *Espumas y Terciopelo*, Shocking Watts, México 2012.

Morrison, Carla, "Disfruto", *Déjenme Llorar*, Cósmica, México 2012.

Morrison, Carla, "Falta de respeto", *Déjenme Llorar*, Cósmica, México 2012.

Recamier, Gina, "Luz Verde", *ImaGina*, Drágora/Cósmica, México 2013.

Recamier, Gina, "Quiero", *ImaGina*, Drágora/Cósmica, México 2013.

Reyes, Pascual, "Sin Precaución", *Valiente*, Terrícolas Imbéciles, México 2012.

Teran, Liber, "Sal y Ven", *Errante*, Liber Terán - Cassette, México 2012

Torreblanca, Juan Manuel, "Si", *Bella Época*, Arts & Crafts, México 2011.

Torreblanca, Juan Manuel, "Valentín (nuestra educación sentimental)", 2013.