

ALGUNAS REFLEXIONES EN TORNO AL CONCEPTO DE MUSICA POPULAR O MUSICAS POPULARES EN AMERICA LATINA

Ofelia Columba Déleon Meléndez

Referirse a la música popular de manera extensa implicaría un artículo de mayor amplitud, profundidad y especialización. Lo que se plantea en las siguientes páginas tiene el propósito de presentar aspectos esenciales que contribuyan a la mejor comprensión, y por lo tanto valoración, de la música de las clases populares.

Es imprescindible ubicar la música popular dentro de un contexto sociocultural: forma parte de la cultura popular. Al igual que en el caso de las culturas populares es posible hablar de músicas populares.

Antes de iniciar el tratamiento de la música popular y, específicamente, la de América Latina, es conveniente definir el término música de manera general, del cual existen numerosas definiciones. Manuel Valls Gorina la concibe como "el sonido organizado, dotado de una carga significativa". (Manuel Valls Gorina).

Otra definición dice: "música es el arte de combinar los sonidos de modo que produzca recreo al escucharlos, conmoviendo la sensibilidad" (Enciclopedia Universal Sopena, 1967.5863).

Algunos autores prefieren hablar de "hecho musical", el cual se presenta como un acontecer físico, material, formado por ondas sonoras y vibraciones que se suceden. (José Peñín, 1975.17).

En la actualidad existe acuerdo en considerar que los "hechos musicales" manifiestan diferencias según las culturas en las cuales se producen. En dicho sentido, John Blacking opina que "la música es una reflexión de realidades culturales" (citado por Martha E. Davis, 1981. XVII). Asimismo la etnomusicóloga Martha Davis apunta que la "música es una reflexión de la realidad social" (Martha Davis, *Op. Cit.* p. vii).

María Teresa Linares afirma que "todos los pueblos crean su música a partir de las formas concretas que alcanza la producción sonora: lo sonoro dado por los distintos instrumentos o dado en los patrones que fija el canto".

añade que "la producción de lo sonoro constituye la materia prima de la música" (María Teresa Linares, 1980.73).

De acuerdo con los criterios aceptados por la autora del presente artículo, en las sociedades, particularmente las latinoamericanas, existen tres tipos de música:

- a) **La música académica, culta o clásica**, que es la que se enseña en los conservatorios. Sigue los patrones de la civilización occidental. Para su composición es imprescindible seguir ciertos cánones.

La estructura de la música está compuesta por tres elementos formales que son:

- El ritmo: que se define como la sucesión de sonidos musicales iguales o diferentes y silencios;
- La melodía: se concibe como la sucesión de sonidos dispuestos y relacionados en tal forma que ofrecen un sentido lógico, además de musical.
- La armonía: enseña a formar y encadenar acordes y sólo se puede estudiar cuando se conocen varios elementos como las escalas, los grados, los intervalos, las tonalidades y las modalidades. Se dice que la armonía es la combinación de los sonidos afines y que resuenan simultáneamente. (Francisco M. Boburg Zetina, 1984. 14-15).

- b) **La música popular**, que es la producida por las clases populares o estratos bajos de la población. Su composición es libre. Dentro de este tipo se contempla la música popular urbana y la rural; la música popular tradicional o folklore musical.

- c) **La música para el pueblo**, que es la producida por la sociedad de consumo y que se impone a través de los medios de comunicación: la radio, el disco y la televisión.

Alejo Carpentier considera que la jerarquización que se da entre música culta o clásica y música popular, es un fenómeno diferente en Europa y en América Latina. Afirma que para los compositores clásicos europeos, en las primeras épocas, no existía dicha jerarquización, pues ellos dominaban todos los géneros, ya que si la iglesia se los solicitaba, escribían música litúrgica o festiva, según la ceremonia a que estuviera destinada; si la aristocracia lo pedía escribían madrigales, canciones, pastorelas, etc. También componía óperas trágicas o bufas, según el caso. Si les solicitaban música para bailar,

componían: chaconas, pavanas, zarabandas, minueto y "moriscas" (que corresponderían en su época a la "música pop" de hoy). Apunta que los compositores no creían rebajarse si escribían música de estilo ligero. Añade que la jerarquización se inicia en Europa en la segunda mitad del siglo XIX, cuando se prefiere la opereta y la música de salón. Señala que para Wagner había una "música difícil" de avanzada, revolucionaria, y una "música tradicionalista" que el público acogía más espontáneamente, debido a que era fácil de asimilar y directa. Pero los compositores de "música difícil" no despreciaban a los de "música fácil".

Carpentier indica que en América Latina la situación era diferente, pues en esos años, en las calles se escuchaban tangos, rumbas, sones, bambucos, guarachas, boleros y mariachis; los músicos serios de conservatorios, eran hostiles a estas manifestaciones populares, se dio entonces una jerarquización de la música que comprendía:

- a- la música culta o clásica
- b- la música semi-culta o semiclásica;
- c- la música popular;
- d- la música populachera
- e- la música folklórica

(Alejo Carpentier, 1980. 9-11).

La musicóloga María Teresa Linares indica que "la materia prima musical hay que considerarla a partir de las expresiones estratificadas de la cultura, donde las formas de vida que se producen ubican, como ambientes sociales condicionantes, las manifestaciones concretas que adquiere la música. Frente a una música urbana culta, resultante del empleo de recursos decantados académicamente, producida para los sectores de la alta burguesía de las grandes ciudades, dueños de los medios de producción musical (y de los de difusión), queda la música producida para y por los distintos sectores de la clase dominada, cuyas formas de vida ubican una música que se estructura a partir de la materia prima que históricamente han producido las masas de la población" (María Teresa Linares. Op. Cit. p.75).

En artículos anteriores se sugiere para la cultura popular, la clasificación clásica que utiliza la etnografía. En ella la música se ubica dentro de la cultura social, en el rubro denominado "función social de la música" que comprende los siguientes aspectos:

Música en función social:
en relación con el ciclo vital;
para el trabajo;
de esparcimiento;
de carácter religioso;
de protesta;
de conformidad.

Asimismo, en esta clasificación se ubica la música popular dentro de la cultura espiritual, ya que allí se contempla:

- La música popular urbana;
- las relaciones entre la música y otros elementos: música y texto, música y danza, música y drama; música y simbolismo, música y función, música y conducta, música y semiótica o semiología. (Isabel Aretz, 1975. 263-282).

De acuerdo con los criterios establecidos intentaré definir qué se entiende por música popular. Considero que está formada por un conjunto de hechos musicales producidos en el seno de las clases populares, en el cual desempeña una función social. Esta música ha surgido en forma paralela a la música académica o culta y al igual que los demás hechos culturales ha recibido influencias de ella y la ha influenciado.

Manuel Valls Gorina, opina que la noción de lo popular es un invento de la cultura occidental. Considera que el concepto de música popular solamente puede darse en las mentes de personas pertenecientes a culturas poseedoras de una tradición musical ilustrada que permite oponer las manifestaciones "primarias" y "rudimentarias" propias de personas analfabetas o de escasa instrucción, a las que son producto de una cuidadosa y especializada elaboración mental que especula acerca del cometido y finalidad de cada uno de los sonidos que intervienen en la composición.

Destaca Valls Gorina, que el estudio de la música popular surgió con el romanticismo. Cita las palabras de Rosseau quien afirmaba que el canto popular es una creación espontánea del alma pura e incontaminada del pueblo, el cual es depositario de virtudes étnicas, mantenidas a través de la tradición.

Finalmente, Valls apunta que las escuelas modernas, cuyos principales exponentes son Brailoiv, Bartok, Gegerly y Davenson, se plantearon la dificultad de establecer quien es el pueblo: si es el rural y campesino, o el pueblo urbano, señala que lo que les interesó fue el significado social de su aportaciones. En dicho sentido cita las palabras de Davenson quien dice: "lo que cuenta no es lo que ha originado la canción popular, sino lo que ha sido

de ella". También menciona a Bela Bartok quien estima que "la variación es la clave del misterio de la creación popular" (Manuel Valls Gorina. *Op. Cit.* 135-136 pp.)

La disciplina científica que se ocupa de estudiar el "hecho musical" en las diversas culturas se denomina **etnomusicología** y forma parte de la antropología cultural. María Esther Grebe Vicuña la define como "el estudio de la música en sí misma y en su contexto sociocultural, centrado en el hombre músico creador intérprete y/o receptor" (María Esther Grebe Vicuña, 1983.3).

Dentro de la música popular merece especial atención la de carácter folklórico o popular tradicional, que se caracteriza por estar socializada -colectiva-, ser funcional, anónima, empírica, tradicional y regional (características propias de la cultura popular tradicional). Esta música en América Latina se ha formado con los aportes musicales del mundo indígena pre-hispánico, los africanos y los españoles y portugueses. Difiere, esencialmente, del resto de la música popular por su carácter tradicional y anónimo. Dentro del ámbito de las músicas populares tradicionales hay que considerar la música de "proyección folklórica", que es aquella que inspirada en la tradicional, se proyecta a sectores urbanos y a otros estratos de la población (clases altas y medias). Utiliza la tecnología de la sociedad moderna, como la radio, la televisión y el disco.

Para tratar de establecer el origen de la música popular en América Latina, es necesario consultar a los etnomusicólogos que han tratado el tema como Carlos Vega, Isabel Aretz, George Foster y Ariel Gravano, quienes opinan que esta música surgió en el período de colonización y que el proceso de transmisión se realizó de las élites urbanas a las clases populares. Explican el proceso dinámico de la música colonial, que según ellos se operó así: que las danzas y canciones cortesanas europeas que en determinado momento fueron folklóricas en España, había ascendido (proyección) a música de la corte, pero a niveles inferiores, y que vuelven a su lugar de origen, descendiendo al pueblo (popularización), convirtiéndose otra vez en danzas folklóricas. Es decir, la música que del pueblo asciende a las clases altas, aunque no a todos los salones cortesanos; vuelve a su nivel popular al venir a América Latina, en donde se folkloriza. También afirman que a América no vino la música popular, sino la música culta, y que después ésta se popularizó. (Ariel Gravano, 1983).

Como ya se indicó, dentro de la música popular se contemplan varios tipos de música. Independientemente como género musical, pero relacionada en alguna medida con la música popular tradicional, se destaca la denominada popular no tradicional, que cumple la función de servir de esparcimiento o diversión.

La etnomusicóloga Isabel Aretz define los rasgos esenciales de la música popular no tradicional de la siguiente manera:

1. Posee autor conocido;
2. Sus formas musicales son pequeñas;
3. Está sujeta al compás;
4. La melódica, en la mayoría de casos, es independiente.

La clasifica así:

- A. La música de desarrollo o inspiración folklórica;
- B. La música de tradición reciente: la creada por músicos populares, como ejemplos de este tipo: el vals y el tango;
- C. La música de moda, la de carácter comercial.

Aretz considera que el proceso de creación de la música popular es el que describe a continuación:

10. Un músico popular conocido compone una melodía acompañada o no de letra. Generalmente, la ejecuta de memoria, cantada con o sin acompañamiento, o en un instrumento armónico (bandoneón, piano, etc.)
20. Un músico capaz en dictado musical la escribe. A veces la armoniza, cuando el autor sólo da la melodía. En ocasiones, no siempre, el músico que compone es capaz de escribirla.
30. Un intérprete y/o conjunto popular la ejecuta y difunde. Ha sido aprendida al oído o de la transcripción (solfa);
40. Un arreglista la instrumenta, enriquece su armonía, la conserva o la cambia;
50. Un intérprete y/u orquesta la difunde y la graba;
60. La creación musical entra al mercado del disco, origina derechos, los cuales son cobrados por el autor, el arreglista, los ejecutantes y la empresa editora. (Isabel Aretz, 1977. 23-26).

La misma autora divide la música popular no tradicional en siete grandes grupos:

1. La de carácter tradicional, que no tiene fines de lucro, que puede ser:

- 1.1. De raíz tradicional;
- 1.2. De esencia popular;

2. La de carácter nacional comercial:

- 2.1. De raíz tradicional;
- 2.2. De moda, popularizada;

3. De carácter nacional depurada:

- 3.1. De raíz tradicional;
- 3.2. De técnica depurada;
- 3.3. Con buenos arreglos;
- 3.4. Con instrumentaciones.

4. De Moda, comercial: esta no tiene ninguna vinculación con el folklore.

5. La pseudo-folklórica: es la compuesta por los "folkloristas".

6. La de inspiración folklórica nacional o foránea, (la música de proyección folklórica); cuyo desarrollo es libre.

7. De carácter social; como los cantos de protesta.

Independientemente, pero con vinculación con las anteriores, sitúa a la música popular compuesta por músicos académicos que se dedican a este género. (Isabel Aretz, 1977. Op. Cit. p. 27).

Al estudiar la función de la música popular se refiere a dos aspectos en los que participa el pueblo:

1. Como "hacedor" o compositor de música:

- 1.1. A nivel personal o familiar: en este caso sirve de entretenimiento o diversión;
- 1.2. A nivel social: se desarrolla en forma de serenatas, cantos, bailes, etc.
- 1.3. A nivel escolar: bajo la forma de cantos, bailes, espectáculos;
- 1.4. En forma de festivales.

2. Como receptor de música, en este caso el pueblo la recibe:
 - 2.1. Mediante la difusión de la radio, la televisión, rockolas, discos, etc. El oyente (el pueblo) tiene la opción de escucharla o no;
 - 2.2. Ambiente musical: aquí no existe opción de parte del oyente.
 - 2.3. De propaganda: este tipo de música es impuesta al pueblo:
 - 2.4. A través de festivales musicales. (Isabel Aretz, 1977 *Op. Cit.* p.40).

Como ha quedado establecido en la caracterización anterior, no toda la música que se denomina popular tiene sus raíces en la tradicional o se inspira en ella. Esta música se destina al pueblo, si este la acepta se convierte en popular y puede llegar a folklorizarse si sigue el proceso requerido para ello. Muchas veces no nace del pueblo, pero casi en todos los casos la acepta y le da el carácter de popularidad.

Luis Felipe Ramón y Rivera, al referirse a la música popular de raíz tradicional, indica que ésta para que posea carácter local (nacional) o regional (latinoamericana), requiere que su creador o creadores estén identificados con su ambiente cultural. Señala que no es posible producir música con "sabor local" si no se conocen ni se identifican (los autores) con las características que definen a sus pueblos. Añade que la música popular de raíz tradicional es la más conocida en el continente americano; que ésta se inicia en el siglo XIX "al amparo de un hecho técnico: la posibilidad de imprimir partituras" (Luis Felipe Ramón y Rivera, 1980.146).

El citado etnomusicólogo venezolano indica que a partir de la impresión de la música popular, las canciones y bailes empezaron a circular en los elegantes salones para reuniones artísticas o de diversión como bailes. Señala como factor de suma importancia en la producción de este tipo de música, la inspiración de los compositores que se hallaban en contacto directo con sus culturas. Surgen así una serie de diversas obras musicales que respondían al carácter y sentimiento de los pueblos latinoamericanos, que aunque similares, poseen un sello nacional que las diferencia, tal es el caso de cuecas, marineras, pasillos, valeses, sones, etc.

Menciona Ramón y Rivera la etapa actual, en la cual los artistas populares se ven invadidos y absorbidos por una serie de influencias extranjeras que determinan una producción de música ajena a la nacional. En dicha etapa, también el gusto popular se dirige hacia otros rumbos.

Ramón y Rivera describe las especies musicales de los países latinoamericanos más conocidas internacionalmente, a partir de mediados del siglo

XIX. Difusión que se logra a partir de las partituras impresas y de los discos. Son las siguientes:

Argentina-Uruguay: Pericón, milonga, tango, vals;
 Chile: Cueca, tonada;
 Perú: Marinera, huayno, pasacalle, vals;
 Bolivia: Cueca, huayno, pasacalle;
 Ecuador: Sanjuanito, pasillo;
 Paraguay: Polca, chamamé, chopí;
 Brasil: Lundú, batuque, samba, modinha;
 Colombia: Vals, pasillo, bambuco;
 Venezuela: Vals, Joropo;
 Panamá: Tamborito;
 Centroamérica: Vals, pasillo, son;
 México: Corrido, huapango, son;
 República Dominicana: Merengue;
 Cuba: Criolla, danza, danzón, guajira, guaracha, rumba, son;
 Puerto Rico: Décima, plena, son;
 Otras Antilla: Calypso.

Lo anterior indica que cada país aporta dos o más especies musicales, surgidos de su folklore, al repertorio latinoamericano.

Finalmente, Ramón y Rivera señala que la música popular latinoamericana acoge y desarrolla, algunas veces mezclándole rasgos propios, formas musicales europeas. Solamente, pocas especies como el huayno, el carnaval y el Sanjuanito conservan características indígenas. Apunta que el resto de melodías y canciones, no obstante poseer nombres americanos, son copias de modelos europeos.

Para el caso particular de Guatemala, los especialistas en la materia como Enrique Anleu Díaz, Jesús Castillo y Ernesto Chinchilla Aguilar afirman que, dentro de la música popular tradicional de las étnias indígenas, perduran "fragmentos melódicos" de la música prehispánica. Jesús Castillo opina que esto se manifiesta de manera especial en los temas interpretados en el tzijolaj (flauta construida de "caña de carrizo" con enbocadura "recta", con tres o cuatro agujeros) y en los llamados "aires rabineros" (Jesús Castillo, 1924. 91-95).

Ramón y Rivera indica que en América Latina, la música popular de estilo europeo se mezcla con otra en la que predominan ritmos africanos, como la rumba en el norte y la samba en el sur; a esto agrega Ramón y Rivera la moda del tanto Argentino, cuyo auge se dió en 1920. Indica que no obstante la permanencia del vals como baile y el corrido como canción, en las primeras décadas de este siglo cobra vigencia la músicaailable en compás binario;

aquí se incluyen todos los de ritmo africano.

El citado investigador presenta una lista de las piezas musicales que predominan en la primera década del siglo, con los compases que utilizan:

En compás de 3 X 4: vals, mazurca (ranchera).

En compás de 2 X 4 ó 6 X 8: Contradanza, danza (habanera), polca, Schotis.

Ramón y Rivera apunta que a partir de la primera década del presente siglo, el repertorio se amplía con nuevas piezas locales y con otras venidas de Europa y Estados Unidos. Su difusión se aumenta por los discos de manera especial la músicaailable. Presenta un cuadro así:

En compás de 3 X 4: vals, mazurca (ranchera), corrido.

En compás de 2 X 4: polca, rumba, merengue, samba, milonga, tango, pasodoble, foxtrot.

(Luis Felipe Ramón y Rivera, 1980 *Op. Cit.* 146-149 pp.)

Manuel Valls Gorina, al referirse a la música popular, señala que existe un tipo de ésta que no tiene su origen en el pueblo, pero que está destinada a él, y que debido a la aceptación que tiene en las clases populares, adquiere su carácter "popular", específicamente se refiere a la "canción popular urbana". Opina que existen dos tipos definidos de esta canción; la primera que se impone por sus cualidades, se populariza, trascendiendo fronteras. No permanece ligada aun núcleo urbano, como las de Bing Crosby y Frank Sinatra; yo agregaría, para latinoamérica, las de cantantes hispanos como Julio Iglesias y Camilo Sesto.

El segundo tipo de canciones mencionadas por Valls, está constituido por aquellas canciones que se popularizan y crecen en determinadas ciudades, a las cuales se mantienen estrechamente unidas, y desde las cuales irradia su popularidad a otras ciudades y países. Cita como ejemplos el tango, el fado y el chotis, cuya popularidad se manifiesta inicialmente en grandes ciudades como Buenos Aires, Lisboa, Madrid y París, de las cuales se convierten en fieles exponentes de su espíritu popular y desde las cuales, sin perder su fisonomía, trascienden las fronteras y se proyectan al extranjero. (Manuel Valls Gorina. *Op. Cit.* 143-144 pp.)

Para el caso particular de América Latina considero que dentro del segundo tipo de música popular urbana se manifiestan, además del tango argentino, la canción mexicana (especialmente la "ranchera"); el bambuco y

la cumbia de Colombia, y la música del caribe (en particular la dominicana y la cubana: el merengue, el danzón y la rumba).

María Teresa Linares, cuando se refiere a la música popular urbana, señala que ésta se identifica por los elementos cosmopolitas que incorpora, que la acercan a lo que está de moda, la cual se impone desde los centros capitalistas. Apunta que inicialmente la música urbana incorporaba elementos de la ópera italiana; canciones románticas italianas; de la romanza francesa o del couplet español. Después, se vio influenciada por la música de las películas; por el disco; por la divulgación del hit parade y por otros medios de comunicación masiva. Los músicos compositores se veían obligados a seleccionar las materias que les permitían producir réplicas del estilo que les llegaba desde fuera, y por otra parte, a simplificar aquellos materiales que procedían de la tradición musical de sus países. De tal manera que la música sufrió un proceso de homogenización y la identificación de los perfiles nacionales, ya que era necesario seleccionar los materiales y elaborarlos pronto para satisfacer la demanda comercial.

Linares menciona también un hecho peculiar que se produjo por la década del 50: mientras que autores europeos o norteamericanos tomaban ritmos latinoamericanos para producir música novedosa, los compositores de América Latina eran influenciados por la música superficial que llegaba a través del disco, entonces llamada "música nacional" semejante a la que vendían las empresas disqueras. Cita como ejemplo, el hecho de que cuando se ignoraban los derechos de autor del cubano Rafael Ortiz por la conga "Uno, dos, tres", por otro lado, se enriquecía y se hacía famoso Xavier Cugat con el arreglo para orquesta de la misma conga, con el nombre de "¡One, two, three, quick!" (María Teresa Linares *Op. Cit.* p. 83).

Como ya se indicó en párrafos anteriores, de la música popular de América Latina, la que ha tenido mayor difusión en el continente y fuera de él ha sido el tango argentino; la canción mexicana (en especial la "ranchera"); el bambuco y la cumbia colombiana; y la música del caribe: cubana y dominicana. No obstante la enorme riqueza musical de latinoamérica, no toda su música se ha conocido, ni siquiera en el mismo continente: ¿quién sabe por ejemplo que la "guarimba" es un ritmo musical popular guatemalteco? Ese desconocimiento casi total de lo que América Latina ha aportado a la música popular, obedece, fundamentalmente, a la falta de políticas culturales adecuadas.

BIBLIOGRAFIA

- ARETZ, ISABEL. "Guía clasificatoria de la cultura Oral Tradicional" en **Teorías de Folklore en América Latina**. Venezuela: Biblioteca INIDEF 1, 1975.
- _____. "Qué es la etnomúsica" en Cuadernos de INIDEF No. 3 Venezuela: 1977.
- BORBOUR, FRANCISCO. **Música y Comunicación**. Guatemala: Universidad Mariano Gálvez, 1984.
- CASTILLO, JESUS. **La música Maya-Quiché, Región de Guatemala**. Guatemala: Editorial Piedra Santa, 1981.
- CARPENTIER, ALEJO. "América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música" en **América Latina en su Música** México: UNESCO Editorial Siglo XIX, 1980.
- DAVIS, MARTHA. "**La Etnomusicología como Antropología; la realidad Sociocultural Latinoamericana**" (Ponencia presentada al Primer Congreso interamericano de Etnomusicología y Folklore). Venezuela: 1983.
- GRAVANO, ARIEL. "La música de proyección folklórica en Argentina" en **Folklore Americano** No. 35 México: Revista del I.P.G.H. 1983.
- GREBE, MARIA ESTHER. **La Etnomusicología como ciencia** (Ponencia presentada al Primer Congreso Interamericano de Etnomusicología y Folklore). Venezuela, 1983.
- LINARES, MARIA TERESA. "La materia Prima de la creación musical" en **América Latina en su música**. México: UNESCO, Editorial Siglo XXI, 1980.
- PEÑIN, JOSE. "La Etnomúsica y los Universales" en **Revista de INIDEF** No. 1. Venezuela, 1975.
- RAMÓN Y RIVERA, LUIS FELIPE. "El artista popular" en **América Latina en su música**. México: UNESCO Editorial Siglo XXI, 1980.
- VALLS GORINA, MANUEL. **Aproximación a la Música**. España: Salvat Editores, 1972.