

EL GRITO EXPRESIÓN DE LA UNIDAD ESTÉTICA-POLÍTICA EN LA MÚSICA POPULAR LATINOAMERICANA

Pablo Catalán - Blas González Arzuaga - Mabel Carral
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

La presente producción seleccionada se articuló a partir de un trabajo realizado en base a la canción *El Grito* (letra de T. Cabrera y música de Pablo Catalán, Cabrera, Canero y Palacios). El año de grabación de la canción fue 2019, mientras que los estudiantes Catalán y González Arzuaga (ambos de la carrera de Música Popular) realizaron la post producción en el año 2022, a fin de elaborar el trabajo que aquí compartimos, retomándola para su análisis desde los contenidos de la cátedra Fundamentos Estéticos/Estética como trabajo final de cursada. En este cometido los estudiantes abordaron la obra desde cuestiones y conceptos trabajados durante el año lectivo, puntualizando en la desvanecencia del genio creador en pos de la elaboración colectiva, el baile como expresión, el artista comprometido con su realidad social, el artista como trabajador de la cultura, la cumbia argentina y sus particularidades, en relación a arte y política, la tensión entre lo estético y lo político y su traducción a centro y periferia, y el arte como discurso social e intervención cultural.

Palabras clave: Música popular, cumbia, tensión política-estética, arte social.

Introducción

Una canción llamada “*El Grito*”, su nombre lo dice “gritar”, es una forma de llamar la atención ante el peligro, ante la necesidad de hacerse escuchar, como también es una reacción ante algo que nos ocurre y sobre la cual no tenemos control. Es, además, una canalización, que por ende tiene que ver mucho con lo corporal. Si lo pensamos así no nos parecería extraño que el género musical se corresponda con algo asociado al baile, pues estamos hablando de arte; no es un grito como tal, es una expresión. Es la cumbia en este caso aquello que nos trae hasta acá, aunque con ciertas particularidades en su producción.

Una banda que tocaba cumbia y otras músicas mestizas compone colectivamente – en el año 2019 de forma totalmente independiente y con aquello que tenía a disposición – una canción. Había ganas de decir algo, puesto que la idea principal y letra se compusieron en dos días. La idea romántica del genio creador se desvanece, la presencia de lo colectivo predomina ante este principio del arte moderno que otorga más valor a las singularidades. El mensaje que se quiso transmitir a través de la canción es social, político; se nos imponen cosas a la fuerza en pos de un negocio y en desmedro de la gente – y su voluntad – y de la tierra. Ese llamado a tener presente, siempre la realidad socio política, a ser parte, a tomar conciencia y enfrentar esas injusticias, pero nunca despegándose de la tradición local del baile y la expresión corporal como forma de resistir, es aquello que explica la composición.

En ese sentido, la producción del tema se dio fuera de cualquier marco institucional, guiado por la toma de conciencia y la exploración de factores identitarios; aquello que es propio de la banda, y de la Música Popular latinoamericana en la Estética contemporánea, como lo dice el análisis de Javier Alvarado Vargas (2016: p.76); y a su vez, ligado a la figura del artista como “*miembro de la sociedad y no necesariamente del mercado (...) contribuyente al proceso cultural colectivo más allá del intercambio comercial*” (Camnitzer; 2011:p.114). Por lo tanto no es casualidad, el grupo

busca comunicar – como lo ha hecho anteriormente con otras canciones -, con la idea de hacer arte para decir algo, para compartir algo que pueda resultar provechoso ante un sistema que destruye todo.

Sobre esto, entonces, es que abordaremos esta canción desde la problematización del arte ligado a la política, desde la figura del artista comprometido con la realidad social y desde la funcionalidad que esta obra artística presenta. Además, y como era de esperarse, la analizaremos desde la formalidad del género, la cumbia argentina y sus particularidades, y desde la vanguardia, como no, pues no es algo que busca enmarcarse dentro de un circuito o molde, busca comunicar desde una perspectiva estética.

Análisis desde la Música Popular

En principio, vale la pena aclarar que lo siguiente es un acercamiento a un análisis estético contextualizado, como corresponde a la música popular, ya que si bien sería fácil caer en una apropiación meramente contextualista, contenidista y testimonial (Richard; 2006:p.115) al tratarse, de hecho, de una canción perteneciente al universo de la música popular, debemos analizarla en su unidad social y artística, teniendo en cuenta tanto las características formales y de contenido de la obra, así como el contexto de producción en la que enmarca. Esto se explica según Alvarado Vargas (2016:p.80) en que aún si pudiéramos desprender a la música popular de su contexto y hacer un análisis puramente musical, éste arrastraría otras funciones extra-musicales que actuarían como *“fuerzas que destacan la estructura de lo real y lo vuelven significativa”* (Escobar; 1987:p.116), por lo que para abordar una obra de este estilo, es imprescindible analizar formalmente la música junto a todas sus funciones.

También hay que tener en cuenta para nuestro análisis las nociones de centro y periferia, que determina el sistema mundial dominante para nuestra región, y que según Nelly Richard (2006:p.115) se caracterizan en que el primero se determina por sí mismo (a partir de su función-centro) la experimentación y el trabajo sobre las formas estéticas *“universales”* mientras que la segunda, que incluye a las regiones periféricas o del tercer mundo (como nuestro país), se ve relegada al uso político y testimonial de los contenidos.

La voz y el cuerpo

El tema despliega una estructura típica de canción: Introducción, tres estrofas, estribillo, interludio (que presenta el mismo material que la introducción), puente, estribillo, interludios, estrofas, estribillo y coda, presentando variaciones en el arreglo instrumental.

La instrumentación es austera, presentando una voz cantada, con una técnica vocal cercana a la voz hablada y a formas de canto popular, una guitarra, un bajo, un sintetizador que hace la melodía principal de la introducción e interludio y contramelodías en paralelo a la voz, relacionadas al comportamiento de tipo *“trompetístico”*, pero con una tímbrica más cercana a la cumbia villera, y sustituyendo a los vientos en su rol contramelódico (González del Río y Romé; 2016). La percusión está compuesta únicamente por un cencerro, un bombo y la cáscara del timbal – que completa la clave –, es decir que es bastante más austera en comparación a la percusión típica de cumbia, más cercana quizás a la percusión de la cumbia villera, la cual presenta una sección rítmica más *“vacía”* en relación a otros estilos dentro de la cumbia. Sin embargo, a pesar de esta aparente falta de percusión, el resto del entramado textural y rítmico nos sugiere una función asociada al baile, con una *“racionalidad diferente inseparable de lo corporal”* (Quintero Rivera en Alvarado Vargas; 2016:p.76) ya que nos permite interpretar y entender el tema a partir de su función bailable.

Esta relación con lo corporal no es un hecho menor, ya que toda la canción fue concebida para ser bailada y mantiene esta idea hasta el final, pasando por distintas secciones que, si bien generan cierto nivel de ruptura más o menos profunda o estructural, no pierden su función en ningún momento. Esto resulta problemático si lo pensamos desde la estética moderna, debido a que esta tomó como parámetro de *“música artística”* sólo a aquellas que cumplieran con las características propias del arte producido entre los siglos XVI y XX (Alvarado Vargas; 2016:p.73),

entre las cuales destaca la exhibición de la forma artística alejada de cualquier función. En el caso de la música, esto significaría dejar de lado, por ejemplo, el baile en nuestro análisis, hecho que resultaría indeseable para nuestros fines.

La letra y el contexto

La letra en principio parece no aludir a un hecho en específico, sino que trata de temas más conceptuales como el poder, la corrupción y la mano dura, problemas que, si bien nos atraviesan a nivel nacional y regional, pueden ser comprendidos más allá de las fronteras de la Argentina y de Latinoamérica. Sin embargo, el puente rompe con ésta abstracción:

*“Pobrecito río, quedaste amarillo
Saciabas la sed de la gente
Ahora arrastras veneno hacia el este”
(Cabrera y otros, 2019, 1m35s)*

Esta sección hace referencia, más específicamente, a las luchas históricas de los pueblos de Chubut y Mendoza contra la megaminería, las cuales fueron la principal fuente de inspiración para la canción, que tuvo como núcleo compositivo principal la idea de “arte social”, comunicativo. Este interés comunicativo nace desde la forma de conciencia de la realidad y pretende generar una conciencia colectiva tendiente a modificarla; como lo pretendían también las vanguardias artísticas y políticas en el '68 argentino que mencionan Ana Longoni y Mariano Mestman (2000:p.216). En este sentido, así como las vanguardias reclamaban que los artistas no decían aquello que había que decir, o que el mensaje no circulaba como debía circular, en esta música se pretende expresar cómo se percibe concretamente el resultado de las políticas extractivistas; el sentimiento de desamparo y tristeza ante un Estado que no respeta la naturaleza ni las decisiones locales. Los ojos y oídos del país están en Buenos Aires, y ahí no se maneja la información de la misma manera que en las ciudades y localidades alejadas de la capital. No circula abiertamente la información sobre las necesidades locales, la importancia del agua para la vida, para el turismo, para la sustentabilidad y economía local. Por eso es importante comunicarlo, y para ello el arte es esencial; llega a todos lados y perdura en el tiempo, sobre todo si expresa algo que la mayoría no está acostumbrada a oír.

Del mismo modo el puente genera una ruptura a nivel musical, pues en ésta parte de la canción se produce un vaciamiento en la textura de acompañamiento, quedando sólo la guitarra ejecutando un acompañamiento más parecido a la milonga, a la que se le suma luego el sintetizador y el bombo. Esta mezcla de elementos provenientes de otras músicas puede relacionarse con la alimentación antropofágica de elementos culturales ajenos por parte de las músicas populares, mencionada por Alvarado Vargas (2016:p.74). Una mezcla de géneros que no por nada se dio en un contexto de producción tan particular como lo es ciudad de La Plata, provincia de Buenos Aires, Argentina: ambos géneros, cumbia y milonga son característicos de la región, teniendo una fuerte presencia en la representación identitaria de los bonaerenses, los argentinos y, por qué no, de los latinoamericanos.

Además, en la última repetición de la estrofa, encontramos elementos pertenecientes a otro género que no tiene origen en la Argentina ni en Latinoamérica: el funk. La gestualidad propia del género se escucha claramente en el rasguído de la guitarra y la línea de bajo, las cuales tienen un comportamiento similar al de un tema de funk durante unos breves compases. Esto puede ser explicado si tenemos en cuenta que éste género, a pesar de ser de origen estadounidense, del centro global, puede ser incorporado en una música eminentemente periférica gracias a su reapropiación tras su difusión global.

Volviendo a la letra de la canción, ésta no puede ser entendida simplemente como una poesía ni analizada únicamente en cuanto a su contenido, pues no es tanto la dimensión retórica de la

palabra, sino más su declamación musical la que le confiere sentido poético (Alvarado Vargas; 2016:p.79). En el caso del estribillo:

“Ay, el negrito del pueblo no van a callar
Ay, ay, la lluvia desnuda un poco la maldad”
(Cabrera y otros, 2019, 45s)

En esta sección la melodía de la voz empieza en un registro bastante más agudo que en el resto de la melodía lo cual, sumado al timbre estridente producido por una emisión vocal alejada de los cánones académicos europeos y a ciertas inexactitudes en la afinación, ayuda a identificar esa onomatopeya del principio de la sección con un grito, que inmediatamente es llamado “el grito del pueblo”, resultando el enunciador un representante de la población argentina.

Podemos vincular también esta idea de representación con la figura del artista como trabajador de la cultura, desarrollada por Luis Camnitzer (2011:p.118), y según la cual éste se entiende como miembro activo de la sociedad que, como tal, debe contribuir a la transformación de su realidad a través de la concientización por medio de su trabajo artístico. De este modo, la biografía del artista (en éste caso de la cantante, oriunda de Chubut y firme militante en contra de la megaminería) sirve como lente a través del cual puede entenderse mejor a la sociedad (Camnitzer; 2011:p.120)

Consideraciones finales

Tras haber recorrido las dimensiones formal, semántica y contextual de la obra, podemos concluir que todas ellas son igual de necesarias para entender el objeto de estudio que es el arte y, particularmente, la música popular. El análisis estético no puede desligarse de su contexto, así como tampoco de ninguno de sus elementos, ni de la letra, ni de sus recursos musicales. La expresión es una sola: un grito como tal conlleva su forma y contenido de manera inseparable. Por ello, creemos necesario retomar la definición de Richard (2006:p.125) sobre el “*tercer espacio*” con el fin de poder analizar y entender éste tipo de obras, las cuales combinan la crítica específica de la Estética con la movilización de la intervención artístico-cultural.

“*El Grito*”, es una prueba más, entre tantas, de que es posible concebir un arte estéticamente crítico y políticamente comprometido dentro de la música popular latinoamericana.

Bibliografía

- Alvarado Vargas, Javier (2016) *Música popular y modernidad. Apuntes para un abordaje desde la estética contemporánea*. En García, S. y Belén, P. (Coord.), *Fundamentos Estéticos: Reflexiones en torno a la Batalla del Arte*. Capítulo 6. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Cabrera, T.; Catalán, P.; Carnero, G. y Palacios, J. (2019) *El Grito* [Canción]. Producción independiente.
<https://drive.google.com/file/d/1sXs4CA5Cvhx3BuNVM-d97ROWNTACCvV/view?usp=sharing>
- Camnitzer, Luis (2011) *La figura del artista*. En J. Jiménez (Ed.) *Una teoría del arte desde América Latina*. Madrid: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo y Ediciones Tumer.
- González, M.; Del Río, F. y Romé, S. (2016) *Cumbia Argentina: Una hipótesis en torno al uso de los vientos*. En “VIII Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales” (JIDAP). La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Artes, IPEAL
- Escobar; Ticio (1987) *El mito del arte y el mito del pueblo*. En: Colombres, A. (dir.) *Hacia una teoría americana del arte* (pp-86-113) Buenos Aires: Ediciones del Sol
- Longoni, Ana y Mestman, M. (2000). *Del Di Tella a “Tucumán Arde”*. *Vanguardia Artística y Política en el 68 Argentino*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto
- Richard, Nelly (2006) *El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad*. En: Marchan Fiz, S. (Coord.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Barcelona: Paidós.



JEIDAP

6° JORNADAS ESTUDIANTILES
DE INVESTIGACIÓN EN DISCIPLINAS
ARTÍSTICAS Y PROYECTUALES

ISBN: 978-950-34-2317-2
2 al 7 de octubre de 2023

FACULTAD
DE ARTES

