



**UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE CIENCIAS Y EDUCACIÓN
MAESTRÍA COMUNICACIÓN-EDUCACION
ÉNFASIS EN LITERATURA**

Tesis

**La canción como hipertexto cultural:
Manejo de categorías textuales, estéticas y literarias en canciones
populares contemporáneas**

Maestranteres

Iván Darío Mesa Bautista y Leonardo Cano

Bogotá, D.C. septiembre 30 de 2015

Tesis

**La canción como hipertexto cultural:
Manejo de categorías textuales, estéticas y literarias en canciones
populares contemporáneas**

Tutor

Carlos Fajardo Fajardo

Maestranter

Iván Darío Mesa Bautista y Leonardo Cano

**UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE CIENCIAS Y EDUCACIÓN
MAESTRÍA COMUNICACIÓN-EDUCACION
ÉNFASIS EN LITERATURA
Bogotá, septiembre 30 de 2015**

Nota de aceptación

Firma Tutor

Firma del jurado

Firma del jurado

“Acuerdo 19 del Consejo Superior Universitario:

Artículo 177: La Universidad Distrital Francisco José de Caldas no se hará responsable por las ideas propuestas en esta tesis”.

DEDICATORIA

Para María Dioselina,
María Elisa y Lilia Emma,
quienes nos han prodigado el deseo de ser.

Para Anita y Claudia,
igualmente, por su aguante.

AGRADECIMIENTOS

A Carlos Fajardo Fajardo por su encomiable trabajo.

A los mentores académicos que guiaron nuestro crecimiento en el transcurso de la maestría, en particular Carlos Guevara, un amigo.

A la Universidad, por su deseo de formar docentes con criterio y espíritu investigativo

CONTENIDO

RESUMEN	8
ABSTRACT	9
LIMINAR	10
INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO 1. REDES-CUBRIMIENTO DE LA CANCIÓN	24
1.1. Hacia una nueva tipología de la canción. Características desde la contemporaneidad	24
1.2. Lo narrado, lo conversacional y lo expresado: Tipología de las canciones ...	32
1.3. Más allá del oír está el escuchar	39
CAPÍTULO 2. HIPERCULTURA	45
2.1. Estética caleidoscópica. Aproximaciones a la hipercultura	45
2.2. Hipercultura e hiperculturalidad. La transformación del objeto cultural y del sujeto estético	52
2.3. Estéreo-tipos culturales	56
2.4. La canción como unidad cultural – Categorías	59
CAPÍTULO 3. EL HIPERTEXTO CULTURAL Y ESTÉTICO	63
3.1. Una relectura de lo fundamental	63
3.2. Hipertexto y cultura	66
3.3. Canción e hipertexto	69
3.4. La canción y la estética de la recepción	71
3.5. Canción, gusto y criterio como experiencia	74
3.6. Canción: hipertexto, palimpsesto e hibridez	78
CONCLUSIONES	81
REFERENCIAS	86
DISCOGRAFÍA	89
ANEXO 1. ANÁLISIS DE TEXTOS CANCIONALES	91
ANEXO 2. Instrumentos	118
Frecuencia musical	118
Preferencias musicales	119
Corpus de canciones	120

RESUMEN

En el lenguaje existen manifestaciones que no se han incluido dentro de los campos del quehacer pedagógico real que pertenecen a un *currículo oculto*, el cual debería visibilizarse para cualificar el impacto escolar en la cultura y viceversa. Particularmente, llama la atención la manera como la música constituye un eje central en la construcción de formas de vida de los jóvenes. La canción – como concreción textual de expresiones y, ante todo, como elemento estético– constituye una de las más poderosas manifestaciones con las que los estudiantes tienen contacto. Sin embargo, la canción como producto cotidiano no se percibe efectiva y dinámicamente dentro del currículo de la mayoría de los planes de estudio, a pesar de ser un elemento cohesionador de los capitales simbólicos que derivan en la conformación de identidades individuales y grupales. En el propósito específico de esta investigación se observa que no se cultiva el gusto ni se configuran criterios desde los contenidos ni desde las formas de las canciones. Por ello, en esta pesquisa se pretende determinar en qué medida esta forma de expresión artística habitual –como hipertexto cultural– podría contribuir a desarrollar no sólo habilidades lingüísticas sino también a formar valoraciones estéticas desde los tejidos y los sentidos de los cuerpos textuales por desentrañar con base en estrategias didácticas apoyadas en una estética de la recepción.

Con base en estos elementos iniciales, la dinámica actual y la exigencia investigativa señalan un redescubrimiento del texto cancional a partir de una tipología generada con base en las características que propone la misma contemporaneidad. Ahí se percibe lo narrado y lo expresado desde nuevas formas de escuchar en un mundo mediatizado por una estética caleidoscópica tipificada por la hipercultura que transforma al objeto cultural y al sujeto estético. Evidentemente, la canción –como unidad y estereotipo culturales– sugiere categorías donde se imbrican el hipertexto, el palimpsesto y la hibridez que impactan la experiencia memética y las dimensiones del conocimiento de parte de los individuos en sus diversos entornos, incluido el escolar.

Palabras clave: canción, categorías, criterio, escuela, experiencia estética, hipertexto, redes.

ABSTRACT

Language has some expressions not included within fields of real pedagogical tasks belonging to a *hidden curriculum*, which should be tangible to qualify the school effect on culture and vice versa. Above all music plays a vital role to build up lifestyle of young people. The song as a textual achievement of expressions but foremost as an aesthetic factor, is one of the most powerful students' representations. However, the song as everyday product has not been perceived effectively and dynamically in the most curricula despite it is a cohesive element of symbolic capital resulting in the formation of individual and group identities. Based on the specific purpose of this research we see that content or discursive types of the songs are not used to a cultivated aesthetic taste or shaped aesthetic criteria. Therefore, we want to establish this usual artistic expression as a cultural hypertext could help to develop not only language skills but also aesthetic assessments from networks and senses of verbatim to be unraveled based on didactic strategies and supported by an aesthetic of reception.

Based on the issues above related, the current dynamics and the research requirement demand a rediscovery of song texts from a typology generated on features proposed by the contemporaneity itself. Here we perceive narrative and expressions from new listening ways in a world mediated by a kaleidoscopic aesthetic typified by hyper-culture changing cultural object and the aesthetic subject. Obviously the song shows as a cultural singleness and stereotype categories where hypertext, palimpsest and hybridity are interweaved impacting memetic experience and knowledge dimensions by individuals in their own environments, including school.

Keywords: song, categories, criteria, school, aesthetic experience, hypertext, networks.

LIMINAR

Esta pesquisa-ensayo intenta responder a una aspiración de tipo orgánico. Por una parte, pretende articular tres elementos de una exigente apuesta académica: comunicación, educación y literatura; por otra, subrayar el papel de la canción popular contemporánea en el escenario escolar donde se mueven los sueños, las percepciones y las visiones de unos adolescentes en un contexto específico, lo que finalmente configura una epistemología local para nuestro trabajo. De hecho, un grupo de muchachos y muchachas de 14 a 16 años, de una localidad en el sur de Bogotá, Colegio Ciudadela Bosa, nos ofrece el corpus de canciones –clave parcela estética– para desarrollar el análisis de contenido hipertextual que prefigura el advenimiento de una (siempre) nueva forma de apreciación y producción estética; para ellos en particular, este (pre)texto por demás gratificante de la experiencia del lector-escucha. Las razones evidentemente para dinamizar este proyecto son tan múltiples como las canciones que perciben aquéllos o los mismos especímenes que receptan los sonidos de letras y tejidos musicales a veces confusos en una especie de filiación cultural donde se ventilan glorias y miserias de la condición humana contemporánea: es decir, sentidos colectivos y experiencias subjetivas desde un pequeño escenario del mundo.

INTRODUCCIÓN

La historia de la literatura y del arte es a la vez la historia de la servidumbre y de la insubordinación esencial de la experiencia estética: el hombre, por sus actividades creadoras y receptoras, puede tornar transparentes todas las otras funciones de la acción humana y elevarlas hasta un nivel de comunicación que nos permite descifrar, incluso en la distancia temporal, espacial o cultural, su experiencia del mundo.
(Jauss, 1981)

La escuela es un lugar de experimentación y mezcla de múltiples manifestaciones y vivencias sociales. Cada una de las disciplinas que conforman los currículos está constituida por campos y objetos de estudio más bien delimitados. En el campo del lenguaje existen expresiones que no se han incluido efectivamente dentro de los campos del quehacer pedagógico real. Estas manifestaciones que pertenecen a lo que comúnmente se denomina *currículo oculto* deben visibilizarse justamente con el objetivo de extender en esa medida el impacto escolar en la cultura propia y viceversa. Por ejemplo, desde nuestra experiencia particular, como educadores, se evidencia una gran dinámica propiciada por la música en los diferentes entornos que hacen parte de la inclinación o gusto de las personas. Esto independientemente de los tipos de comunidades y generaciones a las cuales pertenezcan. Singularmente, llama la atención la manera como este elemento estético constituye un eje central en la construcción de las formas de vida de la mayoría de los jóvenes, por no decir que de todos. El tema de la música, por una parte, se ha abordado en diferentes investigaciones sociales como facilitadora de procesos de cohesión de ciertas colectividades y, en esa perspectiva, se configuran modos de lectura de sus respectivos universos lo que genera una apropiación identitaria. Por otro lado, se han adelantado investigaciones

musicológicas que tienen como génesis fundante la relación entre la producción de sentido a través de los usos armónicos y rítmicos que se dan entre los sonidos teniendo como soporte las categorías semióticas.

Por otra parte, observamos que la canción –igualmente como género musical popular– en el ámbito escolar ha sido subutilizada, especialmente en las clases de lengua, porque las actividades didácticas se han centrado en gran medida en temáticas orientadas a la enseñanza de cuestiones meramente gramaticales, en la mayoría de los casos de una segunda o una tercera lengua; aunque también se ha utilizado para la enseñanza de recursos estilísticos de la poesía, entendiéndose identificación y apropiación de los conceptos de figuras literarias. Sin embargo, debe entenderse que la canción –configurada como una concreción textual de expresiones de la cultura– constituye una de las más cotidianas y poderosas manifestaciones lingüísticas con las que los estudiantes tienen contacto. Por tales razones, llama la atención que no se incluya efectiva y dinámicamente dentro del currículo de la mayoría de los planes de estudio en las instituciones educativas, a pesar de que se trata de un elemento cohesionador de los capitales simbólicos que derivan en la conformación de identidades individuales y grupales.

En el propósito de investigación que aquí nos convoca observamos que, desde la escuela, no se cultiva el gusto ni se forma el criterio estético en relación con la canción desde sus contenidos ni desde sus formas. Tampoco se aprovechan las distintas vertientes musicales que proponen las canciones propiamente dichas para su aplicabilidad en diversos espacios académicos con base en el hipertexto y el palimpsesto, desde la perspectiva lingüística y literaria, y su contenido conceptual para el desarrollo de ejercicios interdisciplinarios. Por consiguiente, nuestra pesquisa apunta fundamentalmente a determinar en qué medida la canción como hipertexto cultural podría contribuir a desarrollar habilidades lingüísticas y formar criterio estético, donde evidentemente, también entran en juego los procesos de identidad e identificación, aunque no obstante

para efectos de nuestra exploración se interpelarán simplemente como ríos paralelos coadyuvantes que atañen a una mirada más antropológica y sociológica, que para las pretensiones de este ejercicio. Por ello, ésta sería la hipótesis fundante del ejercicio por desarrollar.

Ahora bien, ¿de qué manera la puesta en juego de competencias relacionadas con el lenguaje contribuye a potenciar procesos de interpretación y comprensión? ¿Cómo se configuran criterios estéticos por parte de los jóvenes para apropiarse efectivamente del mensaje de una canción? De hecho, nuestro ejercicio apunta a reconocer y generar aproximaciones desde las formas de recepción estética de parte de las subjetividades y las colectividades.

Un recorrido por el estado del arte de este proyecto, *La canción como hipertexto cultural. Manejo de categorías textuales, estéticas y literarias en canciones populares contemporáneas*, nos ha permitido establecer que el concepto de intertextualidad ha sido empleado como recurso en clases de lengua y literatura, cuyo interés desde algunos autores apunta a desglosar y producir formas narrativas y subsiguientes lecturas. De otro lado, como aplicación en la escuela resulta relevante observar que el fenómeno del intertexto tiene ventajas como forma de aproximación al modelo cognoscitivo humano, de tal modo que permite interacción personal y significativa de los alumnos con contenidos de diverso tenor, además de ofrecer posibilidades para organizar, seleccionar y enlazar conceptos e ideas pertenecientes a diferentes esferas de la experiencia humana. Sin embargo, la forma como se ha trabajado este concepto, se enfrenta a la necesidad de trasladar el foco de atención del proceso educativo al estudiante quien debe obtener la capacidad de poner en juego su acervo simbólico de manera independiente a partir del trabajo intertextual como herramienta para explorar, ahondar e interrelacionar otras temáticas como las mismas ciencias, el arte o la música.

Sentada la anterior premisa y con base en la percepción comunicativa, hay claridad en cuanto a que en el discurso intertextual se presenta y describe un contexto y un entorno con información en el cual el material textual y las

referencias se entrelazan de maneras múltiples. Al establecer conexiones figuradas, la forma y el contenido se vuelven interdependientes, lo que plantea cuestionamientos profundos sobre el conocimiento: dado que depende de la organización significativa de la información, la existencia de nuevos métodos de organización implica cambios en las formas de conocimiento. De igual modo, en la medida en que los sistemas hipertextuales incorporan la posibilidad de imponer modelos de orden para la información existente, así como la de fomentar la capacidad del usuario para imaginar y crear nuevos modelos, el hipertexto pone en tela de juicio las diferencias concretas y tajantes entre tener acceso al conocimiento y producirlo.

En el hipertexto entonces existe una relación interactiva entre la estructura y las lecturas que propone un texto. La intencionalidad del autor, con base en la forma u organización particular, no son determinantes para que el lector las perciba, comprenda e interprete; por ello, el lector transforma el texto –para nuestro caso, la canción– en forma activa, lo individualiza y lo hace un hipertexto propio. Por tanto, podemos observar que todo texto es hipertexto rudimentario, en el cual se encuentran opciones implícitas –en algunas ocasiones incluidas por el autor, y las demás por el lector– en cuanto a pertinencia, selectividad y formas significativas de enlace con otras fuentes. Los hipertextos, en esa medida, invitan activamente a leer un mismo material de maneras múltiples y así, el lector no se limita a consumir el texto, sino que contribuye a éste de modo activo. Por consiguiente, comienza a desaparecer la distinción entre autor y lector, según señalan Nuria Voillamoz y otros estudiosos.

En esa dirección, observamos que el intertexto cultural implica que las distintas literaturas entran en intercomunicación generando en diversas comunidades una influencia donde se intercambian aportaciones interculturales. La intertextualidad en los procesos de creación e interpretación de textos constituye un referente importante desde el punto de vista de la teoría lingüística y la crítica literaria, que se ha desarrollado en concreto hacia los conceptos de polifonía y dialogismo y, en gran medida, a la reformulación bajtiniana de la cuestión de la intertextualidad que asimismo es acorde con la planteada por Julia Kristeva. Una de las principales derivaciones de esta idea consiste en que la

originalidad absoluta no existe; es decir, se cambian los parámetros de referencia y valoración en tanto que se supone que como punto de partida todo acto creador es fruto de la historia de una cultura y de las múltiples creaciones que le anteceden; por ello, cualquier concreción textual se entiende como espacio polifónico y abierto, en el cual pueden cruzarse argumentos, estructuras, temas o personajes para dar lugar a una realidad que depende de ello y a la vez es diferente. Con base en estos presupuestos teóricos y metodológicos, observamos que el material apunta a un lector intercultural e interdisciplinar, donde las propuestas de Durañona y colegas generan un diálogo posible entre literatura, música y radionovela; y esa indagación sobre intertextualidad como objeto de conocimiento representa la base del diálogo entre las manifestaciones culturales y estéticas donde la puesta en práctica y el análisis de su propuesta pedagógica refuerza el concepto de intertexto.

De otro lado, muy importante para la aplicabilidad de las posibles lecturas del entorno del individuo, desde la perspectiva de Genette, que constituye una de las piedras fundacionales de la estética de la recepción, y que asimismo para efectos de nuestro ejercicio investigativo concentra la metodología de la lectura en las diversas formas como el lector puede ampliar su repertorio de habilidades a la hora de encontrar sentidos a los textos. De hecho, las lecturas del “decodificador” señalan hacia una taxonomía, muchas veces incompleja, de las maneras como los textos se interrelacionan entre sí, independientemente de las limitaciones de tiempo, espacio, idioma, tipología, etc., y en ese interdiálogo se constituyen las diferentes maneras de concebir las relaciones, bien sea éstas directas o indirectas, que hay entre los textos literarios de disímiles géneros y tipologías. Por ello, no resulta exagerado afirmar que el acto de la lectura es el que posibilita a su vez el acto estético y que en ello radica la esencia de la concepción fenomenológica del arte, tal como plantea Iser, pues todo arte se constituye a sí mismo como tal únicamente por la capacidad que tiene de afectar efectivamente a alguien que lo contempla. La tentativa por especificar las diferentes formas como se lleva a cabo este proceso a través de los textos literarios constituye y posiciona al texto literario en función de la capacidad comunicativa que éste posee. Mediante una serie de abstracciones, hechas a partir de la manera como las

imágenes son representadas a través de las palabras en los textos y de la forma como el lector participa en ese proceso de producción y reproducción de sentidos, va configurando toda una teoría acerca del efecto estético. En esta instancia, desempeña un papel relevante la conciencia del lector como posibilitador de aprehensión de los significados y los sentidos del texto, pues en ese estado intermedio e intersubjetivo, es donde se mueve el papel central de esta noción de lectura. Y ese espacio dinámico sólo es posible a través del acto de leer. El objeto estético que acontece con la lectura se da a través de una serie de fluidos procesos mentales. Por tal razón, y por la naturaleza propia de este acto, es ahí donde sucede el arte en la literatura. Sin duda esta vertiente metodológica abre perspectivas sugerentes a las investigaciones artísticas, en general, y literarias porque adiciona nuevos ingredientes al debate estético.

En este hilvanado no debemos soslayar la perspectiva hermenéutica que proporciona elementos ineludibles para que la comprensión del significado y el sentido del texto permitan un encuentro de múltiples significaciones, cuyo referente inmediato tiene que ver con la forma como Ricoeur pone en actitud dialógica los marcos teóricos, los cuales ubican al discurso como eje fundamental de reflexión. La perspectiva fenomenológica empodera a quien recepciona el texto literario como válido interlocutor y necesariamente interpretante del(os) sentido(s) que posea determinado texto. Así, lo metafórico es capaz de desplegar sentidos y significaciones múltiples, permite extrapolar diversos análisis a la literatura de variados géneros, donde lo poético adquiere validez como posibilidad de encuentro estético entre autor y lector.

A partir de ese contexto y de los presupuestos abordados, deseamos subrayar que una figura como Hans Robert Jauss nos presenta una aproximación filosófica a la experiencia estética desde las vertientes más profundas de la espiritualidad humana para intentar comprender y habitar el mundo de la vida. Y esto posibilita asimismo al individuo modificar su existencia e instaurar infinitas posibilidades de liberación y transformación tanto intrínseca y extrínseca para quienes crean y receptan determinada obra; lo que asimismo representa una reflexión sobre la estrecha relación entre la estética y la reflexión teórica, o en otras palabras, el arte y la razón, que para Jauss no son experiencias opuestas,

bifurcadas, contrarias, sino que se constituyen paralelamente, se complementan. Y esta apología a la experiencia estética se configura como forma de darle sentido a la existencia humana, como posibilidad de *catharsis*, *poesis* y *aisthesis*, y en esa perspectiva como forma esencial del conocimiento. Lo que en gran medida nos acerca a la literatura y la experiencia que de ella puede desprenderse, como posibilidad enorme de reencontrarse con el placer y el goce profundo, espiritual y erótico, tal como lo sugiere Barthes, donde se da una mirada profundamente poética a la obra literaria como torrentes de sensibilidad, donde incluso se perciben las acciones del relato emparentadas con sensaciones que apuntan al erotismo, a la espiritualidad y a la misma conciencia.

Finalmente, nuestro interés obviamente apunta a la relación educación-arte-vivencia estética; laboratorio en el cual Gadamer intuitivamente afirma que el concepto de goce estético se imbrica con la lúdica entre un espectador y una obra cualquiera, donde el aprendizaje se constituye en experiencia que marca al sujeto significativamente cuando se concibe como instancia de creatividad y donde el centro es el mismo ser. Aproximaciones reflexivas importantes, como abre bocas, que en torno a lo estético, a lo cultural y a lo didáctico señalan indudablemente un derrotero para nuestro contexto comunicativo y docente como perspectiva propositiva creativa.

Para tal efecto, en un primer momento de la investigación (trabajado en el primer capítulo de esta tesis) desarrollamos el concepto de canciones como portavoces de tipologías textuales que reflejan diversos niveles de "lectura". Estos niveles están determinados por una serie de habilidades lectoras relacionadas directamente con las competencias que en educación se han fijado para la enseñanza del lenguaje. El texto escrito de la canción, al igual que los demás tipos y géneros textuales, están emparentados en que en su sustrato más profundo existen una serie de voces, o tal como se expresa desde el lenguaje bajtiniano como *polifonías*, que enriquecen y potencian la interpretación de los sentidos que en sí guardan éstas. Por otro lado, la cantidad de guiños hipertextuales que posee una canción puede determinar su aceptación dentro de un grupo específico de oyentes-lectores. Aquí es necesario especificar que el análisis del corpus de

canciones que direccionan este ejercicio teórico-investigativo parte de la identificación de los géneros más escuchados en el contexto escolar. A partir de allí el interés se concentra en el análisis de los elementos presentes en ellas como potenciadores de fenómenos hipertextuales y orientadores de criterios estéticos.

Al llegar a esta instancia, igualmente observamos que, por su extensión, las canciones se constituyen en textos ideales para trabajar de manera didáctica en cortos espacios de tiempo, pues una canción de un género específico tiene una duración promedio de tres (3) minutos. Sin embargo, en algunas de ellas se requieren otros referentes, otras evocaciones, que permitan entender cabalmente sus sentidos. Esto posibilita articular diferentes tipos de textos con vasos comunicantes que se proyectan, se relacionan, se contrastan, se comparan y se imbrican en fenómenos estéticos disímiles: otras canciones, obras literarias, símbolos, personajes y personas, mitos, leyendas, imágenes generadas en diversos formatos, pinturas, fotografías, etc. Es entonces cuando el contenido cultural presente en el texto cancional se va adecuando a todo el entorno simbólico en que se gesta.

Por ello, en el segundo apartado de este trabajo, se hace necesario vincular la canción con la gran variedad de productos culturales y sus influencias dentro de la configuración de los sujetos estéticos. Aparece así el fenómeno hipercultural como la posibilidad de interconectar diferentes manifestaciones artísticas que se ven divergentes y heterogéneas pero que se logran articular en formas significativas. Abordamos, en esa dirección, las diferentes características que la hipercultura trae consigo, y de la mano de Lipovestky, principal acuñador del término, vamos entendiendo cómo se pueden caracterizar sus tendencias y cómo van definiendo configuraciones comunales de los significados simbólicos de los productos que allí se involucran, incluyendo las canciones.

Ahora bien, cuando se habla de la canción, en general surgen ideas y conceptos relacionados evidentemente con tipos de música que son acompañados por unas líricas o letras en las que se expresa, cuenta, relata,

escenifica o recrea algo. La intención comunicativa de la canción y la manera como se organiza el mensaje se corresponden así con las diferentes tipologías del discurso. En esa medida, se gesta un contexto en el cual se narran hechos, se transmiten deseos, se cantan derrotas o victorias, se anhelan presencias, etc. para un potencial oyente-lector. Aunque esta relación se gesta desde una voz “cantante” (un enunciador) y queda abierta para cada interpretante, de alguna manera llega a muchos auditorios, y en particular a los jóvenes, que es lo que compete en este trabajo, en cualquier espacio que ocupen en su cotidianidad.

No obstante, la canción –sus formas textuales específicamente– para la escuela no constituye un elemento por aprovechar potencialmente desde la didáctica y mucho menos como aproximación a cultivar el gusto o a una formación estética; por tanto, con esta preocupación pedagógica en mente, debería constituir un espacio importante en la formación de los jóvenes como sujetos: pues en gran medida los adolescentes comparten muchas vivencias allí, donde se sienten permeados por “algo relevante” que modifica y sensibiliza su subjetividad además de posibilitar formas de conocimiento desde el lenguaje donde podría entrar la escuela a hacer su tarea para capitalizar pragmáticamente sus contenidos .

La canción como elemento cohesionador de grupos juveniles y su influencia en la gestación de estéticas propias se constituye, entonces, en la vida cotidiana y en la misma escuela, en piedra angular a la hora de abordar el tema de la identificación y la identidad de los diferentes tipos de individuos inmersos en una comunidad urbana. La aceptación o el rechazo de cierto tipo de música están mediados por diferentes factores que parten desde el entorno familiar hasta las diversas experiencias personales. No obstante, la comprensión acertada del mensaje textual transmitido por una canción requiere de la puesta en juego de las diferentes competencias comunicativas, enciclopédicas, lingüísticas y pragmáticas. Al igual que con cualquier otro tipo de texto, éstas se hacen necesarias para una adecuada recepción y comprensión del mensaje, el significado y/o los posibles sentidos de los cuerpos textuales.

El abordaje de la letra de las canciones desde una perspectiva hipertextual enriquecería considerablemente la manera como los adolescentes se relacionan con los significados y los sentidos presentes en la música que escuchan cotidianamente y permitiría ampliar el espectro de consumo de canciones de diversos géneros, en la música, y de diferentes tipologías, dentro de las clasificaciones textuales. Partimos entonces del hecho señalado por Kristeva, y más adelante secundado por Barthes, en que “el texto no es una entidad estática, cerrada, taxonómica y que se agota en su propia estructura formal sino que aporta a su estudio una perspectiva dinámica e izquierdista” en la que éste se constituye en un sitio de encuentro entre el productor y el receptor para producir sentidos renovados. Existe, además, una relación –a veces explícita, a veces por desentrañar– que une a los textos cualesquiera que sean sus intenciones comunicativas o sus formatos de presentación.

Teniendo en cuenta que la canción se ha vuelto un elemento omnipresente debido a la creciente inclusión de reproductores de audio y video en la cotidianidad de las personas e indudablemente en las instituciones educativas, resulta relevante que se retome como una manifestación lingüística, a la vez que literaria y, por ende, estética. No obstante, el consumo de música, por ser un fenómeno tan visible, paradójicamente ha pasado desapercibido para el estudio académico. De hecho, la canción como texto no ha tenido un estudio riguroso y concienzudo que permita articular los conceptos de polifonía, hipertextualidad y palimpsesto a la luz de teorías literarias como la de la recepción. Para estos teóricos, el texto es un objeto con una serie de características de concreción y de indeterminaciones. Los espacios de concreción permiten un *diálogo* unívoco, un encuentro; y los espacios de indeterminación hacen que el receptor tenga que trabajar en los diversos sentidos del texto para construir su “versión” o, en su defecto, aceptar la hegemonía del autor. La canción así por ser un texto corto, que se populariza, se ha soslayado para trabajar desde un abordaje más teórico y estético que como posibilitadora de reflexión en las clases de lengua y suscitadora de encuentros y desencuentros.

La posibilidad de relacionar los significados y los sentidos posibles que puedan estar presentes en la letra de las canciones con muchos otros fenómenos estéticos, entre ellos la lengua y la literatura, abre la posibilidad de crear entornos de aprendizaje y creación para, posteriormente, generar espacios de discusión crítica, reflexiva y estética. Además, llevaría al estudio del discurso en el aula de clase por fuera de las fronteras que los currículos o planes de estudio han delimitado para las asignaturas de lengua. Esto en consonancia con el creciente interés de articular los contenidos disciplinares de diversas ciencias.

El fenómeno hipertextual entonces nos ubica dentro de la multiplicidad de lecturas que se pueden hacer de un texto cualquiera que sea su naturaleza; las canciones, debido a su propia génesis textual son susceptibles de abordarse en esta forma y aprovecharse didácticamente. Así, en la escuela observaríamos cuáles son los procesos que se pueden potenciar a partir de abordaje teórico, desde una perspectiva lingüística y didáctica para desarrollar ejercicios de análisis y re-creación.

En distintas épocas, algunos estudiosos han realizado ejercicios de análisis de la relación estrecha que existe entre la poesía y la música. Por una parte, iniciamos nuestro recorrido a partir de la razón etimológica que emparenta estos dos fenómenos. Sin embargo, cada estudio difiere en el tipo de enfoque realizado, el corpus abordado y los procedimientos utilizados para el análisis de los resultados arrojados.

En otros trabajos, asimismo, observamos que se aborda el fenómeno de hipertextualidad; por ejemplo, algunos señalan qué tienen en común y en qué se diferencian las prácticas hipertextuales en la literatura y en la música, en razón de los rasgos y peculiaridades propias del discurso musical y del entorno literario. En otros documentos, las propuestas apuntan a una didáctica que contribuye simplemente a la apropiación de lengua; otro grupo que se concentra en ingredientes musicales y esquemas narrativos, sobre todo dirigidos a rondas y canciones infantiles mediante ejercicios didácticos; finalmente, la extensión del

concepto textual en composiciones musicales en las que se intercalan y/o citan pasajes de otras canciones para generar nuevas versiones.

En concordancia con el contexto escolar desde el cual se propone esta investigación, nuestros objetivos apuntan al cuestionamiento de la gran carencia en el establecimiento del uso y aprovechamiento de la canción popular como agente posibilitador de comprensiones textuales e interpretaciones literarias articuladas con la polifonía y lo hipertextual. Por ello, lo que se presenta a continuación se asocia a factores que inciden en el proceso de formación académica como génesis, desarrollo y fortalecimiento de reflexiones y apropiaciones de los sujetos que pertenecen a una comunidad. Veamos.

En la tercera parte del trabajo, ya ubicados los elementos centrales que caracterizan las letras de las canciones, nos arriesgamos entonces a determinar la forma como puede definirse ese elemento artístico en calidad de hipertexto cultural. Allí, necesariamente, recogemos algunas de las precisiones que al respecto se han desarrollado desde los estudios culturales. Para luego, en esa medida, establecer que la canción como hipertexto cultural y estético podría contribuir al desarrollo de habilidades lingüísticas y a la formación de criterio estético mediante estrategias didácticas disímiles, dependiendo de los objetivos y los contenidos específicos que exija la epistemología local.

Finalmente, para recapitular, se desea determinar en qué forma el texto de las canciones puede conectarse entre sí difuminando las limitantes que consuetudinariamente se le han asignado; una vez allí, conectar las formas como se relacionan con otras manifestaciones artísticas de diversa índole y naturaleza. Por último, configurar de qué manera la canción puede entenderse como un hipertexto cultural para poder asignarle un papel muy significativo dentro de la configuración de los sujetos que las consumen y son consumidos por ellas. Para ello, algunas de las propuestas por desarrollar serían: por un lado, analizar el papel de la canción como hipertexto cultural en procesos de enseñanza-aprendizaje. Una vez determinados tanto el grado como la forma de influencia del

texto cancional, entonces se podrá determinar el impacto del discurso presente en las canciones en los procesos culturales. Para ello, dentro del aula se proponen ejercicios y dinámicas didácticas abiertas con base en procesos de investigación articulados entre gusto, criterio, realidad y estética. Sin embargo, es importante aclarar que, para el adecuado funcionamiento de los instrumentos de análisis que derivan en las reflexiones presentes en este trabajo, se utilizaron categorías cercanas al análisis discursivo con el fin de poder identificar elementos hipertextuales presentes en las letras de las canciones que conforman el corpus y, junto a esto, determinar en qué medida y de qué forma remiten a elementos extradiscursivos. De esta manera, se pudieron soslayar canciones que evidentemente no pertenecían a la categoría *hipertextual* y se pudieron identificar más claramente aquellas que eminentemente encarnan dicho concepto.

CAPÍTULO 1. REDES-CUBRIMIENTO DE LA CANCIÓN

1.1. Hacia una nueva tipología de la canción. Características desde la contemporaneidad

La ciencia investigativa parte de presupuestos teóricos que muchas veces se consideran meras abstracciones nacidas de la especulación. Sin embargo, si se analizan en detalle, se pueden descubrir los hechos que se esconden detrás del ejercicio observador y analítico del investigador. La *naturalidad* con la que se asumen los hechos que se entretajan en la cotidianidad, paradójicamente, desnaturaliza el proceso de observación científica de estos mismos acontecimientos. Aun así, la forma como la ciencia ha validado la investigación rigurosa de la aleatoriedad de los fenómenos que cotidianamente se suceden, abre espacios para la inclusión de lo complejo, lo excepcional, lo aparentemente caótico dentro de categorías “científicas”. A pesar de que estas miradas científicas de lo caótico se han erigido como el crisol donde se pueden elaborar las teorías de lo cotidiano en las ciencias naturales, es posible, probable y halagüeño, desde esta perspectiva, poder analizar fenómenos complejos y disímiles que rodean en el campo de lo social a las manifestaciones humanas. Todo esto es válido para la categorización de fenómenos pertenecientes a diferentes campos disciplinares relacionados con las actividades exclusivamente de los seres simbólicos.

Por tal razón, la cultura contemporánea, hipertrofiada por las múltiples formas en que se despliegan sus producciones, se presenta como un objeto de estudio dinámico, proteico y prácticamente inabarcable. Sin embargo, el presente

estudio parte del presupuesto de análisis de fenómenos acaecidos en grupos específicos los cuales validan algunas dinámicas propias del momento histórico en el que se enmarcan, es decir, desde una epistemología local donde se configuran proximidades y cosmogonías de individuos con intereses peculiares.

Por ello, partimos de la relación que se da entre los jóvenes y las canciones que comparten en sus diversos ámbitos. El objeto de este estudio estará delimitado por los discursos presentes en las canciones y la forma como éstos interactúan con otros discursos extracancionales y también con diversas manifestaciones culturales a través de procesos de referenciación hipertextual. Estos constituyen entonces el *corpus* textual y cultural; serán una muestra significativa que guiará las disertaciones que se gestaron durante el ejercicio.

La ubicuidad tecnológica ha traído, a la par con el auge de la dimensión oral secundaria, según la clasificación de Walter Ong en su libro *Oralidad y escritura*, una explosión sin igual en la historia de los fenómenos discursivos: estamos inmersos en una red incomparable e inconmensurable de producciones discursivas. El evidente auge de las tecnologías de la información y la comunicación ha trastocado la forma como se reciben y se producen mensajes de todo tipo. Por ello, podemos escuchar que circulan posiciones ideológicas, estéticas, políticas, sociales y culturales de todo tipo a través de los diferentes medios de comunicación e información. Es innegable que la cantidad de horas diarias que un joven dedica a “consumir” estos discursos van configurando una serie de formas discursivas propias de cada género particular y de la misma manera como aquellos que los apropian, los producen.

Una de las manifestaciones verbales más extendidas a nivel global es la canción. Su parentesco con la literatura, especialmente con la poesía, ha sido ampliamente reconocido. Partimos del hecho según el cual, al igual que sucede con los microrrelatos, la brevedad temporal de la manifestación no excluye su pertenencia a lo que consideramos *literario*. Esta inclusión dentro de lo literario es avalada por la mirada que se nos permite desde la noción bajtiniana de género

discursivo, el cual está indeterminadamente ligado a las proteicas posibilidades de las manifestaciones literarias de primer y segundo grado:

La riqueza y diversidad de los géneros discursivos es inmensa, porque las posibilidades de la actividad humana son inagotables y porque en cada esfera de la praxis existe todo un repertorio de géneros discursivos que se diferencia y crece a medida de que se desarrolla y se complica la esfera misma. (Bajtín, 1982, p. 282).

Las canciones y todo su abrigo verbal, que está por demás revestido de una literariedad manifiesta, son susceptibles de todo el análisis lingüístico, discursivo, estilístico y narratológico que sea pertinente; pero también, al igual que sucede con muchas otras manifestaciones artísticas, encuentran bebederos culturales muy recurrentes en otras manifestaciones que no sólo las nutren sino que las incluyen o las potencian. Por tanto, la multiplicidad de discursos que circulan a través de las canciones en todas las sociedades conforma un entramado estético que se puede abordar desde perspectivas disímiles.

No obstante, su omnipresencia cultural, la canción parece pasar desapercibida para los ojos inquisidores de la academia y la escuela. Se puede partir del presupuesto según el cual, por ser un fenómeno prácticamente inabarcable por su extensión, no podría entrar a investigarse de manera rigurosa. Sin embargo, para poder analizar el fenómeno discursivo, que obviamente es de una complejidad evidente, se puede recurrir a clasificaciones emparentadas con la categorización de los géneros discursivos y otras formas de tipologías que ayuden a romper con las anquilosadas clasificaciones que se han hecho de la canción. Evidentemente, partir del sustrato verbal es una de las perspectivas que se pretende con este estudio.

Consuetudinariamente se han clasificado las canciones de acuerdo con categorías relacionadas con la parte rítmica que las componen. Por tal razón, para catalogar las diferentes manifestaciones musicales se ha recurrido usualmente a conceptos extraídos de la melodía, los compases, el ritmo y su cadencia. Sin

embargo, desde la perspectiva verbal está pendiente un acercamiento mucho más delimitado por las posibilidades tipológicas que ofrecen las canciones. Partimos entonces desde el concepto de genealogía debido a las posibilidades semánticas que el término ofrece: la *génesis*, la *generación*, el *gen*. Todo esto nos remite al origen a lo originario, a lo original. Por todo esto, proponemos una nueva mirada onto-textual de la canción.

Desde la explosión en el consumo de la canción que trajo consigo la industria discográfica, aquella ha venido diversificándose e imbricándose con otras manifestaciones culturales de tal manera que incluso ha determinado orientaciones estéticas que se funden con identidades e identificaciones sociales. Así, desde la aparición de los estudios culturales se puso de plano la importancia de la investigación de los microcomponentes comunitarios; por ejemplo, las denominadas tribus urbanas cuyo eje fundamental de identificación estaba determinado por la filiación con ciertos discursos musicales; por ello, se empezó a estudiar la importancia de la música, y por tal de las canciones, en la consolidación de determinados colectivos sociales. El análisis interpretativo del discurso se volvió una metodología primordial en las ciencias sociales. Sin embargo, lo que se pretendía con el estudio de las canciones propuestas no era únicamente filiarlas con alguna agrupación social particular sino más bien vincular unas con otras de forma tal que se fuera difuminando su arbitraria taxonomía.

Por tales razones, para un estudio más inclinado hacia la comprensión de la canción como elemento portador y dinamizador de criterios estéticos válidos dentro de las sociedades y las instituciones que las conforman, resulta indispensable que se replanteen las formas en las cuales se taxonomizan. Como hemos venido delimitando, es la parte escrita, verbal, oral en el caso de la acción de escuchar, la que va guiándonos para –a la manera de los *mythoi* de la nueva crítica– reorientar la agrupación de las temáticas propuestas por esta manifestación musical.

Para ello, beberemos de algunas de las clasificaciones tipológicas que se han validado para las manifestaciones verbales y discursivas. Uno de los puntos

de partida se encuentra en la concepción de Mijaíl Bajtín con respecto a la variopinta y multiforme clasificación de los géneros discursivos. Este autor manifiesta que

[...] la diversidad de los géneros discursivos es tan grande que no hay ni puede haber un solo enfoque para su estudio, porque desde un mismo ángulo: se estudiarían fenómenos tan heterogéneos como las réplicas cotidianas constituidas por una sola palabra, y como una novela en muchos tomos, elaborada artísticamente, o bien una orden militar, estandarizada y obligatoria hasta por su entonación, y una obra lírica, profundamente individualizada, etc. (Bajtín, 1982. p. 249).

Debido a que el interés primordial de esta investigación radica en la validación de la canción desde el punto de vista textual, se hace necesaria que ésta avale las nuevas formas de abordar el fenómeno cultural que orbitan a su alrededor. Las canciones contemporáneas siguen inscribiéndose dentro de algunos géneros musicales que se han consolidado partiendo de las bases rítmicas que las constituyen. Como se anotaba más arriba, la vida de estas expresiones de la cultura popular va más allá del entretenimiento simple y ramplón. En algunas ocasiones son gestadoras de grandes movimientos artísticos con sus repercusiones culturales y sociales, tal como ocurrió por ejemplo con el grupo inglés The Beatles en su momento con todo lo que implicó el desarrollo del rock, la explosión discográfica y la revolución juvenil seguidora de sus producciones musicales y textuales. Este mismo fenómeno se encuentra de igual manera en otras manifestaciones contemporáneas que no son tan mediáticas pero que transforman la sensibilidad de los sujetos que las incorporan a su acervo estético-discursivo. Todo esto debido a la pertenencia de la canción a un género discursivo secundario y, por tanto, más complejo, pues “en el proceso de su formación estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata” (Bajtín, 1982, p. 250), es decir, la totalidad de un enunciado complejo, en este caso la canción,

guarda una estrecha relación con todos los demás discursos y enunciados que la conforman. Generalmente, este análisis aplica consecuentemente para géneros extensos como la novela; sin embargo, es posible extrapolarlo a manifestaciones menos extensas. Así, la canción-crónica por ejemplo, la cual desarrolla –en un espacio de tiempo significativamente menor a la novela– una historia en toda su complejidad, exterioriza esos mismos rasgos discursivos, típica en muchas versiones del vallenato heredero de los juglares, del tango por las historias del arrabal y, en la época contemporánea, en particular del rap por la vitalidad producida desde las vivencias callejeras, género musical que evidencia esa dinámica literaria y poética. Ello avala nuestra propia mirada de las canciones como géneros discursivos organizados por otros criterios tales como su narratividad, su inclinación hacia lo dialógico y la preeminencia de la expresión de los paisajes subjetivos.

No es arbitrario entonces pensar que, siendo la canción un tejido que se encuentra inmerso en la cultura literaria, pueda pensarse a la luz de las características mismas de cualquier constructo discursivo, bien sea una novela o un poema. Así, la hipertextualidad es una cualidad que no le es ajena y, por el contrario, puede ser más evidente. Como bien apuntaba Gérard Genette, la hipertextualidad “también es, desde luego, un aspecto universal de la literariedad: no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales” (Genette, 1989, p. 19) Entonces, rastreando estas referenciaciones presentes se pueden potenciar ejercicios de lectura crítica y contemplativa que no están atravesados por la lógica del papel impreso. Por otro lado, la canción también se inscribe dentro de una relación dialógica que va más allá de la textualidad: parte de ésta pero extiende sus límites, sus influencias, sus alusiones y sus inclusiones. Esta característica transforma profundamente la relación entre quien percibe el discurso y el contenido de la canción. Requiere que quien se acerca a ella esté en capacidad de desentrañar los sentidos que las referenciaciones aportan al mensaje transmitido.

Por tanto, la estereotipia que se puede adivinar detrás de algunos de los textos de canciones pertenecientes a géneros diversos permite intuir una genética textual que emparenta las estéticas más dispares y puede, en esa medida, soslayar las aparentes divergencias estéticas. Así las cosas, las canciones podrían emparentarse entre ellas por algo más que por su sustrato rítmico. Para tal efecto, se desarrollaría una clasificación cercana a las tipologías textuales teniendo en cuenta la posibilidad que ofrece la denominación de géneros discursivos, según Bajtín (1982), arriba mencionados.

Todo esto permite que, a través de una aleatoria conexión de ítemes, pueda descubrirse que el fenómeno cancional va más allá de una simple recurrencia de temáticas inconexas y que, por el contrario, estén íntimamente ligadas a las manifestaciones culturales desde las cuales son gestadas. En esa medida, las canciones constituyen una parte bastante significativa de los procesos culturales y estéticos de los jóvenes y de otras esferas generacionales que organizan las diferentes comunidades sociales; estén éstas en entornos físicos o virtuales. La heterogeneidad de los “géneros” musicales que tradicionalmente se han consolidado desde el exponencial crecimiento de la industria discográfica – hegemonía que no duró más de un siglo– va dando paso a nuevas formas de relación entre usuarios-receptores-escuchas de los productos cancionales.

Así, entre los adolescentes encontramos que existen una serie de preocupaciones temáticas que se relacionan en intersecciones marcadas a través de los géneros musicales tradicionales. Esto lleva a pensar que existen zonas de encuentro discursivo que pueden ser o no explotadas por los intérpretes de cada género.

Sin embargo, es innegable que existen una serie de puntos de encuentro discursivo que se van repitiendo de manera intermitente en las diferentes manifestaciones cancionales. Estos puntos están determinados por la utilización de contenidos culturales que se van perpetuando de una generación a otra de formas diversas. Entonces, resulta importante avalar estos contenidos debido a que funcionan como reproductores de manifestaciones artísticas de diversa índole

y, por tanto, se van configurando en productores de sentidos culturales. Ello lleva a identificar que el fenómeno de la canción no es tan aleatorio hablando en términos discursivos y que, como toda producción intencionada que se vale de lo verbal, acude a una serie de presupuestos culturales o memes para funcionar dentro de un entorno determinado.

Llegados a este punto es necesario especificar que ese entorno es cada vez menos delimitable gracias a la creación de espacios virtuales de significación que han disuelto las fronteras espacio-temporales en las que se mueve el discurso. Éste, entonces, no se agota en el momento de su producción y posterior circulación sino que se va actualizando a medida que los escuchas lo asumen como significativo y lo nutren con sus propias expectativas de sentido. No obstante, aun cuando deban existir mínimos significativos que permitan orientar el desentrañamiento del contenido específico de lo expresado, hay zonas que se interseccionan con otras manifestaciones y que enriquecen los sentidos posibles de expresión. Pero a pesar de ello, siguen siendo algunas de las formas clásicas del discurso las que nos pueden orientar en las formas como se abordan los contenidos y las maneras de presentación del mismo. Por ejemplo, tal como transcurre en una de las producciones de Nach Scratch, *Poesía de guerra*, donde esa totalidad señala, replica, referencia elementos políticos e ideológicos, hace uso de fragmentos (grabaciones reales) de las crisis sociales de su entorno, etc. para acusar poética y meméticamente. El texto hace referencia al grupo de personas que cometen actos crueles, bien sea de corrupción, robo y demás, además de dejar en claro el disgusto ante actos que pueden evidenciar otras formas de violencia:

*Contra aquellos que quieren robar mi pan
Contra aquellos que a mi herida le echan sal
Contra aquellos que hablan y extienden el mal*

(Nach, 2015, Track 14)

Básicamente funciona como una denuncia ante todo aquello que aqueja la sensibilidad de quien emite el mensaje y las problemáticas que le rodean mediante

referencias políticas del entorno inmediato. El ataque continúa contra personalidades importantes de la política del país de origen del cantautor, quienes han sido sindicados por corrupción y abuso de poder. Sumado a ello entrega un mensaje claro, la televisión funciona como medio difusor de mensajes erróneos en lo político, dejando en evidencia un problema latente no sólo en España, sino en la sociedad actual:

*Todo está podrido, tu suerte de quién depende
Quizás de Christine Lagarde, de Ángela Merkel
Barcenas y Cambs, Urdangarin, Matas y Fabra
Podría seguir días, la lista es tan larga.*

*Es el peligro del fascismo en cada nación
Salen con traje y con corbata en tu televisión.
Culpan a la inmigración de profanar su edén
Ahora Hitler se llama Geert Wilders y Marine Le Pen
(Nach, ibíd.)*

Si se observan los fragmentos como textos aislados, parecieran ínsulas discursivas en la práctica, pero en realidad constituyen una totalidad memética que representa el clamor de un sentir humano de lo contemporáneo que nos remite a otro texto cancional emblemático: *Cambalache*, tango de Enrique Santos Discépolo, el cual denuncia desde hace más de 100 años formas similares de depravación humana, con más de 1,000 versiones del texto original a lo largo del siglo pasado, lo que señala asimismo una evolución discursiva que parte de una imitación sobre la percepción humana de las desigualdades sociales.

1.2. Lo narrado, lo conversacional y lo expresado: Tipología de las canciones

Una nueva taxonomía musical se nos ofrece como necesaria partiendo del hecho mismo de la naturaleza expresiva y textual que abriga las canciones. De la misma forma como Frye en su *Anatomía de la crítica* intenta una clasificación genética del hecho literario a través de la historia por medio del concepto de *mythoi*, resulta

imperativo que se haga una categorización pertinente de las semejanzas textuales que se despliegan entre los diversos géneros musicales. Ello nos posibilitaría reconocer vasos comunicantes que están vinculados con la literariedad de los contenidos textuales presentes en las canciones de diversos géneros musicales.

Las imbricaciones que se generan entre los denominados microdiscursos o a través de los contenidos meméticos presentes en las canciones permiten vincular los diferentes géneros, hasta hoy delimitados, demarcados y organizados por su ritmo, sugiriendo su intrínseca hipertextualidad. A la sazón, Genette (1989, p. 14) construiría el término de una forma mucho más abarcadora que el que tiene hoy día: “Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”. Y con ello se aunarían dos conceptos que nacen en campos disciplinares diferentes pero que, gracias a un sincretismo, posibilitado también por la omnipresencia de las redes de la información, pueden suscribirse dentro de una nueva forma de entender la dinámica de los discursos cancionales.

Por un lado, tenemos la idea de la emulación de tipos particulares de discursos generadores de ficción, los cuales el mismo Genette (1989, p. 15) señala como “La imitación es también una transformación, pero mediante un procedimiento más complejo, pues –para decirlo de una manera muy breve– exige la constitución previa de un modelo de competencia genérica (llamémosla épica)... y capaz de engendrar un número indefinido de performances miméticas” (Genette 1989, p. 15). Así las cosas, los discursos presentes en las canciones pueden abordar fenómenos de naturaleza, individual o colectiva, semejantes pero desde perspectivas disímiles. Entonces, se pudo establecer que canciones de momentos históricos lejanos, contextos culturales diferentes y registros lingüísticos desiguales se hacen *guiños* artísticos recurriendo a formas de alusión de naturaleza diversa. Sin ir más lejos, Penélope, arquetipo de mujer literaria universal, se adapta a las necesidades de expresión que las canciones requieren. Entonces, partiendo desde su genérica aparición en la literatura escrita posee una

caracterización bien definida, especificada por supuesto por la concepción griega de uniformidad y grandiosidad, para erigirse como un punto de referencia mujeril. Ahora bien, su propia estructura prototemática va hipertextualizándose a medida que va transitando las épocas históricas posteriores. Llega entonces a la canción popular y se transfigura en ejemplos más auténticos, más “reales” para el momento histórico en que se actualiza. Entonces esa figura sufre profundas transformaciones que la van enriqueciendo. La *Penélope* de Serrat por ejemplo se constituye, entonces, una actualización homérica de la mujer que espera pacientemente a lo largo de un tiempo indeterminado aunque anacrónico, y sufre y construye, en su soledad, su propia identidad cuyo modelo de fidelidad se aferra a la ilusión de volver a su amado joven. Pero ese mismo ícono de mujer, al igual que ocurriría con una fémica real, se va complejizando en el discurso cancional. Bajo la investidura de Penélope tenemos miradas de la realidad mujeril, tales como la olvidadiza y volátil figura de Robi Draco Rosa (1996 track 5):

*Soñé tu figura lejos,
esperando en los suburbios del olvido (Penélope)
y me ví solo,
zarpando en barcos de oro que llené con regalos para ti
y luego vi que por celos el mar de mis tormentos,
se tragaba el barco,
y aquel loco que era yo...y todo naufragó.*

En esta versión, el abandonado Ulises es quien busca a una Penélope que se esfuma, trastocando así todo el contenido textual original; ubicando la trama desde la perspectiva del hombre que va tras su difuminada pareja. Pero otro travestimiento, en los términos de Genette (1989), se da en la figura de la abandonada Penélope del rapero Nach:

*Siempre fue una muchacha bella
soñaba como cada niña, cada noche con coger alguna estrella
ella es Penélope, su nombre a pocos importa
no es lo que cuenta si su cuerpo está en venta y su falda es corta.
Oficio antiguo como la injusticia, y no hay cura*

*cada tarde se despierta, espera la ciudad a oscuras
mientras se viste, un pequeño espejo murmura
delata arrugas de amargura, gajes de una vida dura.
Hace la calle alerta en el silencio de una acera incierta
se siente muerta mientras un coche se acerca
Penélope, ya no te preguntas por qué
incluso hace tiempo que el Sida dejo de preocuparte
Tanta espera no te deja recordar quien eras
pierdes la noción del tiempo en ese club de las afueras
poco a poco empiezas a comprender
que no eres la mitad de la mujer que fuiste ayer
Penélope.*

(Nach, 1992, track 24)

En este texto, además de retomar el rol principal del prototipo homérico, mujer abandonada a su suerte, la canción también intertextualiza en el coro un fragmento de la canción de Serrat *“Penélope, con su bolso de piel marrón y sus zapatos de tacón...”* pero, en esta versión, el final del verso trae la referencia a una nueva suerte del personaje *“[...] espera en una esquina”*. La intertextualidad entonces se ve travestida en ese último fragmento. Así, el cantautor nos retrata una nueva forma de interpretación del ícono: en Serrat, el bolso y los zapatos de tacón nos permiten pensar en una mujer engalanada para la espera; pero en Nach, la espera en una esquina y los mismos elementos trastocan el sentido de la espera. En el primero la espera es permanente y trascendental; en el segundo, es fugaz y mundana.

Por otro lado, resulta necesario explicitar la forma como este tejido discursivo que se genera entre las diferentes tipos de canciones se va constituyendo en redes culturales significativas, que se imbrican y generan nuevas posibilidades creativas plenas de sentido donde la experiencia supera las barreras comunicativas mientras los vínculos personales desbordan la sensibilidad contemporánea, pues gracias a las mediaciones tecnológicas las energías creadoras hacen eclosión en todo el universo significativo. Las marcas polifónicas y multicolores, reflejadas en los constantes trastornos estéticos de la contemporaneidad constituyen una expansión concreta de la sensibilidad, en este caso de los jóvenes que se encuentran expectantes a las últimas tendencias y

movimientos culturales donde lo que aparezca les permea una posible identificación no sólo discursiva; por ello, se aprecia que las barreras entre el rock, el rap, el hip-hop, la salsa, la bachata, el reggaetón, la norteña, la balada pop (por nombrar apenas algunas variaciones musicales transversales transnacionales), y la denominada música del despecho, el vallenato, el joropo, la cumbia, la ranchera, el folclore local (desde lo categorizado como local) se diluyen en el discurrir cancional, pues las diferencias se perciben precisa y eminentemente desde lo sonoro, rítmico e instrumental, mas no por lo discursivo, ya que en las tipologías se encuentran visiones sorprendentemente emparentadas por aquello que constituye la vitalidad misma del lenguaje que les refleja y se escucha masivamente.

El gusto cancional, ya que no el musical, está determinado con la identificación con los discursos presentes y el reconocimiento del sujeto como portador y reproductor de contenidos meméticos que en ellos se dan. La salvedad del gusto musical se debe a que allí entran en juego otro tipo de habilidades necesarias para la decodificación de los códigos armónicos que se entrecruzan en los ritmos y las melodías. No obstante, la decodificación lingüística del discurso de la canción necesita que el sujeto oyente pueda entender, aunque sea de manera intuitiva, la figuración del contenido que se da a partir de la utilización de figuras retóricas.

La canción, entonces, con base en los presupuestos que impone la contemporaneidad, se podría articular desde una tipología dividida fundamentalmente en tres vertientes importantes: narrativa, expresiva y dialógica. Éstas constituyen un tejido *sui generis* que se articula mediante diversos factores, los cuales tienen incidencia en la producción de enunciados en sus contextos, entre otros, los participantes (es decir, el autor, el escucha, el mensaje, el léxico, la música, la composición, la tonalidad, el código, los referentes) y las relaciones que se establecen entre éstos, que junto al instante y al espacio evocados en las tramas, entre otros elementos, rigen lo que se comunica y el cómo surge una propuesta de escucha cancional en un escenario amplio. Cada vez que se

escucha libre o conscientemente una canción, al igual que sucede con otras formas de interacción cotidiana entre los seres humanos, nos constituimos en objetos-sujetos de eventos comunicativos peculiares, los cuales “configuran intentos humanos de acercarse y comprender los fenómenos de la realidad” (Calsamiglia y Tusón, 2002, pág. 251); y en el caso de los jóvenes escolares los rasgos de interacción se determinan por las “tendencias basadas en las actitudes hacia la vida [contemporánea] en su conjunto: afirmativa, negativa y marginada” (Berman, 1988), como condición determinada y específica de una esfera discursiva, con tramas temáticas y composicionales caracterizadas por enunciados volátiles y relativamente inestables.

De otro lado, en la contemporaneidad Jaime Xibille Muntaner, en su obra *La situación postmoderna del arte urbano*, plantea que “los grandes relatos legitimadores han sido deconstruidos y, como tal, han perdido credibilidad” (1995, p. 140) lo que rubrica su existencia en las canciones populares mediante otras formas de enunciación de comunidades que diferencian un tiempo y un espacio de evocación, al igual que caracterizan un nuevo sujeto-enunciador, un nuevo sujeto-escucha con sus propias reglas de eslabonamientos y efectos pragmáticos, a cuyas realidades se remiten con el despliegue de nuevos universos en redes. Los relatos cancionales entonces se constituyen, desde la argumentación de Xibille Muntaner, en microrrelatos, en otras formas de validación discursiva universal, en otras maneras de cohesión y participación en redes de realidades con sus propios metarrelatos de carácter totalitario donde la nueva tipología se instituye como causa y efecto emancipatorios, es decir, con terreno discursivo propio.

Esos discursos, tanto narrativo como expresivo y conversacional de la canción contemporánea, en la medida de su autonomía, no pueden ofrecer una clasificación concreta ni fija ya que cada comunidad o epistemología local, por sus rasgos socioculturales, genera arquetipos híbridos igualmente elusivos. A partir de la conformación de estos géneros discursivos en los tejidos cancionales se pueden identificar diversos usos plenamente diferenciados de intenciones

comunicativas. Por un lado, existen los formatos cuya finalidad es el desarrollo formal de una trama textual completa, es decir, desde el punto de vista textual logran, en palabras de Ingarden (1989), una *concreción* específica que hace alusión a la unidad formal de una obra completa mediante la conexión interna entre los diversos estratos que la conforman, donde prima el contenido, es decir, importa no el cómo se dice ni el cómo se le ofrece al escucha, sino la sumatoria y la secuencialidad de las partes, tal como se podrá observar en el anexo 1 (Análisis de contenido cancional) al final de este trabajo.,

Y, por otro lado, aquellas unidades narrativas caracterizadas por mostrar eventos y acontecimientos en secuencia mediante jerarquías causa-efecto; hechos dispuestos en una cronología atribuida a sujetos que las llevan a cabo o son receptores de intencionalidades verbales. El estrato de unidades semánticas entonces, constituido por sentidos de enunciados y de grupos enteros de proposiciones, aluden igualmente a una función expresiva de sonidos verbales, al igual que en el estrato de objetividades representadas, expuestas en relaciones intencionales, las cuales son percibidas mediante la verbalización cancional. Mientras el fraseo en la trama descriptiva (de expresión) genera tipologías características de objetos (o de personas) y de procesos cuyos componentes establecen una secuencia basada en la coordinación y yuxtaposición de partes/fragmentos, tales como enunciados con encadenamiento de orden espacial que referencian tópicos, objetos y personas comunes donde el eje es el espacio concentrado en verbalizaciones de condición-estado y adverbios de lugar, cuyo objetivo es caracterizar objetos, individuos, ámbitos y formas de pensamiento.

La trama conversacional de igual modo en esta tipología cancional se distingue por un tipo de acción particular señalada como intercambio, en la cual la secuencia se determina por turnos intercambiados de palabra(s), y en esta sucesión de turnos, los intervinientes en una conversación se involucran en el constructo de un texto único; cuyo eje se sostiene sobre una conversación y se concentra en recursos apelativos tendientes a llamar la atención del interlocutor y

generar respuestas cuasi-inmediatas. Esto con una particularidad, el interlocutor-escucha responde y se responde en la dinámica de un contexto y una sensibilidad arropada en una relación contra-actual del sujeto con los signos, a partir de un enunciador invisible, cuando esa relación se determina casi eminentemente por una finalidad por descubrir desde la perspectiva reflexiva, que para nuestro caso desaparece en el “tejido cultural de las grandes masas consumidoras”, en palabras de Fernando Cruz Kronfly, hecho que apunta a la recuperación del sentido del historial cósmico del individuo asentado desde lo meditativo y reflexivo en y por los signos y constructos orales.

Y bajo ese tejido movible de tramas textuales mediante figuras, formas, relatos, historias, anécdotas, etc. se intuye la cosmicidad activa que desnuda al hombre y lo completa, más allá del signo o de la misma palabra, para introducirlo en un logos unificador en “espacios vitales de intimidad”, tal como apunta Gastón Bachelard, en una obra estética producida por un autor –o autores– con una nueva intencionalidad semántica que apunta a un efecto o impresión de belleza mediante un fraseo elaborado, el cual yuxtapone y desborda lo trivial y cotidiano.

Encontramos entonces que, a pesar de existir variables tales como la edad, el nivel educativo, el estadio afectivo, etc..., estas tres *formas discursivas* son las que más se repiten en las diferentes canciones. Así las cosas, hermanamos los discursos presentes en las canciones de acuerdo con estas tres categorías teniendo presente que la singularidad de cada género aporta elementos fundamentalmente diferentes.

1.3. Más allá del oír está el escuchar

La orientación de la atención estética hacia objetos culturales determinados avala la concepción fenomenológica del arte. La concreción de los sentidos inmersos en ese pequeño espacio temporal que nos presenta una canción, promedio de tres minutos, se ve enormemente enriquecido si se reconocen las demás influencias

discursivas que se pueden encontrar, bien sea de forma implícita o explícita. El ropaje verbal que asume cada canción se va adecuando a los posibles sentidos que se quieren expresar o que se pueden llegar a extraer de aquél. Aunque nada reciente, este fenómeno particular se presenta inequívocamente potenciado por el interés especial que se tenga de ciertos temas particulares que se desarrollan de manera profunda o banal en las letras de las canciones.

Su olvidado parentesco con la noción de la musicalidad, que en los albores del hecho poético era innegable –recordemos que la pertenencia al género lírico viene imbuido de un necesario enmarcamiento musical–, resulta necesario para reconocer los elementos paramusicales y paralingüísticos que influyen en la adecuada concreción del hecho poético. Por tratarse de una manifestación discursiva que se enraíza, tanto diacrónica como sincrónicamente, con las manifestaciones poéticas hechas para la lectura, la canción está enormemente determinada por su impacto en la conciencia del lector-escucha que lo asimila, lo interpreta y, por tanto, lo actualiza. Así, la forma como se perciben estos discursos desde las diferentes configuraciones estéticas de los escuchas, permite renovar la consabida diferencia entre el simple ejercicio del percibir y el direccionamiento significativo de lo sensorial hacia un interés manifiesto de la conciencia, en especial de la configuración del gusto estético. Esta noción de gusto, tan proteica, es impensable desde una única e inequívoca perspectiva.

Desde la concepción propia de la estética de la recepción, la canción y su contenido lingüístico son fenómenos plenos de significaciones y sentidos que se ven determinados por una serie de movimientos hermenéuticos de la atención y el gusto. Así, esa semiosfera enriquecida que está presente en cada canción requiere de ciertos conocimientos y habilidades de parte del escucha-lector. Dejando de lado algunas de las consideraciones de la llamada *industria cultural* según las cuales todo el aparataje ideológico y económico sirve para configurar el mercado del arte –incluyendo el discográfico– y, por tanto, el gusto estético de sectores importantes de la sociedad; se puede determinar que gracias a la omnipresente inclusión de tecnologías llamadas a empoderar a los usuarios de las

manifestaciones artísticas. Cada escucha, dejando entre paréntesis la intencionalidad dirigida desde los intereses del mercado, tiene como imperativo el desentrañamiento de los sentidos presentes en el texto cancional con el fin de lograr disminuir los espacios de indeterminación que puedan presentarse en el decurso del mismo. Ese ejercicio de llenado significativo requiere de lectores-escuchas avezados en diferentes niveles de aprehensión del discurso musical.

Algunas de las habilidades propias de estos nuevos lectores-escuchas están determinadas por diferentes niveles de interacción de los sustratos lingüísticos y culturales que se van adquiriendo a través de la vida en las esferas social, histórica, educativa y demás. Desde el punto de vista de las habilidades relacionadas con la decodificación lingüística y literaria –la clasificación surge a partir de la identificación de los elementos relacionados con el código y con la asimilación de los “estilos” de escritura–, éstas se van adquiriendo y perfeccionando de acuerdo con la capacidad de poner en juego conocimientos previos relacionados con las llamadas competencias comunicativas. De esta manera, el escucha-lector pone en juego no sólo sus conocimientos y habilidades propias de la decodificación sino que, además, *concretiza* la canción que escucha. Así, la canción se actualiza y se inmiscuye dentro del acervo estilístico y enciclopédico de aquél a quien la determina como un discurso válido desde el punto de vista artístico, cultural y estilístico. Recordemos que con Ingarden, “la obra literaria de arte (como cualquier obra literaria en general) se distingue de sus concreciones que surgen de lecturas individuales de la obra [...]” (1989, p. 36).

Para el caso específico de la canción como tipología lírica, los lugares de indeterminación son aún más significativos y dicientes –paradoja textual– en el sentido en que son éstos los que determinan la clase de lector-escucha necesario. Se puede determinar, según Ingarden el mayor o menor grado de lirismo de un contenido cancional (aquél lo especificaba para la poesía), teniendo en cuenta el grado de indeterminación que el contenido textual pueda manifestar. Así, “[...] cuanto más `puramente` lírico sea el poema, menor es –hablando en general– la determinación efectiva de lo que consta positivamente en el texto; más cosas

permanecen sin ser dichas” (Ingarden, 1989, p. 38). Por tanto, es tentador afirmar que un análisis textual y semántico de la letra de una canción puede aquilatar su contenido poético de acuerdo con una gradación más o menos estándar de presencia de indeterminaciones manifiestas. Sin embargo, esto puede llegar a falsear aquello que dentro de este género discursivo se presenta como estético y estilístico. Por tal razón, la tensión entre concreción e indeterminación dentro de la canción se hace más evidente debido a la pequeña fracción temporal dentro de la cual se produce todo el hecho lingüístico, poético y estilístico. A la manera como se pueden estudiar fenómenos físicos que suceden en fracciones de milisegundos pero que dan pistas importantes para teorizar acerca de la conformación del universo, la canción presenta algunas particularidades propias del discurso enunciativo, del hecho poético y de las representaciones culturales.

Por todo ello, aquel a quien la canción llega debe estar en disposición y disponibilidad de poner en juego habilidades y conocimientos específicos que, señalamos nuevamente, van más allá de lo disciplinar y se inscriben dentro de categorías más o menos difusas. Es decir, en la letra de la canción existen aspectos que según el planteamiento de concreción “permanecen en simple disponibilidad potencial, están *preparados*” (Ingarden, 1989). Pero es deber de quien los concretiza el hecho de asignarles un valor estético que los haga potenciar su contenido, bien sea éste de carácter textual o estilístico.

En este punto es necesario detenerse a auscultar este término que aún no ha sido delimitado eficientemente y que será central para desarrollar los aspectos culturales de la canción más adelante. La cuestión de la estilística o el análisis del estilo se ubican en un lugar preponderante dentro de los géneros discursivos porque enmarcan una serie de elementos que dentro del análisis lingüístico o textual son esquematizados para simplificar los fenómenos comunicativos inscritos dentro del proceso mismo. Sin embargo, puesto que la canción pertenece a la esfera de la discursividad enunciativa, potencia en la comunicación sus valores más fácticos. Éstos van desde la prosodia hasta la onomatopeya. Estos elementos paracomunicativos están vigorosamente unidos al discurso mismo y acompañan

los contenidos semánticos; por tal motivo se convierten ellos mismos en portadores de mensajes.

Las nuevas formas en las que los discursos cancionales se van entretejiendo con otras manifestaciones culturales viene determinando la manera en que se configura el gusto estético de cada lector-escucha. El criterio que permite a este sujeto receptor incorporar una canción a su propio acervo musical va de la mano de una serie de componentes que se pueden determinar gracias a los estudios culturales de las diferentes manifestaciones discursivas presentes en las canciones.

Además, desde los presupuestos teóricos de la estética de la recepción el papel dialogante del sujeto que escucha, desborda la simple pasividad del que acepta inerte que la constitución del sentido es unidireccional y acabada. Entonces, surge la identificación plena entre el creador-productor y el lector-escucha. Porque en este momento histórico los cantautores asumen su papel efectivo de escritores pertenecientes a una tradición de literatura desde la concepción de la oralidad secundaria. Asimismo como dentro de la concepción que Jauss retoma de Bloom,

[...] La relación entre los grandes autores puede explicarse entonces bajo la forma de 'ratio revisionistas' o, digamos más bien, respuestas que los poetas- hijos dan a las preguntas que los poetas-padres dejaron abiertas, por ejemplo: la corrección o desviación del sentido, su complemento antitético, su aniquilación, la sublimación, el retorno al sentido original perdido o su superación que entraña consecuencias imprevisibles. (Jauss, 1981, p. 5).

Entonces, existe un constante mareaje de concepciones discursivas, de contenidos, de estereos y arquetipos, de *riffes* icónicos y significativos que se han vuelto casi *icónicos*, si el término aplica, dentro de la cultura musical. Esa iconicidad discursiva es lo que se nos aparece aquí en forma de memes verbales y de referencias de diversa índole en canciones de géneros y épocas diferentes. Sin embargo, el uso de esos contenidos nos permitirá reconocer que algunos

grupos o cantautores convierten sus textos cancionales en verdaderos hipertextos culturales. Estos además de servir como manifestaciones cerradas de estéticas personales permiten a los cantautores y a los escuchas rastrear, en el mejor de los casos, reconocimientos, alusiones, insinuaciones, influencias o demás formas de la hipertextualidad.

Más adelante dedicaremos un apartado especial para desarrollar más ampliamente esta percepción del arte como incompleta e indeterminada; sólo capaz de acontecer de acuerdo con la lectura efectiva de un receptor preparado y comprometido. Esta lectura para textos cancionales como los trabajados en este corpus debe ser caracterizada por un compromiso enciclopédico y relacional; esto con el fin de completar los sentidos hipertextuales de las referencias presentes y de poner en juego los contenidos culturales propios y peregrinos. Entonces podemos nuevamente asegurar que el consumo de canciones como las trabajadas aquí sobrepasa en gran medida la simple entretención y genera nuevas formas de conocimiento y desarrollo de habilidades lingüísticas y estéticas específicas. Necesariamente, entonces, se modifica la expectativa del lector-escucha y la relación de éste con la música y con los géneros discursivos presentes en ella.

CAPÍTULO 2. HIPERCULTURA

2.1. Estética caleidoscópica. Aproximaciones a la hipercultura

Aunque es muy complejo definir un concepto en medio de la vertiginosidad distintiva de la posmodernidad o cualquiera otra denominación contemporánea que vivenciamos, la hipercultura señala un panorama que va mucho más allá de lo meramente tecnológico con la cual se asocian términos ineludibles, tales como la cibercultura, lo hipermedial, la multimedia, el hipertexto, etc. Puesto que lo “hiper” señala una noción bastante ambigua, surgida a partir de la coyuntura de ciertos mecanismos que conforman las colectividades humanas actuales, pero que, en el fondo, es más concreta y perceptible de lo que parece, el significado pretendido para este ejercicio investigativo es diferente –y a su vez no lo es– del matiz señalado, ya que se pretende ante todo recuperar una idea fundamental a partir de la interacción entre comunidades y aquello que les pueda permear en una dinámica propia de asociación entre seres, la cual se liga a la cotidianidad donde se configuran los gustos y pretensiones por determinadas formas de creación. Según uno de los principales teóricos de este complejo fenómeno, esta época se caracteriza porque “[...] algunos indicios permiten pensar que hemos entrado en la era de lo ‘hiper’, caracterizada por el hiperconsumo, tercera fase del consumo; la hipermodernidad, continuación de la posmodernidad, y el hipernarcisismo” (Lipovetsky, 2006, p. 26). Esta denominación es particularmente distintiva de este momento histórico en el que el fenómeno globalizador alcanzó su apogeo.

Profundicemos. Si se tomamos en forma separada cada elemento que conforma dicha concepción, se puede observar que el prefijo “hiper” de origen griego significa literalmente superior o por encima de lo normal, o sea, aquello que se sale de los estándares, mientras que “cultura” conduce en particular a un

conjunto de conocimientos y expresiones que caracterizan a determinado colectivo social, y estas manifestaciones, por lo general, contienen hábitos, tradiciones, costumbres y sistemas estructurados mediante dogmas, creencias, normas, leyes, ideologías, etc., que se cruzan confusa y prolíficamente como en un caleidoscopio. No obstante, la conceptualización de hipercultura no consiste sólo en una sumatoria de palabras y/o significados, sino –más bien– en comprender esta específica interrelación que se genera entre sí y lo que a su vez simboliza. Por consiguiente, hipercultura no representa muchas costumbres o tradiciones superiores; más bien, se refiere a aquello que desborda esas costumbres, tradiciones y creencias aceptadas por los diversos grupos sociales como apropiadas, rebotando incluso lo que se considera modelo para determinado grupo social o colectividad.

En fin, la definición del término cultura ha sufrido variaciones de todo tenor de acuerdo con las diferentes disciplinas que lo han tenido como preocupación central u objeto de interés o a la época histórica en la cual se ha intentado delimitar. La llamada cultura entonces se construye con el tiempo, la experiencia, los valores, las costumbres, las ideas imperantes, etc. Eso significa que la cultura no es algo estático y todas sus manifestaciones y valores adquieren significados que son interpretados en contextos específicos. Ahora bien, sin tener una claridad conceptual, o por lo menos terminológica a este respecto, nos vemos enfrentados a un cambio sustancial en cuanto a los bordes que delimitan el alcance de este fenómeno social.

Resulta, ahora, que todo el infinito espectro de manifestaciones simbólicas que han tenido lugar en las diferentes comunidades humanas está abocado a permanecer en un estado de latencia significativa. Quiere decir esto que se descontextualizan y pasan a ser patrimonio simbólico de la humanidad. Por ello, la multiplicidad, la heterogeneidad y el sincretismo en todas sus manifestaciones son las características principales de la denominada hipercultura. Al igual que los conceptos en la mente del ser humano, las decisiones relacionadas con el gusto

estético no obedecen a patrones lineales de secuencialización y están, más bien, gobernadas por una aleatoriedad más cercana a la lógica difusa. Por ello, el origen del gusto estético obedece a toda una gama de diferentes determinantes de índole diversa; lo que complejiza enormemente determinar una sola directriz que pueda seguir. Sin embargo, algunas consideraciones apuntan a que, lejos de perpetuarse el concepto según el cual sólo las industrias mediáticas son las encargadas de dirigir el gusto de los individuos contemporáneos, han surgido nuevas formas de entender el arte y las manifestaciones artísticas. Éstas ya no están ancladas al goce estético como una contemplación pasiva sino que se han amalgamado con otras formas simbólicas llegando a conformar formas de vida completas basadas en las estéticas plásticas, bandas sonoras vitales, modas específicas y demás manifestaciones que identifican a los individuos que los asumen como posibilidades de expresión vital.

Estas nuevas y complejas formas de expresión han trastocado definitivamente las maneras de habitar el mundo. Sin entenderlo aún de modo completamente efectivo, los adolescentes que asumen estas formas amalgamadas de expresiones estéticas están descubriendo la *poiesis*. Tal y como lo apunta Carlos Fajardo Fajardo, la transformación trascendental del arte; bien sea de sus manifestaciones, de sus creadores y de sus consumidores, crea una necesidad de encontrarle un nuevo nicho a los hombres que defendían el arte como objeto burgués:

[...] Al notar que su antigua esfera de 'hombres diferentes' se desvanecía y eran arrastrados por la cultura de masas, dirigieron sus reflexiones combatiendo la cultura del mercado, el 'mal gusto' y el kitsch que se imponía sobre la cultura erudita del 'buen gusto' y del arte altamente elaborado (Fajardo, 2005, p. 140).

Esto es especialmente válido al observar la forma como las canciones, de acuerdo con su presencia mediática, van utilizando un lenguaje complejo o se van desvaneciendo en una serie de cacofonías vacías desde el punto de vista retórico y estilístico, incluso semántico. Entonces es cuando se hace necesario revisar la

composición temática de las canciones de acuerdo con su nivel de complejidad. El contenido discursivo de las canciones analizadas llevan a pensar que existe un afán notorio de dotar estas manifestaciones de una agudeza tal que raya con el discurso filosófico, político y, claro está, artístico. Así, encontramos una serie de referencias culturales que se han vuelto casi que meméticas:

[...] ¿Quieres encontrarme?, estaré en el fondo del bar, siempre sediento queriendo responder tantas preguntas que parecen mudas pero saco un disco nuevo y de repente se acaban todas las dudas. Y es que le pongo amor hasta cuando escribo de odio, tengo el honor de hablarle al folio y a medio hemisferio, y aunque no sé dónde voy, sé que siempre hay un destino en serio, para algunos la cárcel o el cementerio. (Nach, *Urbanología*, 2015).

El rastreo de esta referencia lleva directamente a un género musical bastante apartado de la cual fue extraída. Apartado desde el punto de vista de lo estilístico que se maneja en la conocida clasificación de los géneros musicales. Esta referencia hipertextual une dos momentos artísticos e históricos bien diferentes: por un lado, la cita textual es de una canción de rap y hace referencia a una frase representativa del bolero interpretado por Daniel Santos *En el juego de la vida*. Así, vemos cómo el contenido discursivo de dos canciones se acerca meméticamente por una apreciación especial del rol determinado que desempeña alguna clase social específica. Por tanto, tal como señala Lipovetsky,

[...] es una reducción excesiva atribuir únicamente a las realidades geopolíticas y tecnocomerciales la globalización actual o hipermoderna, que coincide también con un régimen inédito de cultura, con un lugar y un valor nuevo de la cultura en la sociedad. La globalización también es una cultura (Lipovetsky, 2006, p. 28).

El fenómeno intercultural, por consiguiente, es propio de cada época de la historia humana. El intercambio de contenidos culturales ha permitido, en todos los momentos históricos, el exponencial crecimiento y enriquecimiento de las

tradiciones propias de cada comunidad. Ahora bien, esto mismo, durante el último siglo, ha sido posible gracias a dos dinámicas bien diferenciadas y que parecieran ser excluyentes: por un lado, el direccionamiento que las denominadas *industrias culturales* dirigieron durante el incipiente crecimiento de las tecnologías de la comunicación y la información y, por otro, el empoderamiento personal de la información disponible e inmediata que circula. Al respecto, Lipovetsky agrega que

[...] al dejar que los individuos se liberen de la esfera a la que pertenecen, al permitir una autonomía en la que cada cual no tiene que seguir un camino preestablecido, sino que goza de márgenes de libertad crecientes, la posmodernidad ha permitido la realización de los ideales ilustrados que la modernidad no había hecho más que anunciar en términos jurídicos sin darles entidad real (Lipovetsky, 2006 p. 20).

Por tal razón, no puede entenderse como una atomización del capital cultural sino como una hiperrealización de los valores modernos, aunque sin embargo, siguen presentándose encruzamientos mediáticos que pretenden orientar los gustos masivos. Entonces, asistimos hoy a un nuevo momento dentro de la historia del espectador, del consumidor y del receptor. La pasividad que cada término trae consigo deviene en una proactividad manifiesta, término acuñado dentro del lenguaje tecnocrático empresarial. Las canciones, entonces, en este marco consumidor y consumista, buscan la seducción, la conquista. Esa conquista se da en ámbitos bien diferentes: por un lado, como ejercicio de poder; por otro, como entrega incondicional. Pretende el producto cancional apoderarse de la mayor cantidad de oyentes-lectores para poder romper el anonimato, pero, además, quedarse consolidada como producto eficiente, como testigo de una época.

En este caso, en nuestro estudio: esta época. Hija de los avances comunicacionales y tecnológicos. Con unas características fundadas en el entretenimiento y en el conocimiento. “Estamos así en un momento en que se consolida y en que crece desmesuradamente una cultura de ‘tercer tipo’, una

especie de hipercultura transnacional que Jean Serroy y yo hemos propuesto denominar cultura-mundo” (Lipovetsky, 2011, p. 14).

Esta cultura-mundo es particularmente cierta en el entorno escolar. Allí existe un marcado sincretismo estético que es posibilitado en mayor medida por el acceso ubicuo a la información, a pesar de que este ítem no esté en las políticas educativas ni en la implementación de los currículos. Sin embargo, los jóvenes siempre llevan consigo las canciones como estandarte. El consumo de música que diariamente hace un joven es, en la mayoría de los casos, superior a las dos o tres horas (tal como se señala en las encuestas realizadas para este ejercicio investigativo [véase anexo 2. Instrumentos]). Por tal motivo, éste es, junto con el ingreso a internet, la forma como mayormente los jóvenes se relacionan con manifestaciones estéticas y cómo a través de este medio se van configurando las diferentes y personales adhesiones a géneros específicos. Por tal razón, se van hibridando dos posiciones que en su génesis pueden considerarse antagónicas. Así, podemos asegurar junto con Lipovetsky que

[...] se afirman la soberanía y autonomía humanas que se ejercen tanto sobre el mundo natural como sobre su decorado estético. Proteo y Prometeo provienen del mismo tronco, han instituido juntos, por caminos radicalmente diferentes, la aventura única de una modernidad occidental en vías de apropiarse de su historia (Lipovetsky, 2011, p. 18).

Así, el aclamado concepto de *poiesis* se ha convertido, también en una mercancía más allá de un proyecto de vida. La unificación de lo múltiple y lo individual como directrices del personaje posmoderno: porque el sujeto moderno preocupado por su trascendencia se ha metamorfoseado en un actor.

Esa posmodernidad, permite “[...] la ampliación de la esfera de la autonomía individual, a la multiplicación de las diferencias individuales, a la destrascendentalización de los principios reguladores sociales y a la disolución de la unidad de los modos de vida y de las opiniones” (Lipovetsky, p. 28). Esa

autonomía de elección que permite al individuo posmoderno desligarse casi enteramente de las ataduras que le imponía la industria cultural. Esto redundaba en posibilidad de un recreamiento permanente de las posibilidades estéticas. Es así como se puede potenciar la manera como se producen contenidos musicales que se consideraban marginales y que se han vuelto visibles y válidos en la medida en que asocian a los individuos que los aceptan como elementos representativos de su cultura-mundo individual.

Existe la posición académica del reconocimiento de las tradiciones estéticas como directrices válidas de manifestaciones que van surgiendo dentro de las diferentes épocas y sociedades. Pero es especialmente cierto que la inclusión de las técnicas, antaño legado de movimientos artísticos, dentro de productos propios del mercado del entretenimiento ha cualificado de manera especial manifestaciones otrora insulsas como el comercial televisivo o la publicidad. Desde los programas infantiles más simples dirigidos a audiencias de cero a tres años hasta los documentales más aclamados; en las canciones más comerciales y en las bandas más desconocidas; en todos los productos *hechos* para el entretenimiento existen, en mayor o menor medida dispositivos artísticos que se pueden emparentar con el arte.

Las canciones que surgieron como corpus de análisis en este estudio, en algunos casos no aportaban mayores elementos estéticos (bien fuera desde la perspectiva lingüística, semiótica o pragmática). Sin embargo, algunas de las manifestaciones cancionales sorprendían porque dada su complejidad discursiva atravesaban muchas de las denominaciones pragmáticas de un lenguaje artístico. Entonces surgían de repente como un caudal codificado, ecos de memes, que han definido la cultura propia de los escuchas que se acercaban a las canciones. Y aún sin saberlo, este discurso estaría embebido de muchas otras referencias polifónicas.

2.2. Hipercultura e hiperculturalidad. La transformación del objeto cultural y del sujeto estético

Esas profundas transformaciones que se han gestado desde todas las perspectivas del apropiamiento de los contenidos culturales, sean éstos de tipo lingüístico o no, traen consigo indefectibles cambios en la forma como los sujetos culturales se apropian, producen o reproducen dichos contenidos. Como se anotaba arriba, el papel del sujeto que interactúa con los disímiles contenidos que pueden estar a su disposición transforma radicalmente los conceptos de gusto y experiencia estética. Esta transformación opera gracias al constante y prematuro contacto con nociones estéticas que en Occidente se han consolidado como técnicas o nociones estéticas. Disney, por no ir tan lejos, ha sido una fábrica de conceptos estéticos masificados. Pero no todos ellos son tan únicos u originales: basta con precisar que muchos de los paisajes presentados en la obra magna *Fantasia* corresponden a cuadros del romanticismo pictórico alemán. Esto sin precisar que existe un corto dirigido por Disney en colaboración con Dalí; entonces, podemos afirmar que el proyecto vanguardista de unificación de las artes que se propuso a comienzos del siglo XX, se ha ido concretando como una forma de pluralizar los contenidos y las manifestaciones artísticas. Esa caleidoscópica mirada de las manifestaciones artísticas ha complejizado la forma como las personas se relacionan con los objetos culturales y artísticos. Tal como apunta Lipovetsky,

[...] para que se diera el auge de las frivolidades fue precisa una revolución de la *imagen* [el énfasis es nuestro] de las personas y en la propia conciencia, conmocionando las mentalidades y valores tradicionales; fue preciso que se ligaran la exaltación de los seres y su complemento, la promoción social de los signos de la diferencia personal (Lipovetsky, 2011, p. 28).

Lo que responde a las nuevas tendencias de producción cultural que permiten el acceso a creaciones artísticas que, lejos de estar impuestas de un modo

hegemónico y unidireccional, se van ramificando cada vez más hasta convertirse en fenómenos de una complejidad propia de la constitución múltiple de identidades particulares. Empero, es relevante la pregunta acerca de los proyectos colectivos que guiarían en determinada instancia a la modernidad.

[...] Ya no hay modelos prescritos para los grupos sociales, sino conductas elegidas y asumidas por los individuos; ya no hay normas impuestas sin discusión, sino una voluntad de seducir que afecta indistintamente al dominio público (culto a la transparencia y a la comunicación) y al privado (multiplicación de los descubrimientos y experiencias personales). (Lipovetsky, 2006, p. 25).

Por tales razones, asistimos a una marcada transformación de la manera como los sujetos se acercan como receptores primarios de una obra artística, incluida la canción. Así como las canciones van diversificándose en sus temáticas, los cantautores van reconociendo la necesidad de hibridarse, mezclarse, amalgamarse con otros intérpretes y otros discursos. En los objetos estéticos actuales se reconocen los ecos de las transformaciones que la historia del arte ha reconocido como haberes de movimientos otrora reconocidos como artísticos. Vemos, pues, que la exigencia hacia la producción de elementos artísticos de calidad, reconocedores de su deuda con el arte de antaño representa una transformación que se extrapola del sujeto creador al objeto concreto y codifica al sujeto receptor. Es decir, el código usado para concretizar, desde el punto de vista que la *estética de la recepción* nos ha heredado, los significados y los sentidos del objeto estético trae consigo guiños que permiten la identificación y el reconocimiento del arte en sí.

En el caso de las letras de las canciones, es pertinente asumir que, en muchos casos, sin ser una exigencia *per se* para el entendimiento de la pieza cancional, se reconocen estilos de escritura específicos. Es así como en el estudio adelantado algunos cantautores evidencian que, de manera eficaz, las letras de diferentes géneros tradicionalmente asociados a entornos poco académicos se nutren de palabras, frases, memes, culturalmente destinados a entornos

lingüísticos cerrados. Desde esa perspectiva, la desprevenida unión entre canciones, comportamientos y demás lugares comunes que se van perpetuando sin un asidero cierto, va difuminándose en un enfoque más plural.

La hiperculturalidad, germinada dentro del entorno hipertextual, debe a éste su posibilidad de concreción debido al entramado lingüístico que sirve de cobertizo a las demás manifestaciones del arte. Así, lo que antes debíamos únicamente a la influencia (fuese ésta consensuada o no, felizmente lograda o arbitrariamente impuesta); hoy se aparece como una necesidad de afirmación de los sujetos. Es casi impensable un sujeto-receptor actual que se acomode dentro de la anonimidad del agenciamiento pasivo de una experiencia.

Entonces, el ejercicio activo de desciframiento de referencias hipertextuales presentes en las canciones es una de las tantas maneras como las personas de hoy en día interactúan con los productos culturales que se ofrecen en diferentes medios y plataformas. Ajustada a la concepción de lectura basada en la crítica como ejercicio fundamental, esta actitud vital centrada en el apropiamiento dinámico de los contenidos presentes en un texto, la hiperculturalidad es la necesaria adecuación a los propios contenidos hipertextuales. Entonces se entendería como *hiperculturalidad* la facultad que se tiene de interconectar contenidos de diversa índole entendiendo las dinámicas propias del hipertexto presentes en ellos. Así, se daría un paso hacia la concepción del pensamiento y el sentimiento estético. Debido a que las manifestaciones artísticas producen y se producen dirigidas a estas dos esferas de la experiencia humana es en este momento histórico particular en el que se pasa de la intuición experiencial de dichas nociones a una puesta en escena de estas experienciaciones estéticas complejas. En esa medida, se debe, entonces, entender que “[...] Las sensibilidades están contextualizadas y contaminadas por diversos procesos culturales. Es impensable un gusto limpio, una mirada pura. De por sí, el juicio de gusto, que no deja de ser personal, está relacionado con la educación, la cultura, los valores, la ideología, la moral” (Fajardo, 2005). Por ello, a partir de la inclusión

de dispositivos electrónicos como plataformas de presentación de manifestaciones artísticas cambia la forma de presentar estos productos y la forma de receptorlos.

Por todo ello, el cambio sustancial no está únicamente en la manera de presentar y receptor las manifestaciones artísticas sino, además, en los sentidos que las auscultan, las relacionan, las interconectan:

[...] El gusto estético ha mutado. La globalización del mercado impacta sobre sus viejas características. El buen gusto, entendido desde la Ilustración como una sensibilidad que integraba al ciudadano a la sociedad burguesa, era un proceso de adaptación y de control desde lo establecido, un acto civilizatorio. Al entrar en confrontación con el gusto masivo, éste último *des-realiza* [el resaltado es nuestro] una concepción de mundo y más aún, se opone a la noción de ciudadano culto con mayoría de edad y autoconsciente. (Fajardo, 2005)

En el caso que nos convoca como investigadores es la forma como se aprecian las canciones: en la manera como se realiza la escogencia y el atesoramiento de los mensajes y los direccionamientos estéticos presentes en los diferentes géneros cancionales propuestos para este ejercicio. Estos microdiscursos poéticos se gestan teniendo en cuenta una multiplicidad de temáticas y de orientaciones de intereses. A pesar de pertenecer a un momento histórico lejano en el tiempo, el parecer de Baumgarten retomado por Fajardo (2005) se actualiza y se repotencia gracias a las dinámicas contemporáneas; por ello se comprende que las canciones, por tratarse de una manifestación artística,

[...] más que formular ‘verdades’ –requisito de la racionalidad filosófica Ilustrada y de la ciencia del conocimiento lógico–, el gusto y la emoción estéticos manifiestan sus experiencias, tanto individuales como colectivas e históricas, a través de una “ciencia del conocimiento sensitivo”, al decir de Baumgarten. (Fajardo, 2005, p. 135).

Así las cosas, las letras de las canciones se convierten en hospedantes de una multiplicidad de formas verbales de la cultura. La semiosis perpetua, posible a

través de las n veces que se escuche una canción, no sólo envuelve ésta en una iconicidad propia sino que va constituyéndola en un signo referencial de contenidos lingüísticos marcados.

Entonces, ¿por qué muchas veces se descalifica al individuo actual y se le tilda de banal, superfluo y de no esforzarse intelectualmente y estéticamente? Al parecer la mutación de los objetos estéticos y del rol de quien los recibe, ha traído como consecuencia que debemos poner más énfasis a la hora de invalidar una manifestación artística o estética. Según Fajardo, “[...] lleva a pensar que no es viable una cómoda deslegitimación del arte de masas y de su sensibilidad, desacreditándolo desde un dualismo excluyente que califica al gusto “bueno” y al gusto “malo”, paralelo a un moralismo ortodoxo acrítico y conservador”. (Fajardo, 2005 p. 140). En el caso de la música, en especial de la que se agrupa dentro del rubro *popular*, ¿cuáles son las directrices que pueden efectivamente decirnos qué es popular? En un principio se creería que la cantidad de personas que escuchan o conocen determinado tipo de música. Sin embargo, esto no es tan acertado y ya veremos por qué en el siguiente apartado donde se desglosan los estereotipos que deconstruyen lo denominado clásico y/o tradicional legitimatorio a partir de las tipologías señaladas en el capítulo anterior.

2.3. Estéreo-tipos culturales

La música por ser una producción cultural tan evidentemente heteroglósica y multisimbólica permite una multiplicidad de formas en las que asocia indudablemente a los sujetos que interactúan con ella en la medida en que genera procesos de identidad y pertenencia. En los estudios culturales adelantados desde la perspectiva de creación de procesos identitarios, se han tenido en cuenta las diferentes maneras como los sujetos se identifican con los géneros musicales haciéndolos parte de su conformación como personas pertenecientes a patrones culturales más o menos estables. Está claro que esta pertenencia no es, ni por mucho, invariable.

La identificación con cada uno de los elementos constitutivos del discurso cancional viene acompañada de aceptación casi inconsciente de una serie de patrones estéticos ampliamente aceptados. Es de esa manera como se han identificado la conformación de grupos, especialmente juveniles, que tienen como directriz principal la identificación con los discursos cancionales y una considerable apropiación de los contenidos culturales presentes en ellos. Sin embargo, cuando el receptor de dichos discursos no realiza una “lectura” efectiva de su papel como sujeto activo del proceso de significación estos procesos se ven trastocados y se pierde de vista la adecuada asimilación del contenido discursivo dando lugar a un sinnúmero de situaciones que se desbordan en términos de códigos primarios y secundarios y los hipotextos culturales.

La transformación de las dinámicas propias del mercado musical deja en las manos, sinécdoque acertada debido al teclear de los receptores, de los escuchas la decisión de la escogencia de las canciones que harán parte de su propio acervo cultural. La adecuada orientación hacia el reconocimiento de los contenidos específicos de los textos de las canciones viene siendo objeto de interés por parte de diferentes disciplinas que van reconociendo el empobrecimiento paulatino del lexicón cancional en los géneros de mayor rotación en los medios de comunicación, excluyendo a internet. Los cantautores que hacen de la red su vehículo más efectivo tienen la posibilidad de crear manifestaciones cancionales con altos contenidos de referenciación cultural. Muchos de ellos son conscientes del vuelco que significó internet para la industria discográfica, para los intérpretes y, por ende, para los consumidores de música. Entienden que el ejercicio de escucha e incorporación de canciones dentro del acervo cancional de cada individuo modifica notablemente las dinámicas propias de identificación en la triada escucha-lector/intérprete/canción. *“(No deberías escribir estas cosas, así no vas a vender una copia) Ya no se venden copias anciano, ya no se venden copias”* (Chojin, 2013). Así, existe una metarreferenciación de la propia canción y del ejercicio propio de la producción musical y de la creación misma. Un *Ars poética* mediática. En especial, en el rap se encuentra la explicitación de una serie de

preocupaciones referidas a la forma como se produce el mensaje mismo y a los recursos estéticos necesarios o predeterminados para una adecuada adhesión al mensaje discursivo. Por ejemplo, hay canciones que presentan discursos necesariamente ligados con la realidad social que evidentemente hacen de los escuchas seres comprometidos. Los discursos presentes en los corpus de canciones que dan origen al presente trabajo investigativo permiten que se establezca un diálogo interesante entre diferentes áreas del conocimiento, entre distintas concepciones estéticas y, además, entre personas coetánea y contemporáneamente diversas. Entonces, “[la] comunicación literaria debe ser concebida como un campo intersubjetivo; es preciso entender la relación dialógica entre el texto, sus ‘receptores’ y los ‘receptores’ entre sí” (Jauss, 1981). Por esto último, es necesario entender que las agrupaciones de jóvenes que se asocian teniendo como eje central discursos cancionales comunes están orientando formas de pensar y de sentir que permean sus formas discursivas individuales. Es decir, el diálogo presente entre formas discursivas debería invitar a un análisis formal de los recursos lingüísticos y literarios presentes, tarea que supuestamente le correspondería a la escuela.

La exigencia que se hace a aquel que escucha una canción esta mediada por un conocimiento intuitivo, ya que no cierto, de los recursos enciclopédicos que son necesarios para entender el significado y el sentido del mensaje expresado. Por esto, la escucha de canciones, por ejemplo del género con mayor aceptación del grupo muestral aquí estudiado, con un contenido de letra que supera las 1700 palabras. Necesariamente entonces se van reconociendo diferentes formas en que las canciones actúan como posibilitadoras de comunidades gregarias “[...] si los miembros de una sociedad no compartieran los sentidos de los bienes, si sólo fueran comprensibles para la élite o la minoría que los usa, no servirían como instrumentos de diferenciación”. (García Canclini, 1995, p. 45).

Así, desde la perspectiva de la teoría literaria de la Escuela de Constanza podemos asegurar que uno de los motivos principales por los cuales nos reconocemos en el discurso cancional y, de forma gregaria, nos identificamos

equivalentes como sujetos desde la perspectiva social, emocional, estética y vitalmente. El género cancional así no es determinante para que el escucha pueda desentrañar el mensaje intrínseco. Por tanto, según Jauss, “[...] el sentido de una obra se constituye siempre de nuevo, como resultado de la coincidencia de dos factores: el horizonte de expectativa (o código primario) implicado en la obra, y el horizonte de experiencia (o código secundario) suplido por el receptor” (1981, p. 34). Así, la manera como los textos de las canciones se encuentran en dichos horizontes de expectativa permiten extender los horizontes de experiencia del lector-escucha. Así, por ejemplo, la letra de una canción varía de acuerdo con la experticia que se va adquiriendo con la repetición en el ejercicio de escucharla y por el acercamiento a otras líricas que guardan similitudes discursivas, temáticas o retóricas. Una vez que se van adquiriendo mayores hipertextualidades discursivas o estilísticas, se desarrolla una generación de habilidades mayormente fortalecidas que redundan en la capacidad de encuentro semiótico entre el escucha-lector y la canción.

2.4. La canción como unidad cultural – Categorías

Una vez hecha la clasificación de las canciones desde el punto de vista estrictamente enunciativo, es posible entender que las fronteras que consuetudinariamente se han establecido entre los géneros musicales pueden difuminarse efectivamente dando paso a nuevas formas de interrelación. Así, podemos determinar que la interrelación entre el contenido discursivo del que está conformada una canción, independientemente del género musical al que pertenezca, puede emparentarse intrínsecamente con otras canciones y con contenidos culturales similares. Ello conforma una red semiótica que a largo plazo se constituirá en la bitácora estética de la persona que entra en contacto con dicho discurso.

La canción, entonces, está profundamente enraizada en el seno de la cultura a la cual pertenece pero, a su vez, lo desborda ampliamente y se inscribe

dentro de las manifestaciones que denominamos hoy como hiperculturales. El exponencial crecimiento de las fuentes culturales y, por ende discursivas, que dan origen a la manifestación cultural denominada *canción* permean ámbitos sociales, políticos, ideológicos y demás en casi todos los momentos de la vida del lector-escucha.

De tal manera, los procesos discursivos que bien se han investigado desde la perspectiva de la musicología dan cuenta de las intersecciones que se dan entre el contenido musical, la forma rítmica que adoptan las canciones y las significaciones que esto implica. Siguiendo a González (1994),

[...] una vez que se tiene cierta justificación aprovechar los avances de la semiótica de los enunciados verbales en el estudio de la música, y una vez que se ha determinado el orden que se ha de seguir en este proceso, cabe plantearse la manera en la que se va a realizar y, en concreto, la dimensión de la semiótica verbal que se va a utilizar como ámbito de trabajo o, dicho de otro modo, la perspectiva teórico-metodológica que se va a abordar. (González, p. 492).

Así las cosas, existen elementos que son significativamente influyentes para la concreción de los sentidos presentes en las canciones. La identificación, el análisis y la interpretación de éstos debe darse desde diferentes campos disciplinares y desde las distintas perspectivas nocionales que aportan herramientas indispensables para el ejercicio adelantado en este trabajo. Por ello,

[...] deslindar claramente aquello que pertenece en exclusiva al dominio de las lenguas naturales de aquello que puede ser considerado como válido en el desarrollo de una teoría general de los signos y, por tanto, válido también para la semiótica musical en tanto que constituye una parte de aquella, siempre y cuando no se limite la labor a una simple adaptación terminológica o conceptual de aquello que se muestra válido en un ámbito determinado y que puede o no serlo en otro. (González, 1994, p. 492).

Pero en la relación que existe entre el discurso legítimamente percibido como literario (es decir aquel que obedece a las formas canónicas en la que se percibió la literatura, en especial la decimonónica) y las formas escriturales emergentes (el microrrelato, el grafiti...) se evidencian claros contrapunteos críticos. Si podemos ubicar a la canción como una manifestación artística literaria emergente es debido a que el abordaje de los discursos presentes; bien sea por la naturaleza de algunas de ellas o por el desconocimiento de una gran parte, ha silenciado su pertenencia al género poético. Es así como la caracterización de esta época tecnológica hiperconectada ha desvirtuado la relación existente entre quienes se comprometen en una propuesta artística y quienes se atrincheran dentro de la lógica del mercado. Según García Canclini (2010, pág. 15),

[...] en los momentos *utópicos* se vulneró la frontera que separaba los creadores del hombre común, y se extendió la noción de artista a todos y la noción de arte a cualquier objeto ordinario: ya sea implicando al público en la obra, reivindicando las maneras cotidianas de crear o exaltando el atractivo de objetos triviales (desde el pop art hasta el arte político)".

Es así como la formación artística de los sujetos contemporáneos se gesta desde los distintos dispositivos culturales a los que se está expuesto, incluso desde antes de concebir la noción de arte. Entonces, cada individuo va configurando su propia estética de manera multiforme y multimodal. La canción es una de las primeras manifestaciones que permean al sujeto en formación. Por tal razón, los discursos presentes en las canciones crean, refuerzan y consolidan prototipos discursivos de todo tenor donde las referencias culturales, las construcciones lingüísticas formales e informales y los recursos estilísticos conforman una amplia gama de patrones verbales; aun cuando en algunos medios tradicionales se propende por la pauperización del discurso artístico presente en la canción (debido a la inclusión de palabras y términos catalogados como procaces). Sin embargo, algunas de estas palabras se dotan de un significado estético que deconstruye su hipotexto y les permite convertirse en vocablos

válidos dentro del decurso textual. En la canción, entonces, confluyen todas esas vertientes artísticas que se evidencian para el lector-escucha con criterio y formación. Entonces,

[...] la introducción en espacios artísticos de objetos o acciones innobles suele acabar reforzando la singularidad de esos espacios y de los artistas. Mediante dos procedimientos se ha intentado salir de ese círculo autorreferido, cerrado o incomprensible para quienes no comparten los secretos de las vanguardias. (García Canclini, 2010, p. 16)

Se encuentran, entonces, objetos dotados significativamente de vínculos que los relacionan con otros artefactos culturales en donde se van entretejiendo significados y sentidos. Así, la canción va unificándose en un sentido semiótico. Es decir, no sólo posee unas características que la hacen perteneciente a un signo especial –el musical–, sino que se extrapola hacia otras esferas artísticas. Pensemos en la relación existente entre las bandas sonoras y las películas; o también en la forma en que los *jingles* actúan como vehículos comerciales. Por eso, canciones que a pesar de no girar en torno a lo que se ha denominado música *comercial*, son populares porque hacen de la cultura comercial o de la cultura *mediática* su nicho significativo y, además, se erigen como unidades culturales en sí mismas.

Por todo ello, la canción como unidad cultural se consolida a través de la aceptación de los elementos que la conforman, sean ellos de carácter artístico, lingüístico, memético o mediático. Esta aceptación se hace de manera consciente para aquellos que pertenecen a los entornos lingüísticos que las canciones proponen y para aquellos que hacen de la hipertextualidad un ejercicio de lectura y de escucha.

CAPÍTULO 3. EL HIPERTEXTO CULTURAL Y ESTÉTICO

3.1. Una relectura de lo fundamental

La escritura surge como una necesidad de inmortalizar los conocimientos que paulatinamente se irían gestando en los seres humanos. Esa técnica primera y fundamental, desde su origen, está permeada por los otros. La otredad se constituye entonces en el signo determinante del contenido textual. Por tanto, la palabra originaria, piedra angular de muchas poéticas de grandes escritores como Octavio Paz, es impensable y de poderse formular, sería inefable. Sin embargo, es una necesidad entender que la escritura y su estructura sígnica está determinada por la manera como se refiere a algo, bien sea esto algo exterior o interior del sujeto que la emplea. Entonces la relación con lo otro se encuentra inmanentemente ligada al lenguaje en general y a la escritura en particular.

Tal como se habrá podido colegir de lo arriba mencionado, la cualidad de *hipertexto* se entiende como una cualidad casi inmanente de lo que denominamos lengua, sea ella cualesquiera que sean sus manifestaciones o formas expresivas e inevitablemente ésta está determinada por los consensos sociales en los cuales se genera. Desde esta perspectiva, la escritura y su producto, lo escrito, se vale de diferentes elementos constitutivos para generar en el receptor el impacto deseado: bien sea éste estético, informativo, admonitorio, etc. Esto gesta dentro de lo escrito una suerte de reminiscencias sígnicas que se van complejizando cada vez más. Esas referencias tácitas o explícitas –que están detrás de cada frase escrita, leída o, en el caso de este trabajo investigativo, escuchada–, van añadiendo al contenido una serie de dimensiones discursivas que procuran un entramado significativo.

Así las cosas, éste debe ser el lugar en el que se haga nuevamente una precisión acerca de la génesis de este concepto, moneda corriente entre diferentes campos del saber gracias al auge de la terminología mediática o tecnolengua heredada de las prácticas sociales que se han incorporado en las dinámicas cotidianas de las personas del común. La hipertextualidad, entonces, nace junto con la primera tecnología simbólica que el hombre desarrolla. Sin embargo, es ahora cuando esta característica se ha visibilizado de forma tal que ha reemplazado la potencia por el acto, desde el punto de vista aristotélico. Es decir, encontramos plataformas tecnológicas que potencian la presentación de hipertextos que reconocemos como multimodales en el sentido en que incorporan diferentes modos para su concreción en los que se corporeiza la información necesaria para su comprensión. Así podemos encontrar manifestaciones que poseen de la escritura su linealidad (si no permanente, siempre está de trasfondo), su secuencialidad, su progresión y, como lo hemos resaltado en la presente investigación, su hipertextualidad.

Esa característica en especial es la que hace de algunos discursos un enriquecido objeto cultural. Por ejemplo, canciones abordadas en este trabajo que tienen cerca de una veintena de referencias culturales, verbigracia *Manifiesto* de Nach Scratch, cantautor referenciado previamente. Esta pléyade de información cultural hace de estos discursos cancionales una apología a la propia industria cultural. Son significativamente ricos en referencias y hacen que sus escuchas necesiten desarrollar un complejo ejercicio de decodificación. Para acceder al sentido de los discursos cancionales de este tipo es necesario entonces hacer inferencias, intersemiosis y otros ejercicios de lectura avanzados. Esta particular forma de enriquecer el discurso a través de intertextos, alusiones, memes y demás manifestaciones polifónicas enriquece de forma especial el discurso y a aquellos quienes se comprometen con la *lectura* hipertextual de dicho texto. Así, podemos hablar de una especial forma de interpelar al escucha; se hace necesario, entonces, que quien se encuentra con el texto haga un *pacto hipertextual*, parafraseando el término nacido en la narratología. Allí entonces deben ser

creados diferentes campos de sentido. En estos campos de sentido es donde los términos, las referencias, las recreaciones y demás manifestaciones de lo hipertextual van enriqueciendo el propio texto cancional. Por ejemplo, en la canción *Leyenda* encontramos lo siguiente: “[...] sé que hay millones de mirones que vigilan cada paso, todo el mundo habla todo el mundo juzga, pero después todos se cagan cuando vienen curvas...” (Nach, 2015). En este fragmento se hace una referencia al béisbol. Quien no haga el ejercicio de aunar los significados puestos en juego aquí no podrá acceder efectivamente al sentido último de este fragmento.

Tal característica tan propia de la lengua no es exclusiva de ésta. Podríamos afirmar que del mismo modo esta dimensionalidad es posible desde diferentes puntos de vista en otras manifestaciones culturales. Entonces su mención en una canción logra que se intersequen manifestaciones de todo tenor. Este conjunto de representaciones simbólicas o de textos culturales son entonces hipertextos, en el sentido más amplio del término, que nos cuentan una o varias historias, incluso contradictorias. Son la síntesis de un largo proceso social y cultural que muestra cómo los significados del complejo ideológico se expresan y usan en las prácticas sociales. Ejemplos de esta forma de entrelazarse los objetos culturales se encuentran en las influencias que tan caras han sido para ciertas culturas como la nuestra. La aparición de la estética de la recepción es contemporánea al cuestionamiento del

[...] paradigma estructuralista dominante, caracterizado por su tendencia a-histórica, que impulsaba a la lingüística, la semiología, la sociología y otras disciplinas hacia fórmulas y concepciones análogas, destinadas a convergir en la elaboración de una teoría englobante de la comunicación humana (Jauss, p. 36).

Por ello, la inclusión de contenidos culturales específicos, que funcionan como vínculos hipertextuales, en las canciones de este trabajo permite y obliga a que el escucha-receptor ubique dentro de un momento histórico determinado el contenido discursivo presente en el texto. Presente como constitutivo y como lugar

espacio-temporal. En otras palabras, esa cualidad de presencialidad del discurso se puede forzar hasta los últimos límites de significación e interpretación. Cada vez que se escucha una canción el discurso se hace *presente*: aparece como vehículo de la significación y se ubica en un momento histórico determinado; bien sea por su contenido o por el mismo escucha-lector. No hay una forma textual que se relea más que la canción. Para que el pacto hipertextual se haga efectivo es necesario, o bien poseer un acervo cultural vasto, o dedicarle un poco de atención y tiempo a la revisión enciclopédica de los contenidos con el fin de poder articular cada eje significativo en el contenido mismo del texto cancional.

3.2. Hipertexto y cultura

Uno de los grandes saltos de la evolución en la historia de la humanidad estuvo determinado por el desarrollo de códigos que permitieran la consignación de los conocimientos colectivos que cada comunidad iba descubriendo, desarrollando o adaptando. La fundamentación de esos saberes se fue robusteciendo gracias a los procesos de transferencia, adopción y adaptación de los mismos. No existiría, entonces, en la historia de la humanidad una manifestación enteramente original; y de existir su rastreo sería improbable. Por otra parte, la historia de las mentalidades nos ha legado la posibilidad de entender la influencia de las ideologías en la producción de manifestaciones culturales y artísticas de diferentes momentos históricos. A pesar de las particularidades de cada grupo social. Por tanto, la pretendida complementariedad de las diferentes manifestaciones artísticas ha sido uno de los cánones estéticos que ha surgido en diferentes momentos de la historia de la cultura occidental.

Por todo lo anterior, el texto es un tejido increíblemente intrincado. Como se revisó anteriormente, todo escrito va aumentando su complejidad en la medida en que se refugia entre los significados que la cultura, la personal y la social, va poniendo al alcance de la experiencia vital de quien la produce y la consume. Usamos este verbo en varios sentidos: por un lado, rememora la dinámica social

que permitió la “democrática” circulación de los contenidos culturales, y por otra parte, designa la actitud del sujeto que se apropia de dichos contenidos y los agota en la medida de su significación.

La producción inconmensurable de bienes culturales tan exponencialmente manifiesta en la contemporaneidad está constantemente sobreexponiendo a las personas y a los contenidos que de ellos son vehículos. Por tanto, existe una potenciación del acto que desborda la receptividad y la producción de significados donde la cultura se convierte, entonces, en fuente inagotable de manifestaciones significativas. La materia y la forma que asume cada interpretación artística, desde su génesis social, está ligada permanente e inmanentemente a las tradiciones de la cual es legatario. “La estética de la recepción comparte la noción de *opera aperta* (según Umberto Eco), el rechazo del logocentrismo, la reintroducción del sujeto y la revaloración del texto literario a través de su función de transformación social” (Jauss, 1981, p. 36). Por ello, la canción hipertextual como manifestación de los bienes culturales de una determinada comunidad exige también ella de aquellos que la escuchan una actitud de compromiso permanente con el tráfico de referentes y referenciaciones que en su haber presenta. Esa actitud provoca un sinnúmero de probables conexiones entre dispares manifestaciones artísticas pertenecientes a las llamadas *culturas populares*.

Cabe entonces aclarar aquí que las canciones populares ya no se pueden, desde un punto de vista del ámbito académico, restringir a las listas de *más sonadas* que nos ofrecen las emisoras radiales. Debido al auge en el acceso a las tecnologías de la información y la comunicación se han creado nuevas formas de interacción con las canciones. Así, definiríamos como popular aquello que sirve para generar lazos significativos en comunidades que comparten unos mismos lenguajes y códigos avalándolos como legítimos vehículos de expresión de su sensibilidad, su postura política y su *ethos* particular. Por ello, lo *popular* no se limita a lo que en la escena contemporánea definimos como viral o *trending*. Esto es, manifestaciones o producciones mediáticas que se reproducen de manera masiva; bien sea por su espectacularidad, por su impacto u otros valores que se

elogian dentro del consumo efímero de lo novedoso. La canción hipertextual muy pocas veces suena en la radio. Es más bien un producto que por su contenido y su complejidad se hace popular para aquellos quienes se asocian bajo ese mismo linaje discursivo. Son ellos, aquellos que la escuchan, comparten y reproducen, quienes pueden entrar a *vincular* sus contenidos. Vincular en dos sentidos específicos: por un lado, en cuanto al ejercicio lector y referenciador de los vínculos presentes en el texto cancional y, por otro, a unirlos con otros lectores-escuchas para aumentar la experiencia estética, pues

[...] Una teoría más compleja acerca de la interacción entre productores y consumidores, entre emisores y receptores, tal como la desarrollan algunas corrientes de la antropología y la sociología urbana, revela que en el consumo se manifiesta también una racionalidad sociopolítica interactiva (García Canclini, 1995, p. 42).

Así, muchos son los textos producidos dentro de una cultura específica en los que la instancia de la hibridez hipertexto-cultura, permite leer las nuevas formas de producción e interacción entre sujeto y contenidos culturales. Cada producto considerado como un constructo de significación cultural que se genera en los diferentes niveles de significado, puede considerarse como un complejo textual en el que se manifiesta una narración que nos cuenta un fragmento de la cultura que, en conjunto, se estructura en un hipertexto, ya que

[...] En medio de esta heterogeneidad encontramos códigos que nos unifican, o al menos permiten que nos entendamos. Pero esos códigos compartidos son cada vez menos los de la etnia, la clase o la nación en la que nacimos. Esas viejas unidades, en la medida que subsisten, parecen reformularse como pactos móviles de lectura de los bienes y los mensajes. (García Canclini, 1995, p. 48).

Así las cosas, entenderíamos que cada canción hipertextual funciona en dos niveles de significación multimodal: por una parte, los vínculos que establece

dentro de su entramado textual permiten la ubicación de otros objetos culturales que complementan y expanden el propio sentido de su contenido verbal y, además, ella misma establece un vínculo con toda la tradición con respecto a su género musical y a las demás canciones que la preceden.

3.3. Canción e hipertexto

En este punto parece indiscutible que las canciones que circulan a través de los diferentes géneros, definidos por su ritmo, y las diferentes tipologías, nacidas gracias a su análisis discursivo, están investidas de esa dimensionalidad extratextual que les añade la hipertextualidad. Categorizarlas como mayor o menormente literarias es algo que está más allá del análisis propuesto por esta investigación. Sin embargo, está casi indefectiblemente ligado a la acogida del interés personal; es decir, la inclusión de una canción dentro del espectro de la enciclopedia musical personal de alguna manera está determinada por el conocimiento en mayor o menor grado de las alusiones y referencias culturales que están implícitas o no en el discurso.

Con estos elementos en mente entonces nos atenderemos a la referencialidad manifiesta que se hace con respecto a objetos culturales definidos. Abandonemos aquí la perspectiva netamente discursiva que ha venido orientando nuestra disertación con el fin de poner de manifiesto algunas consideraciones que han surgido de acuerdo con los géneros musicales como tales. Dado que los tres géneros abordados desde esta perspectiva nos fueron decantando algunas nociones de la relación entre su discursividad y los objetos culturales que en ellos se hacen mención. Ahora, una de las grandes disyuntivas nace a la hora de categorizar, como lo hemos mencionado arriba, la forma como se pondrían a dialogar diferentes géneros musicales. Para ello delimitamos como un microcosmos discursivo la manera como los adolescentes interaccionan con los contenidos presentes en las canciones. Así las cosas, según la perspectiva de

Jauss, en relación con el momento histórico en el que se gestan las manifestaciones literarias, en este caso los discursos cancionales, “[...] una época literaria, por ejemplo, no es un ‘hecho’ cuya significación pueda ser definida y objetivable de una vez para siempre, sino una manifestación histórica que no puede ser sustraída a un proceso de significaciones siempre productivo” (Jauss, p. 38). De esta sazón, podemos adecuar el proceso y articularlo mediante la relación del ADN discursivo implícito en el código fuente desde donde se perciben las influencias eclécticas de uno y otro tenor.

Por todo ello, podemos inferir que el afán cosmopolita de algunas de las letras de las canciones encontradas en este estudio obedece a esa misma exigencia de un mundo enmarcado en el consumo de información. En este ejercicio entonces se encontraron canciones con más de cincuenta “enlaces” que remiten a personajes, épocas, acontecimientos, productos artísticos y mediáticos. Esta textura hipertextual enriquece enormemente la enciclopedia vital de quien se acerca a dicha manifestación musical pero exige el compromiso de una atención dirigida y de un proceso lector responsable.

Por otra parte, se encuentran también una serie de autorreferenciaciones que obedecen a un interés manifiesto por establecer una unidad de obra; es decir, al igual que el proyecto balzaquiano de la *comedia humana* algunos cantautores poseen una concepción muy fuerte de obra, también en el sentido que desarrolla Roland Barthes. Esta particularidad se produce especialmente en los géneros que más aportaron a esta investigación: salsa, rock, balada y, ante todo, el rap. Y este último género musical tiene como especial característica en algunas de las letras de sus canciones un manifiesto interés por exaltar el trabajo escritural como manifestación de una estética propia; por ejemplo en *Hambre de Victoria* de Nach, cantautor español, se percibe ese interés por hacer visible el ejercicio escritural, que necesariamente precede a la grabación en estudio de la canción. Esta preocupación por visibilizar el acto creativo se puede equiparar con la ruptura de la cuarta pared en el cine y el teatro.

Por ello, las canciones actúan como verdaderos mensajes que se van entrelazando de forma semántica con otras manifestaciones. Así, encontramos no sólo referencias directas a otros mensajes sino, además, a construcciones discursivas evidentemente significativas. Esto, no sólo permite reforzar la idea, vieja pero siempre acertada, de la imposibilidad de un lenguaje impoluto y autogénico sino que pone de manifiesto la necesidad de profundizar en los estudios de “cantautor” para poder entronizar los discursos poéticos presentes en las canciones.

Así las cosas, llega el momento de identificar algunas de las categorías hipertextuales que están efectivamente presentes en los géneros cancionales creados a partir de su mayor o menor grado de adecuación discursiva a lo narrativo, a lo dialógico y a lo conversacional. De otra parte, encontramos el sentido de unidad discursiva, especialmente en los cantautores del género rap, quienes parten de reconocer la escritura de canciones como un vehículo de expresión poética vital.

3.4. La canción y la estética de la recepción

De distinto tenor son los elementos asociados a la forma como un sujeto se identifica o identifica una manifestación desde su perspectiva como cultural o artística de manera significativa y constituyente. Aquí se aúnan elementos como la percepción del espíritu de la época, del entorno, de la accesibilidad, de la mayor o menor aceptación de su representatividad, etc. Sin embargo, el ámbito artístico, tradicionalmente, ha recurrido al consenso para determinar esta pertenencia. Ese consenso, antaño, estaba ejercido por una elite erigida como la voz de autoridad, bien fuese por formación o por tradición. De esta manera, el gusto estaba determinado desde afuera del propio sujeto receptor:

[...] El giro al receptor no es sólo un cambio endógeno del arte. Resulta de la reubicación de los artistas y las instituciones en las mudanzas sociales y políticas.

Fue el cuestionamiento a las instituciones culturales, la crítica a la economía capitalista y el autoritarismo político, lo que llevó a dirigir la mirada a los receptores del arte y a la potencialidad estética de los movimientos sociales. (García Canclini, 2010, p. 216).

Entonces, contemporáneamente existe un mayor acceso directo de las juventudes a productos culturales de cualquier época y de cualquier corriente estética donde se comparten otras temáticas y valores. Ese avance en la formación estética viene configurando la manera como se decodifican los contenidos presentes en las manifestaciones artísticas contemporáneas. Es decir, se va creando una nueva forma de percepción de lo que se cataloga individualmente como arte. Así,

[...] El avance educativo de sectores medios y su incorporación al consumo con mayor sentido estético podría sintetizarse, como sugirió un sociólogo especialista en movimientos sociales, en el anuncio de IKEA que mostraba una pareja amueblando su casa bajo el eslogan: “1968 reformamos el mundo; 1986 reformamos la cocina”. (García Canclini, 2010, p. 217).

De esta suerte, también la formación del criterio estético que se genera con el acceso a la educación formal y a los contenidos informativos de internet permite a los escuchas reconocer una serie de contenidos meméticos discursivos que son de amplia difusión en los discursos cancionales. Por ello,

[...] los lugares de indeterminación quedan eliminados en las concreciones individuales, de manera que una determinación mayor o menor ocupa su lugar y, por decirlo así, los llena. Este ‘llenado’, sin embargo, no está suficientemente determinado por los caracteres definitorios del objeto, y así las concreciones pueden ser en principio diferentes. (Ingarden, p. 36).

Entonces, hacer un análisis de las diferentes manifestaciones cancionales lleva a identificar algunas de las características del momento histórico específico en el que se generan. Las letras de las canciones y los diferentes géneros discursivos presentes en ellas van delineando una especie de cartografía sensitiva

de los públicos que las escuchan. Este mapa discursivo determina, en gran medida, la injerencia de los discursos tendientes a manifestar los estados anímicos de los sujetos que se identifican con el producto musical. Y así, se puede determinar que esa identificación discursiva es observable en diferentes medidas. Aquellos que escuchan canciones con un alto contenido de crítica política se apropian de esas formas discursivas que van incorporando en su propio registro.

De otra parte, en cuanto a los registros discursivos que pudimos observar en las canciones de este corpus, se determinó que, en muchas ocasiones, había un claro desarrollo de habilidades relacionadas con el reconocimiento de figuras retóricas y, por tanto, de la comprensión de las formas complejas del contenido discursivo:

[...] El sentido de una época literaria se revela en las concretizaciones sucesivas de su significancia (para usar un término de Roland Barthes) que resultan tanto del acontecimiento como de su efecto en diferentes momentos, efectos que pueden ser reconstruidos en la historia de su recepción... (Jauss, p. 38)

Concepción reforzada por Ingarden en el sentido en que “[...] La obra es accesible intersubjetivamente y reproducible, de manera que se convierte en un objeto intencional intersubjetivo, relativo a una comunidad de lectores” (1989, p. 36) Y puesto que [...] el papel de los lugares de indeterminación es de gran importancia para la poesía lírica [...] cuanto más ‘puramente’ lírico sea el poema, menor es —hablando en general— la determinación efectiva de lo que consta positivamente en el texto; más cosas permanecen sin ser dichas (Ingarden, 1989, p. 38)

Así observamos que muchos discursos cancionales están contruidos alrededor de conceptos, temáticas y objetos culturales específicos consolidados por determinados grupos sociales dentro de sus capitales simbólicos como representativos e icónicos. Cuando el escucha adecua su rol y llega a extrapolar estos objetos significativos accede a una nueva lectura “entre líneas”,

[...] e involuntariamente complementa diversos aspectos de las objetividades representadas, no determinadas en el texto mismo, mediante una comprensión “sobre-explicita”, por decirlo así, de las frases y especialmente de los nombres que aparecen en el texto. A esta determinación complementaria llamo concreción de los objetos representados. En la concreción tiene lugar la peculiar actividad co-creativa del lector (Ingarden, 1989, p. 38).

3.5. Canción, gusto y criterio como experiencia

Entonces, ¿cómo es que la constante inclusión de canciones de diferente género y diferente estructura discursiva va enriqueciendo paulatinamente el gusto estético dirigido desde diversas formas artísticas y estéticas? Pareciera obvio señalar que la experiencia, con todos los aciertos y desaciertos en los que se funda, se constituye en un termómetro cultural que va variando en la medida en que se van diversificando las manifestaciones producidas en la dinámica cotidiana de los sujetos. El giro de perspectiva que se gestó con la inclusión efectiva del ojo espectador –como medida legítima en la construcción de sentido de una obra de arte– ha producido un fenómeno sin igual dentro de la historiografía de la crítica como ejercicio valorativo: la puesta en escena del llamado *prosumidor*, pues “La estética de la recepción sostiene una concepción dialéctica: desde su perspectiva, la historia de las interpretaciones de una obra de arte es un intercambio de experiencias o, si se quiere, un diálogo, un juego de preguntas y respuestas” (Jauss, 1981, p. 38).

Ese diálogo cultural se ejerce de manera cotidiana y casi que omnipresente. Desde los primeros años de vida, los sujetos culturales están inmersos en un sinfín de manifestaciones que hacen de las técnicas artísticas su vehículo expresivo. La ubicuidad de esas manifestaciones va configurando la forma como se perciben los diferentes objetos culturales y cómo los permean constituyendo así códigos *sui generis*. Los jóvenes, cada vez a más temprana edad, van consolidando una serie de pautas estéticas, en primera instancia heredadas del

contexto inmediato y determinadas por la tradición, que luego son puestas en tensión con las manifestaciones que se van “encontrando” en los disímiles ámbitos en los que se desenvuelven. En este punto resulta importante señalar que la influencia parental y la determinación del mercado cada vez son menores en la medida en que el sujeto va adentrándose en el entramado cultural que lo rodea.

La música no escapa a esta dinámica: asistimos a la consolidación de lo sincrético como norma de uso de recursos propios de la literatura para la creación de canciones. Esta exposición constante a técnicas de creación escritural va adecuando a los escuchas de dichas canciones y los va haciendo cada vez más dúctiles al uso de unas formas de lenguaje. Con respecto a la música, el adolescente, según los resultados del estudio adelantado, tiene tres criterios específicos para una taxonomía propia. Por un lado, una pretendida *facilidad* discursiva que pone de manifiesto que en primera medida busca que la selección del registro sea uniforme y claro. Esto entra en clara contradicción con las formas propias de la poesía. Las formas poemáticas más caras a la teoría literaria pertenecen a manejos estructurales y semánticos del lenguaje que obedecen a la creación y al desarrollo de unidades discursivas complejas y connotativamente relevantes.

Con respecto a la manera como se va accediendo a las diferentes formas que asumen los contenidos culturales, ésta va configurando el lugar que aquellos van a ocupar en la compleja red de significaciones que, a la larga, se consolidarán como gusto estético. Por ello, el proceso de identificación de un escucha con los tipos y los contenidos discursivos presentes en las canciones que se van consolidando como recurrentes en el uso de cada escucha-lector evidentemente expanden y determinan el registro discursivo.

Así, entramos en el campo del ejercicio discursivo como caleidoscopio cultural, donde

[...] el consumo es el conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos. Esta caracterización ayuda a ver los actos a través de los cuales consumimos como algo más que ejercicios de gustos, antojos y compras irreflexivas, según suponen los juicios moralistas, o actitudes

individuales, tal como suelen explorarse en encuestas de mercado. (García Canclini, 1995, p. 42).

Así, en el ejercicio de escoger canciones median factores multi-dimensionales que están directamente relacionados con asuntos lingüísticos, con estados internos de ánimo y con contenidos culturales significativos. De esta manera, un escucha va involucrando e involucrándose con el contenido discursivo específico de cada canción.

Los discursos presentes en las canciones son ecos actualizados de voces del pasado. Están formados por discursos que están a su vez conformados por diferentes registros presentes en la cultura de la cual son deudoras. Encontramos entonces como reminiscencias lingüísticas, dichos, refranes, memes lingüísticos que se van perpetuando en cada contenido discursivo y, a la par, van hermanando a aquellos quienes los encuentran, los decodifican y los llenan de sentido a través de un ejercicio de escucha (lectura) hipertextual.

Todos estos discursos, entonces, se van concretizando como una tradición entre aquellos pertenecientes a generaciones dispares. Así, van surgiendo toda una serie de contenidos lingüísticos que conforman el sustrato de cada hermandad cancional. En esa medida, las letras de las canciones, tal y como sucede con las deudas literarias (o como Bloom denominara *influencias*) las canciones van recreándose, actualizándose, travistiéndose y demás procedimientos señalados por Genette en su concepto de hipertextualidad. “Una tradición literaria se forma necesariamente en un proceso que supone dos actitudes opuestas: la apropiación y el rechazo, la conservación del pasado y la renovación” (Jauss, 1981, p. 39). Por esta razón, no es extraño encontrar ecos cancionales en géneros musicales disímiles.

Ahora bien, en la perspectiva textual abordada en este ejercicio investigativo, hemos encontrado que los contenidos presentes en las canciones significan algo más de lo que expresan las palabras en el mismo mensaje. Detrás de las frases que se van sucediendo como concreciones de un mensaje expreso,

se van sugiriendo y adivinando contenidos estéticos y culturales. Por ejemplo, en las canciones de rap se va conociendo, a la par con el tema expreso de la canción, una serie de inquietudes estéticas. De los géneros musicales abordados éste el que más manifiesta, en mayor cantidad de productos cancionales, un interés por el ejercicio mismo de escribir. Así, casi que se vuelve un imperativo para el receptor compartir esa misma preocupación, tal como se enunció anecdóticamente en Nach. Es decir, encontramos que estos escuchas/receptores van desarrollando una predisposición especial hacia la escritura; aquí se alcanza uno de los presupuestos de la lectura: la participación activa del lector en la reconstrucción del sentido. “Admitir el rol activo del ‘receptor’ implica reconocer que todo aspecto de recepción presupone una elección, y una parcialidad, respecto de la tradición previa” (Jauss, 1981, p. 39). Por tal razón, en el ejercicio de escuchar música y en el eventual acercamiento a un tipo de canción se pone en juego toda una serie de prerrogativas culturales y lingüísticas que no siempre se explicitan o se visibilizan. Sin embargo, están definitivamente presentes a la hora de la recepción de una canción. Aquí evidentemente se pierde toda implicación pasiva que el término pudiese encerrar. En algunas de las canciones abordadas en este estudio se evidenciaron ecos venidos desde diferentes épocas, tendencias, ideologías; etc. (véase anexo correspondiente).

Por eso, el diálogo que consuetudinariamente se creía tan poco probable; que encontrábamos tan lejano debido a la perspectiva musical –antaoño posicionado hegemónicamente como exclusiva y unidireccional– se ve aquí justificado y, además, entronizado como forma de apreciación estética. A pesar de pertenecer a momentos históricos diferentes y a géneros muy alejados estéticamente, los contenidos temáticos y meméticos van dejando rastros y derroteros marcados.

Por todo ello, el juicio análisis de los contenidos mencionados rompe con la brecha estricta que el mundo globalizado y la estética de lo efímero han pretendido erigir como prototipos cancionales. “De aquí en más, el estilo de una época será la norma estética dominante que hace surgir, en el campo de la

expresión artística la no simultaneidad de lo que aparece simultáneamente” (Jauss, p. 39). Así podemos ver que los jóvenes están preocupados por encontrar manifestaciones que se adecuen a sus intereses: llámense políticos, estéticos o personales. Las canciones, entonces, cada vez más, llenan esas expectativas. Cabe aclarar que las canciones que surgieron como corpus investigativo de este estudio, en su gran mayoría, poseen un cuerpo lingüístico mayoritariamente fuerte y que el género rap es el que más ha destacado como hipertextual, demostrando ser fuertemente comprometido con procesos culturales.

3.6. Canción: hipertexto, palimpsesto e hibridez

En la gestación de las letras de las canciones está de trasfondo la puesta en juego de una serie de contenidos culturales, además de técnicas narrativas y poéticas. Su marcado parentesco poético demuestra que, además de obedecer en algunas ocasiones a la lógica del mercado, las canciones constituyen un vehículo efectivo del desarrollo de sentido estético relacionado con las maneras como los sujetos perciben los mensajes. Es decir, junto con la transmisión de algunas posturas que pueden o no ser compartidas por los escuchas, en general, van apareciendo en el horizonte significativo en el que se desenvuelven dichas canciones, una serie de imperativos estéticos que configuran al escucha y al crítico, que oficia como legitimador. Así las cosas, es muy difícil acceder completamente a todos los sentidos inmersos en una canción si no se conocen algunas de referencias explícitas e implícitas que aparecen y son representativas de cada género musical.

Las formas enunciativas y los géneros discursivos presentes, por ejemplo en el rap, son de una vastedad incomparable con los otros géneros musicales estudiados aquí. Sin embargo, a la luz de lo que se ha definido como popular por el común de las personas algunos rasgos del registro de este género resulta en extremo incomprensible si no se tiene como directriz su génesis urbana y su preocupación por las dinámicas sociales. Al ser masivo su consumo por parte de la población involucrada en esta investigación pero ser casi desconocido por los

medios de comunicación entra en crisis el modelo jerárquico de la crítica estética. Por ello, “[...] no es viable una cómoda deslegitimación del arte de masas y de su sensibilidad, desacreditándolo desde un dualismo excluyente que califica al gusto ‘bueno’ y al gusto ‘malo’, paralelo a un moralismo ortodoxo acrítico y conservador” (Fajardo, 2005). De esta manera, debido a su invisibilización mediática es probable que las letras de rap, junto con su construcción rítmica, sean desapercibidas o incomprendidas por un público mayoritariamente formado en la cultura mediática. En consecuencia, es impensable que, para los estudiosos de los fenómenos sociales, lingüísticos y semióticos, esta expresión sea considerada como producto cultural de menor cuantía o como ejercicio escritural insulso. Es necesario replantearse la manera como el arte escritural se manifiesta en esta época dirigida por los medios electrónicos. Obviamente existe una transformación profunda del ejercicio. El análisis de la función de esta manifestación artística no puede estar al margen de las disertaciones con respecto a “[...] ¿cómo se reelabora el papel del arte cuando la distinción estética se consigue con tantos otros recursos del gusto, desde la ropa y los artefactos con diseño hasta los sitios vacacionales, cuando la innovación minoritaria es popularizada por los medios?” (García Canclini, 2010, p. 10).

La hibridez cultural que se ha logrado gracias al creciente contacto de comunidades diversas y distintas por medio de la hiperconexión a los medios de la información y la comunicación ha permitido que las manifestaciones culturales tales como la canción se permeen de referencias pertenecientes a la comunidad global.

[...] En otro tiempo, la interdisciplina fue un programa epistemológico o de interrelación entre prácticas artísticas, lenguajes y formatos, con el propósito de renovar las obras y el conocimiento, sólo practicado por minorías dentro del campo científico o artístico. Hoy ese estilo de trabajo se extiende en el sampleo y el remix musical, la intertextualidad en la escritura, la colaboración entre disciplinas y la combinación de discursos visuales, literarios y tecnológicos. (García Canclini, 2014).

Tan es así que podemos apreciar la inclusión directa de términos científicos tan especializados en la letra de canciones. Un ejemplo fehaciente es la canción *Solo pienso en ti* del grupo Los Chiches del Vallenato en el cual se usa el término *sinapsis* proveniente del argot médico. Sin embargo, es en el género rap en el que encontramos la mayor cantidad de *links*. Éstos van desde referencias a personajes mediáticos y pertenecientes a la cultura *pop* hasta la inclusión de terminologías entrópicamente ligadas al argot callejero. Otro ejemplo muy representativo es la canción *Manifiesto* del cantautor español Nach, en cuya pieza aparecen cerca de 30 referencias que permiten extrapolar la letra y la temática de la canción hacia contenidos de diversa índole. Aparecen personas de la cultura mediática como Dave Chapelle, humorista negro; Martin Scorsesse, director de cine, personajes como Hiro Nakamura de la serie norteamericana *Heroes*; temas políticos como el enfrentamiento de Medio Oriente, terminología científica como hipotálamo, Yamaqatsi y otros más. Junto a esta saturación de elementos hipertextuales aparecen recursos estilísticos de diverso tenor que enriquecen enormemente la presentación de la temática propia de la canción.

Sin embargo, este estudio demuestra que la música rap, dentro del corpus de canciones, es la más híbrida de todas las manifestaciones. Dejando de lado que, como casi todos los géneros urbanos, posee algunas vertientes que son bastante ceñidas a la jerga denominada callejera (debido a la denuncia social de dinámicas marginales); existen algunas canciones y, en especial, algunos cantautores que pueden clasificarse como autores literarios. Entonces, es aquí donde surgen los análisis lingüísticos como posibilitadores del el ensanchamiento del sentido propio del discurso presente en las canciones. De esta manera, la dimensión del discurso se va entretejiendo con los contenidos culturales a los que alude y se va ubicando como una especie de testigo discursivo del existir social.

CONCLUSIONES

Las canciones y su contenido, rítmico, métrico y lingüístico se convierten, a la luz de la hipertextualidad en vehículos sin par a la hora de dinamizar los contenidos culturales. Su omnipresencia mediática y su inabarcabilidad rigurosa parece ser irreductible. Esto las hace manifestaciones proteicas y un leviatán académico que requiere una embarcación teórica sólida para su abordaje. Por tanto, su estudio requiere que se hagan algunas salvedades metodológicas a la hora de poder clasificar el mundo de información, literal y figuradamente, que surge de cada género, de cada época y de cada manifestación. Una de esas salvedades tiene que ver con la escogencia de los corpus. Es indiscutible que el conocimiento cierto, efectivo y válido de un fenómeno es una entelequia académica.

Sin embargo, la validez de las canciones como hipertextos culturales parte de reconocerlas, desde el punto de vista lingüístico como obras abiertas, según lo expresado por Barthes; es decir, se pueden definir y caracterizar a partir de su imbricación con otras manifestaciones artísticas y con contenidos meméticos que son reconocibles en la medida en que las alusiones sean compartidas. Esta inclusión de los memes como unidades culturales reproductoras de sentido avala la discursividad como un ejemplar dentro del abanico sígnico de la comunidad global. Así mismo, erige a la *canción* como una unidad cultural promotora de contenidos y referencias que reciclan constantemente contenidos nacidos de diversas culturas. Utilizando diferentes *metacódigos* se vale de su contenido lingüístico para vehicularlos. Pero para que este ejercicio escritural se haga efectivo es necesario que de parte del lector se reconozca y desarrolle un pacto lector de unas características específicas. Por un lado, quien se acerque de manera desprevenida a discursos como los estudiados durante este trabajo, es probable que salga de dicha incursión bastante desorientado, lleno de dudas y con

serios vacíos que entorpecerán su entendimiento certero de los mensajes o las intencionalidad comunicativas vehiculizadas en ellos. Por tanto, prefiguran un tipo específico de lector: avezado en las técnicas escriturales, empapado de conocimientos culturales y propenso al trabajo. Además, si el ejercicio se hace desde la perspectiva de compromiso como lector-escucha, se gestarán actividades productoras de sentido que no se agotan con la escucha misma de la canción sino que expandirán los límites de conocimiento formal del sujeto. Esto es aplicable para el *corpus* aquí explorado y para muchas otras canciones que por cuestión de método y delimitación teórica y práctica escapan por el momento a nuestros instrumentos de análisis. Sin embargo, es muy evidente que esos discursos y esos referentes hipertextuales están presentes en los géneros cancionales aquí especificados y en los géneros musicales que tradicionalmente se escuchan.

Entonces, si el fenómeno de la música como reproductora de contenidos culturales es universal, en esa medida lo son las técnicas discursivas presentes en ellas. La clasificación de categorías discursivas propuestas en este ejercicio investigativo añade una nueva dimensionalidad a las canciones. Este nuevo doblez permite que se pudieran categorizar dentro de una misma mirada productos cancionales pertenecientes a géneros musicales diversos, lo cual a su vez permitió que el discurso fuese el eje central que guiara la mirada.

El análisis de los resultados arrojados durante el abordaje de las letras de las canciones aquí incluidas, se pueden reconocer como válidos debido a la consideración del azar como elemento fundante del gusto estético. Lo aleatorio de la muestra que se investigó obedece a la misma forma como se van conociendo las canciones en la cotidianidad de los sujetos sociales. Sin embargo, dio claridad a que los fenómenos descubiertos u observados pueden replicarse de manera reiterada en ambientes sociales académicos y no académicos. Es deber del investigador darles un ropaje de validez con la inclusión de indicadores de legitimidad. Esto se logró con la inclusión de categorías analíticas provenientes de la lógica difusa. Así, la canción no constituye una manifestación artística

homogénea y unidimensional que obedezca a unas leyes de mercado o estéticas inmóviles o determinadas.

Por tales razones, cada discurso proveniente de una canción encuentra su propia validez de diversas maneras. Sin embargo, es un hecho que las leyes del mercado guían de manera eficiente a una gran parte del público juvenil, en especial. Pero, es cierto, también, que el auge de la tecnología dentro del espectro de la configuración de identidades desempeña un papel determinante a la hora de solidificar el gusto cancional. La posibilidad de afirmar la propia existencia como un sujeto independiente y autodeterminado, gran relato de la modernidad, se ha hecho efectivo de una manera evidente dentro del mundo virtual de internet. Allí no existen –por lo menos visiblemente– esos omnipotentes mercados comerciales que se encargan de *dirigir* el consumo de los bienes culturales. Se ha creado un nicho eficiente para la gestación del gusto particular, autodeterminado y azarosamente escogido. En cuanto al consumo de música en línea, es el más alto de todos los indicadores de acceso que manifestaron los jóvenes que orientaron el corpus de esta investigación.

Ahora bien, se pudo evidenciar que ese acceso a las canciones de cualquier época y género musical-discursivo permite un *plus* de conocimiento de la cultura popular, en cuanto éstas poseen directa e indirectamente contenidos culturales que se mantienen vigentes gracias a diversas formas de referenciación dentro del mundo cancional. Esas maneras como los textos de las canciones se apropian y se articulan, a través de géneros discursivos diferenciados, posibilitan nuevas miradas de la interacción entre ellas y con los significados propios de la cultura.

La inclusión de los *memes*, en su originario sentido sociológico, como unidades culturales significativas dentro de este estudio permitió que, junto con las formas de hipertextualidad propias de la narratología, se pudiesen rastrear esos mismos significados culturales en manifestaciones cancionales disímiles. Esto abrió el espectro comunicacional de los textos y de las culturas. Así, se intuyó que, parte de la música que se oye dentro de las redes sociales y de los portales y

plataformas especializadas, no son meros actos comunicativos entrópicos y autónomos, sino que permiten al escucha extender su conocimiento e interacción con los objetos culturales de diferentes formas. Por tanto, la canción no es sólo una de las innumerables maneras del entretenimiento, sino que hace parte del entramado de los discursos propensos al estudio académico.

Si partimos de esta última premisa podemos reconocer que la canción utiliza su capacidad hipertextual desde diferentes perspectivas metodológicas. Por una parte, emplea memes –que en este caso se revelan como conocimientos, lugares comunes, refranes y demás actos comunicativos– que se han vuelto moneda corriente dentro de ámbitos culturales como el nuestro.

Ahora bien, esa capacidad de vehiculizar los contenidos culturales hace de la canción un fenómeno hipercultural de alcances insospechados. Si bien es cierto que el cambio en las dinámicas de circulación de la canción ha traído consigo nuevas formas de producción y recepción de este fenómeno es posible que los contenidos se hayan vuelto mucho más complejos en cuanto a la referenciación de otras formas de la cultura y de su relación con el discurso cancional. Entonces se van adecuando también los sujetos que hacen propios los tipos discursivos que allí se utilizan. Esto demuestra que el cambio de paradigma en la recepción y producción de canciones en la era actual va acompañado de la configuración de nuevos sujetos estéticos. Según se pudo observar es posible creer que, por lo menos en cuanto al campo musical estudiado, los consumidores de canciones que se pueden inscribir bajo el rótulo de *hipertextos culturales* necesariamente deben desarrollar procesos de lectura mucho más sólidos; a la vez que ponen en juego sus competencias enciclopédicas y textuales. Por tal razón, dentro del ámbito académico se erigen estos hipertextos cancionales como posibles generadores de conocimiento y pensamiento crítico.

Así, se pudieron evidenciar los alcances que la música tiene –en especial el contenido discursivo de las canciones– dentro de las dinámicas culturales. Estos diferentes grupos que se van conformando necesariamente van desarrollando una serie de códigos estéticos complejos que no se agotan en una entropía social, sino

que se van entramando en nuevas formas de análisis estéticos. Es importante, entonces, resaltar que la canción es una manifestación discursiva de altísimo impacto dentro de las diversas dinámicas sociales y, por tanto, un campo de estudio inagotable. El intento aquí registrado de análisis desde una perspectiva discursiva y comunicacional es sólo una arista de las muchas que brinda tan inabarcable fenómeno.

REFERENCIAS

- Bachelard, G. (1958). *Poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1982). Géneros discursivos. En Bajtín, M. *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI, pp. 386, 7ª. Edición.
- Blackmore, S. (2000). *La máquina de los memes*. Prólogo de R. Dawkins, trad. de M-Basté-Kraan.
- Calsamiglia, H. y Tusón, A. (2002). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- Coronado, G. (2007). *El corpus del delito: la cultura como hipertexto*. México: Universidad Autónoma de México.
- Cruz Kronfly, F. (1998). *La tierra que atardece. Ensayos sobre la modernidad y la contemporaneidad*. Bogotá: Ariel.
- Durañona, M.A. et ál. (2006). *Textos que dialogan. La intertextualidad como recurso didáctico*. Madrid: Consejería de Educación. Consultado en enero 28 de 2014 en www.madrid.org/edupubli/cgi.../WPUB_BD.exe?
- Eco, U. (1965). *Obra abierta*. Barcelona: Seix Barral.
- Fajardo Fajardo, C. (2002). El gusto estético en la sociedad postindustrial. En: *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (21), 26.
- _____. (2005). *Estética y sensibilidades posmodernas: estudio de sus nuevos contextos y categorías*. México. Abya-Yala.
-

Frye, N. (1977). *Anatomía de la crítica*. Princeton University. Caracas: Monte Ávila.

García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos*. México: Grijalbo.

_____. (2010). La sociedad sin relato. En: *Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores.

_____. (2014). Nuevos modelos creativos desarrollados por los jóvenes. En: *Observatorio cultural*. Consultado en 15 de mayo de 2015 en <http://www.observatoriocultural.gob.cl/revista/2-articulo-1/19-nuevos-modelos-creativos-desarrollados-por-los-jovenes-new-creative-models-developed-by-youths/>

_____. (2014). Hibridación e interculturalidad. Consultado en sept. 28 de 2014. En: <http://nestorgarciacanclini.net/index.php/hibridacion-e-interculturalidad/71-fragmento-de-como-la-interculturalidad-global-debilital-relativismo>

Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus Ediciones.

_____. (1970). Fronteras del relato. En: *Barthes, R. et ál. Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

González Martínez, J.M. (1994). El estudio de la obra musical desde la semiótica literaria. En: AA.VV. *Investigaciones Semióticas V. Semiótica y modernidad*. La Coruña: Universidad de La Coruña, vol. II, pp. 491-501.

_____. (1998). Los procesos de codificación múltiple en el discurso artístico musical y literario. En: *Imafronte*, (14), 71-77.

Ingarden, R. (1989). Concreción y reconstrucción. En: Warning, R. *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.

- Iser, W. (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. España: Taurus.
- _____. (1998). *El proceso de lectura. Una perspectiva fenomenológica*. Recuperado en noviembre 3 de 2013. Material disponible en el enlace: http://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/iser.el_proceso_de_lectura.pdf
- Jauss, H.R. (1981). Estética de la recepción y comunicación literaria. En: *Punto de vista*, 12, 34-40. Trad. de Beatriz Serial.
- Kristeva, J. (1997). Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela. En: *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: Casa de Las Américas.
- Lipovetsky, G. (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Editorial Anagrama, SA. Colección Argumentos.
- _____. (2011). El reino de la hipercultura: cosmopolitismo y civilización occidental. En: Lipovetsky, G. y Juvin, H.: *El occidente globalizado*, Barcelona: Anagrama, 11-102.
- Ong, W. (1984). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: FCE. Trad. de Angélica Scherp.
- Ricœur, P. (2000). "Narratividad, fenomenología y hermenéutica". En: *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura* (25), pp. 189-207. Consultado el 2 de noviembre de 2013 en: http://biblio3.url.edu.gt/Libros/2012/narra_fe.pdf
- Xibille Muntaner, J. (1995). *La situación postmoderna del arte urbano, Vol. 1*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Nacional de Colombia, Universidad Pontificia Bolivariana, pp. 307.
-

DISCOGRAFÍA

- Blades, R. (1982 Track 7). *Amor y control*. En: Amor y control. [CD]. Sunnyside Records
- Calle 13. (2014). *Adentro*. En: Multi Viral. [CD]. Sony Music Latin.
- _____. (2010). *Calma pueblo*. En: Entren los que quieran. [CD]. Sony Music, track 1. _____ . (2014). *El aguante*. En: Multi Viral. [CD]. Sony Music Latin.
- _____. (2014). *Latinoamérica*. En: Multi Viral. [CD]. Sony Music Latin.
- Canserbero. (2012). *Es épico* En: Muerte. [CD]. Canserbero.
- _____. (2012). *Jeremías 17-5* En: Muerte. [CD]. Canserbero.
- _____. (2013). *Stop* En: Apa y Can. [CD]. Canserbero.
- Colón, W. (1989). *El gran varón*. En: Top Secrets. [CD]. Sello discográfico desconocido.
- _____. (1981). *Oh, ¿qué será?* En: Fantasmas. [CD]. Fania Records.
- Cuarteto de nos (1990). *Al cielo no* En: Canciones del corazón. [CD]. Orfeo.
- _____. (2006). *Así soy yo*. En: Raro. [CD]. Parlophone Spain.
- _____. (2009). *Mi lista negra*. En: Bipolar. [CD]. WM Argentina.
- _____. (2012). Miguel Gritar. En: Porfiado. [CD]. WM Argentina.
- _____. (2012). *Sólo estoy sobreviviendo*. En: Bipolar. [CD]. WM Argentina.
- _____. (2006). *Yendo a la casa de Damián*. En: Raro. [CD]. Parlophone Spain.
- _____. (2006). *Yo no sé qué hacer conmigo*. En: Raro. [CD]. Parlophone Spain.
- Chiches del Vallenato. (1998, Track 6). *Solo pienso en ti*. En: Canciones de primavera. [CD]. Discos Fuentes.
- Chojin (2014 Track inédito). *Introspección*. Single, canción inédita. Sin datos adicionales. Consultado en agosto 14 de 2014 en: <https://www.youtube.com/watch?v=PWrECpXgMms>.
- Nach Scratch (2015). *Adiós España*. En: A través de mí. [CD]. Universal.
- _____. (2015). *Anticuerpos*. En: A través de mí. [CD]. Universal.
- _____. (2014). *Brainwash*. En: Los viajes inmóviles. [CD]. Universal.
-

-
- _____. (2015). *Donde descansa la esperanza*. En: A través de mí. [CD]. Universal.
- _____. (2015). *Entre el placer y el dolor*, En: A través de mí. [CD]. Universal.
- _____. (2015). *Gratis*. En: A través de mí. [CD]. Universal.
- _____. (2014). *La calle es un zoológico*. En: Los viajes inmóviles. [CD]. Universal.
- _____. (2015). *Leyenda*. En: A través de mí. [CD]. Universal.
- _____. (2015). *Lo imposible*. En: A través de mí. [CD]. Universal.
- _____. (2015). *Manifiesto*. En: A través de mí. [CD]. Universal.
- _____. (1992). *Penélope*. En: Ars magna / Miradas. [CD]. Boa Music.
- _____. (1992). *Pensando en voz alta*. En: Ars Magna / Miradas. [CD]. Boa Music.
- _____. (2015). *Tal y como eres*. En: A través de mí. [CD]. Universal.
- _____. (2015). *Poesía de guerra*. En: A través de mí. [CD]. Universal.
- _____. (2015). *Urbanología*. En: A través de mí. [CD]. Universal.
- Robi Draco Rosa (1996). *Penélope*. Vagabundo. [CD]. Sony Discos.
- Santos, D. (1954). *En el juego de la vida*. En: El cometa. [LP].
- Santos Discépolo, E. (1934). *Cambalache*. En: El alma del bandoneón [Película].
- Serrat, J.M. (1969). *Penélope*. En: Penélope. [Single y EP]. España: Zafiro/Novola
-

ANEXO 1. ANÁLISIS DE TEXTOS CANCIONALES

Este apartado expone una pequeña muestra de géneros musicales, canciones, autores e intérpretes más representativos referenciados en las correspondientes encuestas que nos sirvieron de punto de partida para trabajar en este ejercicio investigativo, específicamente sobre lo onto-textual (memes, alusiones, referencias, guiños, etc.) Tal como se podrá observar en esta selección, los ritmos musicales de mayor aceptación entre los jóvenes son: balada, canción social, vallenato, salsa, con gran preferencia por el rock, aunque el género musical que nos proporciona el mayor insumo verbal es el rap, derivado del hip-hop; no obstante, en este mosaico también se observarán alusiones rítmicas, musicales, culturales e hipertextuales a otros géneros musicales populares como el tango y el bolero, vertientes que se consideran desde diversas ópticas contemporáneas como clásicas o anticuadas, que aparentemente no tendrían nada que ver con lo juvenil o moderno.

Asimismo, este apartado complementa lo trabajado en cada una de las secciones de los capítulos donde se hizo necesario ejemplificar o explicitar los materiales teóricos con los discursos cancionales que exigieron en su momento una presentación. Textos que de alguna manera se corroboran en esta sección con algunos autores que bien vale la pena reseñar traer a colación de nuevo para confirmar nuestras directrices hipotéticas y abordar otras temáticas que se articulan básicamente con lo hipertextual e hipercultural. A continuación entonces un compilado aleatorio de los géneros musicales, las canciones y sus correspondientes compositores o cantautores, en el orden de preferencias y sugerencias de los jóvenes escolares encuestados, así: rap, rock y salsa.

GÉNERO MUSICAL: RAP

Leyenda, Nach Scratch

El siguiente fragmento funciona para entender a totalidad el origen de la percepción del “rapero” en la actualidad; el emisor se describe a sí mismo como un artista incansable, que sólo cuenta con su gente, el apoyo de su público y que ni el odio de sus detractores podrá dejar que siga con su propósito de narrar las verdades que lo rodean. Y este propósito perseverante se traduce desde el campo del boxeo, deporte caracterizado por grandes luchadores de estratos humildes que se automemetiza:

*Soy un genio sin más premios que el aplauso a mi discurso
constante pulso, entre quien me odia y quien me escucha
no tiro la toalla ni saliendo de la ducha.*

Luego, en el siguiente fragmento de la canción expone la naturaleza humana simple de juzgar y vigilar al otro, pero dejando de lado la capacidad de resolver los problemas que se nos presentan, pues es muy fácil “ver los toros desde la barrera”, elementos tomados de incursiones en áreas ajenas que adquieren nuevos matices —en este caso del conductor ante un peligro inminente y por ello no quiere afrontar la situación— y que el escucha-lector completa intuitivamente dicha indeterminación sin cuestionar la construcción del texto:

*Sé que hay millones de mirones que vigilan cada paso,
todo el mundo habla todo el mundo juzga,
pero después todos se cagan cuando vienen curvas*

Ahora bien, como es habitual en muchas composiciones del género musical del rap, hace énfasis en cómo el cantautor empezó su carrera de la nada al igual que otros personajes que hacen historia contemporánea en otros lugares del mundo, mediante pequeñas líricas que escribía a diario cuya sigla inglesa MC

corresponde a la génesis del cantante de rap o maestro de ceremonias aunque también tiene la connotación médica igualmente inglesa en otro aparte del texto. Así se aúna una referencia cultural de formación empírica y otra formación profesional desde el *establishment* que pone sus reglas particulares a cada campo:

*Mi vida solo estila entre euforias y cataclismos.
Como equipaje traigo mis bloc's
soy MC, también empecé en un garaje como Steve Jobs*

Entre el placer y el dolor, Nach Scratch

El autor de esta canción se apoya en la reconocida obra *El nombre de la Rosa* de Umberto Eco para denunciar la manipulación de la cual la humanidad ha sido objeto desde hace tantos años por la Iglesia Católica y de cómo un pueblo ignorante puede ser fácilmente sometido, haciendo énfasis nuevamente como en otras instancias de la manipulación de parte de las entidades de poder, sólo que en esta ocasión se expone implícitamente la alusión, dejando el mensaje para aquellos que conocen la obra del italiano:

*Un placer y un dolor se alojan en mis hojas,
Hojas venenosas como El nombre de la Rosa.*

Tal y como eres, Nach Scratch

En esta canción el emisor usa las figuras mítico-literarias de Ulises y Penélope, dos personajes de la historia griega *La Odisea*, para comparar a la mujer que anhela como entidad religiosa dotada de poder para calmar su alma, objeto de deseo que rememora a Joaquín Sabina cuando dice “[...] *no conozco más religión que el cuerpo de una mujer*” o, asimismo por ejemplo, en la serie “Juego de Tronos” se puede ver claramente en una conversación uno de los personajes dice: “[...] *el único Dios verdadero está entre las piernas de una mujer, y mejor aún, las piernas de una reina.*”:

*Es que aunque soy un hombre ateo sé
Que un Dios sin nombre te creó
Para ser la orbe exacta de mi deseo y sé
Que mi paseo se termina cuando tú dejas que entre
A rezar en la mezquita de tu vientre.
Pobre de este Ulises a galope
En busca del veneno que le salve de los besos de Penélope.*

Aquí evidenciamos, una vez más, la transformación de la historia homérica: la relación entre Odiseo y Penélope. Trama angular de la cosmogonía amorosa de Occidente, cuyo relato ha servido para desplegar innumerables versiones, trasposiciones o parodias, que han llevado, incluso, a resemantizar la trama en el presente. Así, entonces, podemos entender que la canción se presta para dinamizar estos significados culturales adecuándolos a situaciones polimórficas.

Anticuerpos, Nach Scratch

En esta canción el problema cultural de nuevo hace una denuncia directa al maltrato que reciben las personas diariamente, pero a diferencia de otros textos cancionales no sólo se reduce a un contexto local, pues en este caso aborda un conflicto mundial:

*Sed, la pobreza de África,
Fábricas de Monsanto exterminando campos,
Matando cultivos.
Pájaros mecánicos trazan estelas químicas,
Llorando lágrimas de muerte lenta como el bario y aluminio.
Monopolio, genocida y homicida.*

Así, sugiere que dichos problemas han afectado el mundo desde hace bastante tiempo y que las personas son sometidas de distintas maneras:

*Después del oro blanco, el oro negro y nos fumigan
Con pesticidas, medicinas, toxinas y ruinas, somatopropina,
Bobín y vacunas nocivas.*

Gratis, Nach Scratch

En esta pieza musical, el rapero expresa lo que las personas deberían hacer cuando la desesperación de vivir o de ser sometidos (tema habitual en sus líricas) para poder escapar de esa realidad dolorosa. Esta conexión con los elementos naturales en búsqueda del alma proviene desde las culturas orientales, reflejado en la escritura de obras con influencias aborígenes en Latinoamérica. Un ejemplo cercano de dicha escritura puede verse en España con la obra *Campos de Castilla* de Antonio Machado:

*Tumbarte en la playa cuando esta ciudad te aburre
Cruzar todas las rayas para ver qué ocurre
Disfrutar de octubre cuando caen las hojas
Jugar sin fin*

Adiós España, Nach Scratch

Esta canción es la prueba maestra del sentir del artista ante su país. Nach se auto-idealiza como artista íntegro e importante a partir de la necesidad de hacer que su música trascienda las barreras de la nación, ya que en su terruño no queda mucho por hacer, más que dejar sueños sin concretar:

*Qué más quieres que te diga que no sepas.
Que en esta estepa de trampas y trepas tu vida está seca,
Que te matas por tus metas pero siguen incompletas,
Que tu barrio es un acuario en el que quizá ya no quepas.*

Brainwash, Nach Scratch

Este texto expone cómo las personas pueden juzgar rápidamente a alguien con solo su sentido del humor, llevando a que el individuo deba adaptarse y transformándose por quien no debería ser, labor de lavado cerebral desde el *establishment* mediante sus mecanismos de poder:

*[...] si me veo distinto me inyecto dosis diarias de aburrimiento,
entonces, soy aceptado,
qué tranquilizador es saber que todo está adjudicado.*

En el siguiente fragmento, el emisor pone en evidencia las influencias culturales que llevan a las personas a cambiar su manera de ser para encajar en otras culturas; referencias que proceden de Estados Unidos, donde aparecen Superman (Clark Kent, símbolo emblemático del héroe estadounidense), productos de consumo cotidiano como Profident y M&M (la golosina favorita de los gringos) y la música (banda de rock alternativo R.E.M., bastante popular en los años 90):

*Lo veo, lo veo, el imperialismo oculto en una sonrisa Profident,
en el rizo de Clark Kent, en cuerpos perfectos comiendo M&M's,
y mientras mi subconsciente recibe órdenes precisas en su fase REM.*

La calle es un zoológico, Nach Scratch

“La cueva del lobo”, “La oveja negra”, “Observo como pájaro” “Los hay como cangrejos”, alegorías meméticas a animales a los cuales recurre el autor para describir la sociedad, que parten asimismo del juego de la fusión de palabras a propósito del título que constituye y hace alusión al desorden de esta sociedad donde se evidencia la falta de lógica en el accionar y pensar de las personas:

*Un zoológico donde los hay como cangrejos
que andan hacia atrás,*

*¿a unos les pueden las ganas a otros el hambre y sus cornadas?
A vista de pájaro viendo la calle la observo, la evaluó.
Si sales allí fuera, será mejor que abras los ojos como un búho.*

*Siempre inmóviles, aburridos como ostras sin perla,
como moscas revoloteando días tras días sobre la misma mierda,
rendidos, alicaídos mientras unos lloran lágrimas de cocodrilo
y a otros les vence el miedo, temen salir del nido.*

Lo imposible (sobre escribir poesía), Nach Scratch

En esta ocasión en otra referencia cultural, el autor impone su perspectiva desde su papel como escritor, en la medida en que crea un mundo propio y expone sus ideas libremente. En sus textos lo que debería primar es su propio mensaje, dejando entrevisto que su talento no procede de una educación basada en la producción de grandes textos, pues su talento es la facilidad de crear a partir simplemente de lo que lo rodea:

*El escritor que jamás escribió un libro
Pero sobre un papel me creo Dios de vez en cuando
y Big Bang creo mi propio universo
respiro versos y lo expando*

Donde descansa la esperanza, Nach Scratch

Como es habitual en muchos de los textos cancionales del rap, la denuncia ante la sociedad o el sistema que somete al individuo, pero la solución o, en pocas palabras, la línea combatiente en contra del *establishment* se encuentra en la música:

*En trabajos forzados pero que no nos someten,
en miedos extirpados y echados en el retrete.
En grilletes que se rompen, cabezas que se levantan,
preguntas que se responden y en canciones que se cantan.
Arrinconando a corrupto, en scratches al sistema
en ilusiones que queman y chocan contra el tumulto.*

En el siguiente fragmento, Nach habla de la música de la calle como la ilusión, que por medio de ideas y composiciones hace que tome fuerza y credibilidad nuevamente la presencialidad del arte en una sociedad a veces desesperanzada:

*La esperanza descansa en sueños de resistente grafeno,
En vasos medio llenos, en gestos obscenos ante ideologías del pleistoceno.
Yo la vi, y la hice renacer en mis ratos de placer, con fe,
en planes que tracé tras un sorbo de café.*

Pensando en voz alta, Nach Scratch

En este texto el cantautor se describe a sí mismo como sujeto que por medio del arte antagoniza con el sistema, y hacer que las personas abran sus ojos por medio de la música no tan aceptada; por ende, su lucha que lleva a cabo por medio de pensamientos complejos, de ver al hombre desde el psicoanálisis (Freud) y creando una composición tan original que el rap genérico no llega a superar, así:

*Sigo siendo un blanco perfecto, aún brillo en las aceras
aunque mi música es negra como las panteras,
tan bella que te olvidas que esta vida es perra,
soy esa estrella que anhela tocar la tierra y caminar,*

*Compongo en mi habitación
aunque eso ya no es novedad,
meditación como medicación
ante esta soledad (...)
letras de guardería caen si invoco a Sigmund Freud
nada comparable, sigo imperturbable,
sacudiendo tu cerebro,
haciendo que esos perros ladren*

En esta canción al igual que en otras del compositor español, los modelos de individuo y de sociedad son fuente de digresión subjetiva, por ejemplo, las

líricas de Nach proponen en este caso que las personas sean más analíticas y capaces de percibir los errores a su alrededor, que todos los individuos sean conscientes de su sometimiento a fin de terminar con esa condición; asimismo deben ser rebeldes, pensadores que transformen su realidad cumpliendo sueños y rompiendo el paradigma de la individualidad y la discriminación. Luego, como modelo de sociedad, son evidentes las múltiples denuncias en las que se describen redes de monopolios y corporaciones que controlan hasta el más mínimo detalle del ser humano; programando y condicionando a quienes no tenemos poder y vernos sometidos a una vida de maltratos, en una sociedad hipócrita, humillante y represiva, donde las ideas divergentes no poseen cabida.

Finalmente, en este autor las problemáticas hiperculturales constituyen el eje principal de su producción cuyo referente apunta a la denuncia social, con alusión concreta a la corrupción, al rechazo, a la discriminación, a la opresión y al desentendimiento de las personas ante su realidad como los problemas principales que aquejan la sociedad –en esta caso la española– y, en general, al mundo.

Calma pueblo, Calle 13

Esta canción narra la historia del individuo que la compone y se basa en la ideología de René (el cantante principal del grupo), el cómo su lucha se lleva a cabo al estar inmerso en el sistema para denunciar los males que comete, convirtiéndose en esa medida en la voz de quienes no la tienen, pasando así de ser sólo un artista más a vocero de las injusticias en su propia industria cultural (la música) como de otros aspectos de la sociedad en general. Al igual que Nach, René asegura encontrar su inspiración desde lo más simple de su cotidianidad:

*Nací mirando para arriba el 23 de Febrero
Después de estudiar tanto terminé siendo rapero (...)
Es normal, que mi comportamiento no les cuadre
Y más cuando el gobernador desempleó a mi padre (...)*

*Ni siquiera los Beatles tenían cuatro canciones
 Sonando al mismo tiempo en las radio estaciones
 Esto lo puede ver hasta un visco
 Tú vendes porque tú mismo te compras tus propios discos
 No me digas que no, sí a mí me has ofrecido hacer eso
 La mitad de los artistas deberían estar presos (...)
 No me hablen de carteles ni de los Soprano
 La mafia más grande vive en el Vaticano
 Con el truco de la fe, se cogen a la gente
 Se cogen a cualquiera que piense diferente.*

Latinoamérica, Calle 13

Esta canción es una alegoría a toda la belleza del pueblo latinoamericano, y la desgracia que fue perder muchas cosas durante la ocupación española, sumado al afán desmedido de las multinacionales por explotar recursos de este lugar, lo que evidentemente denuncia un derrotero histórico-cultural:

*Soy, soy lo que dejaron,
 soy toda la sobra de lo que se robaron.
 Un pueblo escondido en la cima,
 mi piel es de cuero por eso aguanta cualquier clima.
 Soy una fábrica de humo,
 mano de obra campesina para tu consumo
 Frente de frío en el medio del verano,
 el amor en los tiempos del cólera, mi hermano.
 El sol que nace y el día que muere,
 con los mejores atardeceres.
 Soy el desarrollo en carne viva,
 un discurso político sin saliva.
 Las caras más bonitas que he conocido,
 soy la fotografía de un desaparecido.
 Soy la sangre dentro de tus venas,
 soy un pedazo de tierra que vale la pena.
 soy una canasta con frijoles,
 soy Maradona contra Inglaterra anotándote dos goles.
 Soy lo que sostiene mi bandera,
 la espina dorsal del planeta es mi cordillera.
 Soy lo que me enseñó mi padre,
 el que no quiere a su patria no quiere a su madre.
 Soy América Latina, un pueblo sin piernas pero que camina.
 Tengo los lagos, tengo los ríos.
 Tengo mis dientes pa` cuando me sonrío.
 No puedes comprar mi vida.*

Mi tierra no se vende, Calle 13

Aquí se expone la tenacidad del pueblo de Latinoamérica y su capacidad de no desfallecer, ya que la tierra no está en venta:

*Trabajo en bruto pero con orgullo,
Aquí se comparte, lo mío es tuyo.
Este pueblo no se ahoga con marullos,
Y si se derrumba yo lo reconstruyo.
Tampoco pestañeo cuando te miro,
Para q te acuerdes de mi apellido.
La operación cóndor invadiendo mi nido,
¡Perdono pero nunca olvido!
(Vamos caminando)
Aquí se respira lucha.
(Vamos caminando)
Yo canto porque se escucha.
Aquí estamos de pie
¡Que viva Latinoamérica!*

El aguante, Calle 13

En esta canción se hace exaltación memética a la capacidad del ser humano de resistir diversos tipos de adversidades; demuestra cómo a través de la historia el hombre se ha visto sometido a momentos difíciles y situaciones incómodas pero le reconoce al ser humano su labor de resistencia que se podría emparentar con lo sabatiano. El texto enuncia asimismo momentos duros para la humanidad, como los ataques nucleares, los levantamientos de ideologías políticas extremas y la necesidad imperante de tener un gobernante al que hay que soportar:

*Aguantamos el frío del Ártico, el calor del Trópico
Aguantamos con anticuerpos los virus microscópicos
Aguantamos las tormentas, los huracanes, el mal clima
Aguantamos Nagasaky, aguantamos Hiroshima...
Aunque no queramos, aguantamos nuevas leyes
Aguantamos hoy por hoy que todavía existan reyes
Castigamos al humilde y aguantamos al cruel
Aguantamos ser esclavos por nuestro color de piel
Aguantamos el capitalismo, el comunismo,
el socialismo, el feudalismo*

*Aguantamos hasta el pendejismo
 Aguantamos al culpable cuando se hace el inocente
 Aguantamos cada año a nuestro pu* presidente
 Por lo que fue y por lo que pudo ser
 Por lo que hay, por lo que puede faltar
 Por lo que venga y por este instante
 ¡A brindar por el aguante!*

Adentro, Calle 13

Este texto constituye un ataque a la contraparte del género musical urbano rap, derivado del hip-hop; funciona como autocrítica ante aquellos que plasman en sus letras mensajes de violencia y agresión. El emisor asegura que aquellos que cantan sobre la violencia no la conocen, pues no la han tenido de frente nunca en su vida, y que si acaso la llegasen a conocer, no sabrían cómo actuar ni cómo resistir u oponerse a ésta. Adicionalmente, la voz cantante resalta su capacidad de componer buena música, tanto que “las letras se esconden para que no las escriba”, mostrándose a sí mismo como un verdadero artista, que, aunque no tiene el reconocimiento ni el dinero, sí tiene el poder de enviar un mensaje profundo a los demás:

*Sé que mis rimas a veces causan disgustos,
 cuando mis neuronas corren
 hasta yo mismo me asusto
 Mis respuestas pueden ser tan agresivas,
 que hasta las letras me huyen
 porque tienen miedo que las escriba
 No tengo rifles pa matarte
 sólo basta con la pista
 Convierto letras en ideas como un ilusionista
 En una línea te mato te fracturo,
 te lesiono y en la siguiente te resucito
 cuando te menciono
 Eso es parte de mi arte
 que todo el mundo sepa,
 que estas rimas son pa ti sin tener que mencionarte
 y no lo hago para evitar el roce
 lo hago para no hacerte famoso
 en los países donde nadie te conoce
 Después de ver cómo se mueven*

las guerras y las guerrillas
¿Tú crees que le voy a tener miedo
a tu pandilla?

Al igual que Nach, Calle 13 aborda los modelos de individuo y sociedad, de tal manera que expone que las personas son capaces de despertar y que el hombre como ser pensante y autónomo es capaz de resolver cualquier problema manteniéndose íntegro. El ser humano es una combinación de todo el pasado de lucha de sus ancestros, ese pasado que por generaciones le ha transmitido la capacidad de resistir, pensar y actuar, aunque en ocasiones solos no puedan. Ahí es donde René se reconoce a sí mismo, al igual que Nach, como vocero de los ninguneados, el mensajero de las clases populares, el que está en contra de todos y a favor de los desvalidos. Y en cuanto al modelo de sociedad, tienen en común con Nach, exponer una sociedad desigual y corrupta, donde las personas son completamente subyugadas a la voluntad de unos pocos que tienen el poder. Finalmente, las problemáticas hiperculturales son el pan de cada día en sus textos: la explotación de recursos, la corrupción, los malos gobiernos, el hambre, la publicidad engañosa y la violencia.

Jeremías 17-5, Canserbero

Canserbero basa esta canción en un versículo de la biblia, que de hecho menciona en el mismo texto cancional, “Maldito el hombre que cree en el hombre”. En este caso, el rapero no sólo hace alusión sino que transforma el sentido original de la frase, pues el versículo en realidad hace referencia a no confiar en la palabra de brujos, chamanes o curanderos. El autor habla de no confiar en nadie en general, pues toda la gente es falsa e hipócrita, así que no es sólo una canción de desilusión como en un primer momento se puede pensar, sino es una carta abierta a todos aquellos que hablan mal a sus espaldas y que, por supuesto, le han fallado a su confianza donde aparecen referencias y guiños tan variados de

contexto como el salsero Willie Colón, el Libertador Simón Bolívar, un tal González y el mismo Canserbero:

*Cuídese de la envidia mijo
mirándome a los ojos mi vieja
descanse en paz ya, una vez me dijo
ella razón tenía en advertirme
que esta vida puerca
no cría cuervos
o arrancarán tus ojos de sus cuencas.
Me he dado cuenta que la verdad es tan relativa
y la realidad es tanta mentira.
Perros tratando de invadir mi propiedad
privada mientras dormía
buscando robar mis hembras, mis reales, mi comida
Maldito sea el hombre que confía en otro hombre
gran verdad en esa frase se esconde
me siento como un loco al tratar de confiar yo todavía
en alguien en el planeta de la hipocresía
válgame, soy un iluso tan bravo
que me le aflojaría en la pose natural
que en contra de mi denunció
Mundo sucio donde todos piensan
solo en ellos mismos
malditos mil veces
títeres del egoísmo*

Stop, Canserbero

Esta canción rememora a un grupo de rap reconocido de los años 90 en USA, la banda NWA que creó una canción llamada "Fuck da police" en donde se expone la corrupción policial basada en la raza y la procedencia de las personas, llevando a cabo arrestos e incautaciones ilegales, aunque las personas que sufren el abuso conocen sus derechos. Frases como "no me voy a bajar, conozco mis derechos" son explícitamente parecidas a las de dicha banda; incluso el mismo Canserbero usa palabras en inglés dentro de su pieza musical:

*Stop Stop dice la wiu wiu, ¡ALERTAAAA!
 esconde la yerba el mío, pendiente
 Que quieren dinero, no protegen al gueto
 son el hampa en uniform!*

*A la derecha, antes de las buenas tardes, de inmediato noto,
 que su educación es pobre, antes que hable,
 me pide identificación, con una fea expresión
 viendo a mi pana de color y a mis tatuajes
 yo le digo, no creo que me baje, conozco bien mis derechos
 aunque no vista de traje, así que observa,
 mi identidad pero recuerda que no puedes retenerla
 mientras pienso, es un come mierda este tipo...*

Es épico, Canserbero

El cantautor venezolano alude en esta lírica a variadas personalidades de la historia mundial (Ghandi, Dalai Lama, Buda, Kennedy, la reina de Inglaterra, dictadores), quienes, según él, ahora han pasado a ser otros individuos, y la sorpresa es que todos –junto con él– se hallan en el infierno, pagando el peso de sus pecados aunque en vida hayan sido las personas buenas que conoció este mundo.

*Como el Che Guevara incluso, como Juan Pablo II
 Presuntos Dalai Lama calcinaos con Mao
 Y los difuntos Stephany McConnell y Beethoven juntos
 Me asombró mucho saber que estaban aquí
 Jennifer Kennedy, Lenin, Mahoma y Joseph Smith
 César y Napoleón salieron de las llamas
 Porque eran la misma persona que ahora es un tal Obama
 No entendía nada pregunté por Cristo
 Y noté que se burlaban porque nadie lo había visto
 Otros dijeron que fue un truco de su iglesia
 Para gobernar el mundo con su majestuosa empresa
 Shans Rosell y Washington, José de San Martín y Gandhi
 Cristóbal Colón, Isabel de Inglaterra transformada en perra desnuda
 Supe incluso estaban Bolívar y Buda
 Son demasiadas dudas pensamientos vagos
 Gente buena en el infierno o es que en algo fueron malos
 Por algo están aquí aunque no lo acepten
 Debo hallar ahora una manera de huir de la muerte
 Recordé que en la tierra donde había nacido*

*Existía una leyenda del diablo con un tal Florentino
Obviamente un cuento pero inteligente
Para irme de este infierno, infierno literalmente*

De otra parte, mencionar a Cristo en la canción cumple función como denuncia ante la corrupción que se encuentra en las religiones; asimismo la violencia se ve envuelta en esta lírica, ya que el personaje principal de la canción (él mismo) va al infierno por intentar asesinar por venganza al asesino de su hermano y ganando la muerte en el proceso. Esto culmina con una charla con Satanás sobre las personas, el valor de la vida y el descanso que hay en la muerte, pues el rap se constituye en la redención del individuo.

*No entiendes nada a los humanos
Yo sueño con amor porque sé que en el fondo nosotros amamos
Si canto rap y es para desahogar por dentro
Como cuando Cristo echó a los comerciantes de su templo
De nuevo hablando tú de cosas que no sabes
Eres un imitador como tu voz la cual no es tan grave
Lo único grave es que te crean
Pero aquí la mentira tiene patas tarde o temprano cojean
Me has conmovido ahora que te conozco más Satanás
No comprendes el arte tampoco la paz
Mi voz es más, es más esta es mi voz que dios me dio de don
Para tenaz usarla cual daga en tu corazón
Como puedes hablar de Dios si eres ateo
En tus ojos lo veo mientras mi candela te consume
Te recuerdo que Dios no existe y lo que viste en aquel túnel
No fue más que simples ángeles comunes
Dudar y no creer es algo muy distinto
Y si dudo de Dios es porque no lo he visto
Aun así insisto en recalcarte lo que contigo aprendí
Que reyes habrán muchos pero siempre tienes que ir a ti
Y el corazón tucun tucun tucun tucun*

La definición de persona para el venezolano era aquel con la mente tan abierta que puede ver todos los puntos de vista en un solo momento, analizar rápidamente, tomar acción y reparar problemas en un solo segundo, un sujeto que

no pierde la fuerza, pero sí la fe en todo, hasta en los suyos. Alguien inconforme e infeliz, con pequeños instantes valaderos en su vida, pero al final, todo lo resume en la muerte, esa fría libertad de la mente sobre el cuerpo. Mientras que el modelo de sociedad para Canserbero en su modelo musical expone a todos los seres humanos como pecadores, vengativos y mentirosos, traidores por naturaleza que al pasar los años van ganando nuevas maneras de destruirse entre ellos, aunque reconoce la existencia de buenos pensadores y personas de bien, asegura que con el tiempo estas tienden a mentir, incluso dentro de sus palabras nobles. Igualmente, las problemáticas hiperculturales de Canserbero exponen problemas profundos del ser, el porqué de las mentiras, el dolor de la pérdida de seres queridos a causa de la violencia, el pensamiento como un arma de escape.

GÉNERO MUSICAL: ROCK

Miguel Gritar, Cuarteto de nos

En esta canción de este grupo uruguayo aparece una referenciación directa a una película de Federico Fellini, quien es un director de culto para los cinéfilos. Es incluida en un contexto en el que se expresa una inconformidad manifiesta hacia la estratificación social y sus evidentes desventajas. Podríamos adelantar que existe una expresa relación entre esos estilos de vida: decadentes entre el lujo de lo superficial:

*Que su jefe tiene más antojos que una diva
que viaja al SOHO y él con el desalojo arriba
que no renunciaría, pero si le daría
un par de puñetazos más el I.V.A.*

*Que el tipo tiene fotos de su Lamborghini
tomando Martini con la chica en bikini
y eso le irrita pero ya no le excita
ni la "Dolce vita" de Fellini*

En el siguiente fragmento encontramos la alusión a un actor hollywoodense junto con la técnica policial de reconocimiento de sospechosos a través de los retratos. Aparecen, también, dos bandas musicales bastante comerciales del rock y un personaje animado y otro perteneciente a la mitología, ambos llevados al cine. Este heterogéneo grupo de entidades culturales confluyen en el texto con sus propios acervos significativos; de manera tal que a pesar de la enorme disparidad de pertenencias y campos de acción semántica en el que se gestaron van dándole algún tipo de unidad a este texto.

*Que no usó un identykit de Brad Pitt (no)
que nunca vio a Limp Bizkit ni Aerosmith (no)
que es como un hobbit (sí), o Roger Rabbit (sí)
que todo le da déficit y nada superávit”*

*Que se siente como en coma en un C.T.I
como el reo más buscado por el F.B.I
como el deudor más pertinaz del F.M.I.
como el producto más bruto del P.B.I.*

A continuación encontramos nuevamente un buen número de referencias culturales que se juntan para lograr en una corta estrofa una serie de vínculos que van llenado de algún sentido lo que la letra de la canción intenta expresar. Junto a la alusión hacia el accidente nuclear más famoso de la historia, la inclusión de la máxima autoridad de la Iglesia Católica y al buscador más utilizado en el mundo; aparece uno de los lugares comunes de la cultura occidental en relación con la muerte; la luz al final del túnel. Esta frase se ha convertido en un meme bastante fuerte, Posee todas las cualidades que estas entidades culturales necesitan para perpetuarse dentro de entornos significativos tales como la música.

*Que quedó inmóvil con lo de Chernóbil
que logró ver al Papa en el papamóvil
que jamás vio luz al final del túnel
y no encontró paz ni buscándola en Google*

Por último, hay en este fragmento un intertexto manifiesto perteneciente a un tango llamado *Desencuentro*. Esta inclusión viene predeterminada por el sentido completo de las dos canciones, En ambas, el tema gira en torno a la insatisfacción que se tiene de las exigencias y posibilidades de una existencia malograda. Miguel Gritar es sólo uno de los avatares que encarnan este tema que es común en las canciones de denuncia social:

*Que ya no quiere vivir
que está dentro del rango de la hora de partir
que está en el fango y como en el tango
ni el tiro del final le va a salir*

Yendo a la casa de Damián, Cuarteto de nos

Esta canción es un claro ejemplo de lo que en este trabajo investigativo categorizamos como hipertexto cultural. Hay un sincretismo verbal que unifica el texto en sí a la vez que lo diversifica hacia varios elementos portadores de sentidos fonéticos, semánticos, estéticos y otros más que enunciaremos acto seguido. Claramente el texto apunta a la consecución del mantenimiento de la rima a través de lo fonético sin detenerse en el origen lingüístico de las palabras usadas, pues ni siquiera si hay una inclusión de siglas –icónicas de por sí–. Sin embargo, es una alegoría a la cultura popular mediática, en especial la televisiva. El análisis un poco minucioso de las referencias de esta canción nos lleva en un recorrido vertiginoso. La evocación de un licor popular, dos canales norteamericanos, una marca de artículos femeninos y un personaje icónico de una serie de culto de la época de la ciencia ficción en televisión se van amalgamando para construir un texto que se desliza, repta y zigzaguea entre un caleidoscópico mundo de referencias aunadas. Más adelante, menciona una banda del incipiente punk británico y un subgénero musical del heavy metal muy similar en su base rítmica al punk. La referenciación de esa banda vuelve a hacerse en otra canción (ver *Así soy yo*) lo que puede entenderse como una influencia manifiesta. Pero ahí no cesan las vinculaciones musicales, después se menciona a Tupac, cantante de

hip-hop norteamericano. Para finalizar, podemos encontrar alusiones a *master*, quien posea un conocimiento medianamente consolidado de la cultura musical actual podrá reconocer que esa denominación alude al maestro de ceremonias o MC que es de tan alta valía para géneros musicales como el rap, cuya sigla inglesa MC corresponde a la génesis del cantante de ese género referenciado anteriormente en Nach Scratch.

*Vi una mina de la que soy fan,
Una que sale por el canal Sony,
En una serie que esta con un pony
Y en mi casa del barrio marconi.*

*Siempre la veo tomándome un Johnny
La saludé pero me echó fly
Porque el programa era en MTV
Hacía un spot de Carefree
Y un jingle de los jeans Lee
Le dije "A mí me gusta el rock"
Pero quedó en estado de shock
Cuando escribí en una hoja de block
Que era más fea que el señor Spock"*

*Cruzando la calle quedé de flash
Cuando vi dos niñas fumando hash
Escuchaban trash y The Clash
Jugando a quién tomaba más splash
Y como una vez en un vernisage
Me dio un ataque de soumenage
Cuando dijeron "Por diez pesos cash
Hacemos juntos los tres un menage*

*Vino a hablarme uno medio gay
Yo ponía stop y él ponía play
Le gustaba el Big Mac y Tupac
Vendía crack y tomaba Prozac
Y gritó escupiéndome un snack
"El master hace playback
Lo destriparon como hacía Jack
Sin poder terminar su coñac*

Yo no sé qué hacer conmigo, Cuarteto de nos

En la letra de esta canción se pueden avalar diferentes vínculos que determinan varias dimensiones hipertextuales que se pueden identificar de acuerdo con el nivel de interpretación exigido y probable. Se puede, si se quiere, buscar un elemento hipertextual que no está dentro del rango de la significación semántica, sino más bien son ecos de una musicalidad propia del español. Las esdrújulas poseen una base rítmica que las aleja de las clases de rima acostumbrada y las inscribe dentro de una forma particular de la prosodia poética. Este recurso se puede rastrear en poemas de Pombo y en otro cantautor que pertenece a este corpus cancional. Sin embargo, para no alejarnos del sentido estricto de lo referenciado a través de vínculos hipertextuales que unen contenidos disímiles de la cultura occidental, vemos que aparecen autores reconocidos de la literatura occidental aunque observamos así mismo que el significado está vacío. Es decir, la intencionalidad no es dimensionar el discurso en sí sino únicamente enunciar la posible lectura de estos autores y lograr el efecto fonético. Así, estos vínculos no cumplen con esa función hipertextual de dotar de otros niveles de significación y adquirir para el texto nuevas posibilidades de expandir el sentido. Es decir, el hipertexto cancional en este caso no necesariamente tiene el propósito implícito de transformar y crear nuevos significados, sino la simple enunciación e imbricación de tejidos culturales a veces sin sentido que quedan sujetos a una recreación arbitraria del lector-escucha.

(Igual que Rafael Pombo y Nach...utilización de las palabras esdrújulas)

*...ya fui ético y fui errático, ya fui escéptico y fui fanático
ya fui abúlico y fui metódico, ya fui púdico fui caótico*

*ya leí Arthur Conan Doyle,
ya me pasé de nafta a gas-oil
ya leí a Breton y a Molière,
ya dormí en colchón y en sommier...*

Al cielo no, Cuarteto de nos

*Al cielo siempre me lo había imaginado
como cuando se moría un dibujo animado,
como algún cuadro horrible de Miguel Ángel,
o como el paraíso que contaba el Dante.*

Sólo estoy sobreviviendo, Cuarteto de nos

En esta pieza cancional, *El cuarteto de nos* incluye una pieza cinematográfica del famoso Woody Allen. Este vínculo, al contrario del último analizado en este trabajo, sí dota de otro nivel de significación al texto y compromete al lector-escucha con la necesaria documentación acerca de esta obra fílmica. Aquí, entonces, estamos en el nivel de lo hipertextual en su forma más explícita y abundante. Más adelante hay una aglomeración de elementos de diverso tenor pero que funcionan también como vínculos, Un meme lingüístico en forma de la reconocida frase tanguera “El que no llora no mama” y, además, el neologismo *tuneado*.

*[...] Hay veces que me canso de que me señalen
Que por nada con la mirada me apuñalen
Sé que mis valores valen y si las cosas no salen
Hago como el Zelig de Woody Allen.
Pero eso no apaga mi llama
Hasta el Dalai Lama tuvo sus 15 minutos de fama
Es el drama de "el que no llora, no mama"
Pero juro que no es llana la línea de mi encefalograma"
"Y así voy con mi álter ego alterado
Que se parece a mí pero algo tuneado
Que convierte en simple lo complicado
Y que acepto por subsistir y no para ser aceptado.*

Mi lista negra, Cuarteto de nos

Para reconocer cómo funcionan los vínculos en este fragmento es necesario tener en cuenta que, al igual que en otros casos de este corpus cancional, se identifican varios niveles textuales en su contenido específico. Por un lado, su género discursivo le permite dirigirse en primera persona hacia el escucha; utiliza, entonces, referencias literarias pero únicamente para enunciarlas. Este par de

nombres se han erigido como arquetipos de la civilización occidental en cuanto a la idealización de la relación de pareja. A pesar de existir toda una serie de desconocimientos de la propia trama. También existe en la parte final de este fragmento un recurso estilístico y referencial utilizado en una doble significación: así, en un primer nivel el lector deberá estar al tanto de la significación de la palabra *garbo* en el idioma español y, en segundo nivel, reconocer la preponderancia que para la historia del cine occidental, hollywoodense en específico, tiene el nombre de la actriz Greta Garbo. Esto hace de esta frase una doble significación presente en la mayoría de los vínculos que las canciones como hipertexto cultural utilizan de manera acertada.

*[...] están los proxenetas de la a hasta la zeta
 está Romeo, está Julieta,
 el macho alfa y el beta
 y ya se pone inquieta
 la gente cuyo nombre rima con "eta"
 que lo parió Mendieta!
 si escarbo
 veo que mi lista tiene más garbo
 que Greta
 [...] mi lista es mi confidente y es valiente como la de la Schindler
 Hay gente del jet set, un cuadro de Monet
 una marca de champaña y cabernet, está Ortega está Gasset
 no es por meter cizaña pero en mi lista no hay reset, te lo digo tête a tête*

Así soy yo, Cuarteto de nos

El género autobiográfico sirve de sustento a la creación musical de esta canción. Siguiendo la línea de lo satírico que manifiesta esta banda de rock, en la letra de esta pieza cancional se hace un puñado de referencias hipertextuales. En la escogida a continuación tenemos una frase que es moneda corriente en la región del Río de la Plata: *chupar un huevo*, Nuevamente se sirve la canción de frases cotidianas que se llenan de significado en el comercio semántico que parte de los contextos determinados en los que se gestan y se intercambian. Pero, además, vemos una intertextual inclusión de una frase perteneciente a la canción homónima

Should I stay, or should I go de la banda The Clash. Esta frase funciona en varios niveles de significación: por un lado, desde el punto de vista fonológico, a pesar de ser una frase perteneciente a un idioma foráneo, permite la continuación sonora de la rima precedente (este recurso se ha vuelto moneda corriente en las canciones populares debido a la difuminación de las barreras culturales que han traído las nuevas tecnologías de la comunicación y la información); además, es un guiño musical a una banda que es icónica del rock occidental, lo que nos puede hacer pensar en una posible influencia de ésta en el nivel de composición rítmica y verbal del propio *Cuarteto de nos*. Por último, remite a la clásica postura de ese *punk* que es una alegoría al ejercicio de la propia individualidad como expresión artística; el propio mensaje del fragmento y de la canción completa de The Clash se corresponde con el mensaje expresado en *Así soy yo*. Vemos entonces que este elemento hipertextual dimensiona enormemente la interpretación de la canción en general y del fragmento particular.

[...] *No pasa nada si no me muevo
Por eso todo me chupa un huevo
Y no me mata la indecisión
Si "Should I stay o Should I go"*

En el fragmento siguiente de la canción, se hace un doble travestimiento: por un lado, se utiliza un refrán muy conocido pero se hace un viraje de su sentido original con la alusión del ciego y de su condición de traicionado para delimitar el sentido original del refrán hacia la esfera de las relaciones amorosas. Y luego, la alusión del personaje de Shakespeare es enteramente mundanizado. Se añade un apellido muy común a la región hispanohablante. Esto permite actualizar la imagen del simbólico personaje para, así mismo, trastocar la frase representativa del drama isabelino, la cual constituye la piedra fundacional del drama existencial que además se convierte en la afirmación de una postura escéptica y nihilista en la canción.

*Ojos que no ven, corazón que no siente
Dijo un ciego cornudo una vez*

*Y no soy como Hamlet Pérez
No me importa nada si ser o no ser*

GÉNERO MUSICAL: SALSA

¿Oh, qué será?, Willie Colón

El primer fragmento de la canción de Willie Colón corresponde al texto poético *A hora da estrela (La hora de la estrella)* de Clarice Lispector (uno de los catorce libros escritos por Lispector quien murió prematuramente en 1977), material que encaja con el propósito del mensaje global del texto y aprovechado para articularlo desde el engranaje textual. Luego, el discurso se concentra en una cascada de preguntas eufónicas sobre cuál es la fuerza que hace que el amor inspire tantas cosas, sentimientos pasionales, poesía y demás, en un tono desolador y dudoso desde el trabajo memético del salsero.

*Yo creo en muchas cosas que no he visto,
y ustedes también, lo sé.
No se puede negar la existencia de algo palpado por más etéreo que
sea.
No hace falta exhibir una prueba de decencia de aquello que es
tan verdadero.
El único gesto es creer o no.
Algunas veces hasta creer llorando.
Se trata de un tema incompleto porque le falta respuesta;
respuesta que alguno de ustedes, quizás, le pueda dar.
Es un tema en technicolor para hacer algo útil del amor
Para todos nosotros, amén.*

*Oh, qué será, qué será
que anda suspirando por las alcobas,
que se oye susurrando en versos de trova,
que anda combinándonos preguntas locas,
que anda en las cabezas, anda en las bocas,
que anda ascendiendo por hartos huecos,
que están hablando alto en la bodega,
y grita en el mercado, ¿qué cosa es ésa?*

El gran varón, Willie Colón

Este texto cancional habla sobre el modelo de persona sobre la cual se define al hombre de la familia, aquel que debe seguir los pasos de su padre y, por supuesto, ser heterosexual como corresponde a una sociedad modelo ortodoxa. La pieza muestra la reacción de una familia conservadora (específicamente el padre de Simón, el personaje principal) ante el hecho de tener un hijo homosexual, que entra en franca contradicción con el modelo de institución cultural sostenido desde lo religioso. Sin embargo, dentro de la canción se encuentra un dicho o refrán popular que hace alusión a que las personas nacen destinadas a ser y hacer ciertas cosas y que eso no puede ser cambiado o corregido por más que se quiera hacerlo “Árbol que nace doblado, jamás su tronco endereza”:

*En la sala de un hospital a las 9 y 43 nació Simón
es el verano del 56 el orgullo de Don Andrés por ser varón
fue criado como los demás
con mano dura con severidad nunca opinó
cuando crezcas vas a estudiar la misma vaina que tu papá,
óyelo bien tendrás que ser un gran varón.*

*No se puede corregir a la naturaleza
palo que nace doblado, jamás su tronco endereza.
No se puede corregir...
Se dejó llevar por lo que dice la gente
su padre jamás le habló lo abandonó para siempre
No se puede corregir...*

Amor y control, Rubén Blades

Blades en su canción expone las dificultades que puede tener un padre con la crianza de sus hijos, más cuando éstos presentan problemas de comportamiento y delincuencia juvenil. También hace referencia al tipo de crianza que debe usarse,

pudiendo interpretar “control” como castigo bien sea físico o en cierta medida correctivo pedagógico que responde a la normatividad parametrizada del *establishment*:

*Aunque tú seas un ladrón y
Aunque no tienes razón yo
Tengo la obligación de socorrerte
Y por más drogas que uses
Y por más que nos abuses
La familia y yo tenemos
Que atenderte (...)*

*Cuanto control y
Cuanto amor
Tiene que haber en una casa
Mucho control y
Mucho amor
Para afrontar a la desgracia (...)*

ANEXO 2. Instrumentos

Los siguientes instrumentos sirvieron como punto de partida para seleccionar el *corpus* de canciones que serían motivo de estudio en el presente trabajo. También soportan algunas de las consideraciones que se aventuraron en el desarrollo de las disertaciones de los capítulos constitutivos del mismo.

Frecuencia musical

Este instrumento está pensado para medir algunos hábitos relacionados con el consumo de música en la lengua materna.

*Obligatorio

¿Escucha canciones con letra en su idioma diariamente? *

- Sí
- No

Tiempo diario estimado que destina a esta actividad

- De una o dos horas diarias
- De dos a tres horas diarias
- Más de tres horas diarias

¿Cuál es el medio más idóneo para escoger las canciones que escucha? *

- La Internet
- La radio
- Discos compactos
- Reproductores de sonido
- Otro:

¿Con cuál actividad podría relacionar el ejercicio de escuchar música? *

Preferencias musicales

A continuación encontrarás una serie de preguntas diseñadas para sondear sus gustos musicales. Cada pregunta está pensada para obtener información personal en relación con la música.

*Obligatorio

¿Qué tipo de música en tu idioma prefieres? *

- rock
- rap
- vallenato
- ranchera
- balada
- social
- salsa
- merengue
- Otro:

¿Existe algún tipo de género musical que no escuches? *

- Sí
- No

¿Cuál (es)? *

¿Podrías decir una razón por la cual suceda esto? *

¿Cuál es tu criterio para elegir una canción? *

Recuerda que estamos abordando la música en tu idioma

- La música
- La letra
- Otro:

Te gusta que las letras de canciones estén en *

A qué tipo de género pertenece el último artista que incorporó a sus preferencias musicales. *

**Hace cuanto sucedió lo anterior ***

Ten en cuenta que no se refiere al conocimiento de una sola canción simplemente. Debe haber de por medio un gusto, una recordación o un interés manifiesto hacia dicho artista.

- Entre 1 día y una semana
- Entre una semana y dos semanas
- Entre dos semanas y un mes
- Hace más de un mes

¿De qué país hispanoamericano son la mayor parte de canciones que escucha? ***¿Existe alguna preferencia musical relacionada con el país de origen del cual surgen las canciones? ***

- Sí
- No

Generalmente escuchas música cuando... *

Corpus de canciones

Nombre

Escriba el título de una canción de rap y su autor que contenga elementos hipertextuales

A vertical form with a light beige background and a thin black border. It contains three input fields: a small one at the top, a larger one in the middle, and another small one at the bottom. Each field has a small icon to its right: a triangle pointing up for the top field, a square for the middle field, and a triangle pointing down for the bottom field.

Escriba el título de una canción de rock y su autor que contenga elementos hipertextuales

A vertical form with a light beige background and a thin black border. It contains three input fields: a small one at the top, a larger one in the middle, and another small one at the bottom. Each field has a small icon to its right: a triangle pointing up for the top field, a square for the middle field, and a triangle pointing down for the bottom field.

Escriba el título de una canción de vallenato y su autor que contenga elementos hipertextuales

A vertical form with a light beige background and a thin black border. It contains three input fields: a small one at the top, a larger one in the middle, and another small one at the bottom. Each field has a small icon to its right: a triangle pointing up for the top field, a square for the middle field, and a triangle pointing down for the bottom field.

Escriba el título de una canción de otro género y su autor que contenga elementos hipertextuales

A vertical form with a light beige background and a thin black border. It contains three input fields: a small one at the top, a larger one in the middle, and another small one at the bottom. Each field has a small icon to its right: a triangle pointing up for the top field, a square for the middle field, and a triangle pointing down for the bottom field.

Escriba el título de canciones (mínimo 3) y su autor que hablen de arte

A vertical form with a light beige background and a thin black border. It contains three input fields: a small one at the top, a larger one in the middle, and another small one at the bottom. Each field has a small icon to its right: a triangle pointing up for the top field, a square for the middle field, and a triangle pointing down for the bottom field.

Escriba el título de canciones (mínimo 3) y su autor que aborden problemas de género

A vertical form consisting of three rectangular input fields stacked vertically. Each field has a small upward-pointing arrow on its top edge and a small downward-pointing arrow on its bottom edge.

Escriba el título de canciones (mínimo 3) y su autor que señalen problemas sociales

A vertical form consisting of three rectangular input fields stacked vertically. Each field has a small upward-pointing arrow on its top edge and a small downward-pointing arrow on its bottom edge.

Escriba el título de canciones (mínimo 3) y su autor que contengan juegos con el lenguaje

A vertical form consisting of three rectangular input fields stacked vertically. Each field has a small upward-pointing arrow on its top edge and a small downward-pointing arrow on its bottom edge.