

# Nociones de amor y desamor en los corridos tumbados

*Erly J. Ruiz*

Sociólogo de la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la Universidad Central de Venezuela (FaCES-UCV-2008); Mg. Sc. en Filosofía de las Ciencias Humanas de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela (FHE-UCV-2022); profesor en la categoría de Asistente en el Departamento de Teoría Social, Escuela de Sociología (FaCES-UCV).

<http://orcid.org/0000-0001-9830-0615>

[erly.ruiz@ucv.ve](mailto:erly.ruiz@ucv.ve)

## Resumen

Aunque lo más típico en relación al amor sea afirmar que no es posible su definición, la experiencia musical prueba todo lo contrario. Entendida como medio, deviene en catalizador para la aclaración del asunto, actualizando constantemente su pronunciamiento al tenor del momento. El siguiente artículo explora las nociones de amor y desamor en los corridos tumbados a través de una metodología analítica y desde una perspectiva filosófica-sociológica. Se inicia con una introducción al amor como medio de comunicación simbólicamente generalizado en un mundo líquido haciendo énfasis en su típica expresión artística. A continuación, se tratan las especificidades de la música mediante dos diferenciaciones íntimamente relacionadas: a) lo sonoro y lo lírico b) lo serio y lo popular. Asimismo, se abordan las posibilidades para una sociología de la misma y sus funciones sociales de acuerdo a Simon Frith. Por último, se analizan las líricas de seis canciones de dos de los exponentes más populares del género, Natanael Cano y Hassan Kabande (Peso Pluma). Se concluye que es posible ubicar tres nociones de amor cónsonas con la tradición nacional mexicana así como con un sentir típico de la canción latinoamericana. a) El desamor o despecho como vía directa para dar forma y cuerpo a la experiencia amorosa vivida b) La comprensión del amor como posesión c) Toda experiencia amorosa implica un riesgo.

**Palabras clave:** Amor, corridos, desamor, música.

## Notions of love and heartbreak in the corridos tumbados

### Abstract

Although the most typical thing in relation to love is to affirm that its definition is not possible, musical experience proves the opposite. Understood as a means, it becomes a catalyst for clarifying the matter, constantly updating its pronouncement to the tenor of the moment. The following article explores the notions of love and heartbreak in the corridos tumbados through an analytical methodology and from a philosophical-sociological perspective. It begins with an introduction to love as a symbolically generalized means of communication in a liquid world, emphasizing its typical artistic expression. Next, the specificities of music are discussed through two closely related differentiations a) the sonorous and the lyrical b) the serious and the popular. Likewise, the possibilities for a sociology of it and its social functions are addressed according to Simon Frith. Finally, the lyrics of six songs by two of the most popular exponents of the genre, Natanael Cano and Hassan Kabande (Peso Pluma) are analyzed. It is concluded that it is possible to locate three notions of love in harmony with the Mexican national tradition as well as with a typical feeling of Latin American song. a) Heartbreak or spite as a direct way to give shape and body to the loving experience lived b) The understanding of love as possession c) Every loving experience involves a risk.

**Keywords:** Love, corridos, heartbreak, music.

## I.- Introducción

Desde su aparición como disciplina científica la sociología le ha otorgado a la música un lugar especial. Durante la primera mitad del siglo XX se puede rastrear, al menos de Weber a Schütz, un interés por las manifestaciones racionales posibles, tanto en el texto como en la ejecución. Pero el mundo musical es mucho más amplio que las relaciones existentes entre compositores, ejecutantes y la cuestión espinosa de la interpretación textual. Tal como sostiene Frith (2001), existen funciones sociales de la música que si bien son circunstanciales y asuntos de la audiencia, influyen directamente en la manera en que se comprenden las sociedades.

El amor es uno de los asuntos primordiales retratados en la música popular. Su presencia artística, si bien interviene en la gestión emocional de muchos, desinteresa a la comunidad académica la cual, además de evitar las definiciones allí expuestas, cercan los estudios musicales a lo estrictamente sonoro. El siguiente artículo tiene por objetivo explorar las nociones de amor y desamor en los corridos tumbados, específicamente en dos de sus exponentes más populares, Natanael Cano y Peso Pluma. En cuanto a la información necesaria para su consecución, la investigación es de tipo documental y su abordaje estrictamente exploratorio. La perspectiva es filosófica-sociológica y se encuentra dividida en tres partes complementarias.

*Amor: orientación existencial* presenta elementos definitorios para comprender la complejidad del asunto. Se inicia con la importancia del arte en la orientación amorosa y su existencia como pronunciamiento prestado a través de la sociología del mundo de la vida cotidiana en Schütz. A continuación, mediante la filosofía del joven Nietzsche, se proponen las tipificaciones artísticas como razonamientos metafóricos sin que esto actúe en menoscabo de la verdad. Finalmente, se aborda el amor como medio de comunicación simbólicamente generalizado en un mundo *líquido* de la mano de la sociología de Luhmann y Bauman.

*Música: pronunciamiento prestado* trata las especificidades de la música y las posibilidades para una sociología de la misma. Empieza con la distinción entre lo musical y lo lírico así como la clásica dicotomía música seria *versus* música popular. Posteriormente, se exploran las funciones sociales de la música propuestas por Frith, la gestión emocional, la organización temporal y la construcción de sentido colectivo e identidad personal. Por último, acompañados por Quintero, se tratan las cualidades de la música latinoamericana y como la misma, prevaleciendo el mestizaje, logra agregar al mundo musical timbres y sonoridades particulares.

*Compa ¿qué le parece esa morra?* Constituye la parte aplicada de la investigación. Con el objetivo de explorar las nociones de amor y desamor en los corridos tumbados se analiza el contenido lírico de seis canciones de los exponentes más populares del género: *Amor tumbado*, *Pero no* y *No soy lo que piensas* de Natanael Cano y *El Hechizo*, *Ella Baila Sola* y *Bye* de Peso Pluma. Es preciso resaltar que la presente investigación no busca generalizar. Apunta a proponer, de una manera exploratoria, a través de una perspectiva cualitativa y un enfoque microsociológico, una dimensión significativa que puede ayudarnos a darnos más pistas sobre la importancia de la música en la conformación de la sociedad contemporánea.

## II.- Amor: orientación existencial

La perenne presencia del amor en la opinión pública formula un importante escollo para su estudio académico (Precht, 2012). Desde una posición rígida, *cientificista*, más que científica, es imposible, así como innecesario, su descripción y definición. Su innegable popularidad lo transforma en un objeto *contaminado* para la aprehensión higiénica, delegando su estudio a la esfera artística. Tal como sostiene Schopenhauer

La pintura del amor es el principal asunto de todas las obras dramáticas, trágicas o cómicas, románticas o clásicas, en las Indias lo mismo que en Europa. Es también el más fecundo de los asuntos para la poesía lírica como para la poesía épica. Esto sin hablar del incontable número de novelas que desde hace siglos se producen cada año en todos los países civilizados en Europa con tanta regularidad como los frutos de las estaciones (1993, p.41).

Para muchos el pronunciamiento artístico del asunto ha sido históricamente la forma predilecta de gestionar lo propio. En este sentido, es posible trascender la preocupación exclusiva por el contenido (la definición *estricta*) y avanzar en la dirección analítico epistemológica propuesta en Schütz (2003). Tanto la poesía y la prosa, expresiones aludidas directamente por Schopenhauer, así como otras manifestaciones más contemporáneas, el cine y la música, son productos de origen social.

La mayor parte de nuestro conocimiento consiste en experiencias que no hemos tenido nosotros, sino nuestros semejantes, contemporáneos o predecesores, y que nos han comunicado o transmitido. Denominaremos conocimiento de origen social a este tipo de conocimiento. Pero, ¿por qué creemos en él? Todo conocimiento de origen social se basa en una idealización implícita que puede ser formulada aproximadamente de la siguiente manera: Creo en la experiencia de mi semejante porque si yo estuviera (o hubiera estado) en su lugar, tendría (o habría tenido) las mismas experiencias que él tiene (o tuvo): podría

hacer lo mismo que él hace (o hizo) y tendría las mismas probabilidades o riesgos en la misma situación (Schütz, 2003, p.130).

Desde esta perspectiva, el pronunciamiento artístico, en todas sus variedades, funciona como un auténtico razonamiento amoroso, uno que se fundamenta, tal como indica el sociólogo austríaco, en el intercambio, interpretación y préstamo de experiencias. Los productos artísticos orientados al amor adquieren el rango de tipificación orientativa sin importar el asunto de su superposición.

Por otro lado, es preciso señalar, y ahora con Debord (2008), la preponderancia de la apariencia y la mediatización de las relaciones por la imagen en la sociedad a partir de la segunda mitad del siglo XX. La inmediatez descriptiva que propone la creciente cultura imaginaria incide en las definiciones amorosas aunque una gran cantidad de sus productos sean meras actualizaciones de relatos narrativos precedentes. Una buena ilustración de este caso se encuentra en la influencia que tiene para muchos durante sus años de infancia la obra cinematográfica de *Disney*. No sería injusto afirmar que la noción del amor del *príncipe azul* fue una temática central en su producción hasta finales del siglo pasado.

Tanto las descripciones amorosas narrativas de antaño así como las modernas construcciones imaginarias son metáforas orientativas. Vale la pena recalcar que la propiedad metafórica no se opone a la verdad, la constituye. Señala Nietzsche

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes (2003, p.25).

La cuestión relacional es asimismo crucial en la medida de que reafirma la condición social del conocimiento propuesta por Schütz.

Así como los romanos y los etruscos dividían el cielo mediante rígidas líneas matemáticas y conjuraban en ese espacio así delimitado, como en un *templum*, a un dios, cada pueblo tiene sobre él un cielo conceptual semejante matemáticamente repartido y en esas circunstancias entiende por mor de la verdad, que todo dios conceptual ha de buscarse solamente en *su propia* esfera (Nietzsche, 2003, p.27).

El *cielo conceptual* nietzscheano plantea el asunto de la significatividad. Retomando nuevamente a Schütz, al menos hay dos tipos de sistemas de significatividad los cuales influyen en la construcción del sentido. Mientras las significatividades intrínsecas “son el resultado de nuestros intereses elegidos, establecidos por nuestra decisión espontánea de resolver un problema mediante nuestro pensamiento, de alcanzar un objetivo mediante nuestra acción o de concretar un estado de cosas proyectado” (Schütz, 2003:125), las significatividades impuestas implican como hay “situaciones y sucesos que no se vinculan con intereses elegidos por nosotros, que no derivan de actos de nuestro albedrío y que debemos recibir tal como son, sin poder alguno para modificarlos mediante nuestras actividades espontáneas” (Schütz, 2003:125).

En conexión a la orientación analítica epistemológica del sociólogo austríaco, es posible localizar un importante precedente sobre el estudio del amor en la obra de Luhmann, *El amor como pasión* (2008). El alemán se aleja de las trazas sentimentales para abordar la cuestión comunicativamente.

El medio de comunicación amor no es en sí mismo un sentimiento, sino un código de comunicación de acuerdo con cuyas reglas se expresan, se forman o se simulan determinados sentimientos, o se supedita uno a dichas reglas o las niega, para poder adaptarse a las circunstancias que se presenten en el momento en que deba realizarse la correspondiente comunicación (Luhmann, 2008, p.39).

El acento comunicativo plantea al menos tres tópicos sociológicamente relevantes. El primero formula la primacía de lo relacional sobre lo sustancial. El segundo, la incidencia de lo circunstancial, que puede ser tanto territorial como ideológico y temporal. Por último, se presenta la condición intersubjetiva, la cual es necesario acentuar, que no implica bajo ninguna forma la ausencia de objetividad. En este sentido, no existe una única definición del amor, la interacción conlleva a su constante codificación y definición.

¿Cómo es posible la sintonía amorosa? El *cielo conceptual* nietzscheano opera como institución semántica, “hace posible que comunicaciones aparentemente improbables puedan realizarse con éxito, pese a ese escaso índice de probabilidad” (Luhmann, 2008, p.37). Los elementos, así como las posibilidades combinatorias del sistema social amoroso contemporáneo, se encuentran en lo cinematográfico, lo musical y lo literario.

De este modo, lo *esencial* de la cuestión amorosa radica en su dinámica y tensión con la circunstancialidad. La información y la comunicación se actualizan lento pero constantemente generando una suerte de tipo de conocimiento recetario.

Las recetas indican procedimientos en los que se puede confiar aunque no sean claramente comprendidos. Siguiendo la prescripción como si se tratara de un ritual se puede obtener el resultado deseado sin cuestionar por qué se debe dar cada paso del procedimiento, y darlo exactamente en la sucesión prescrita (Schütz, 2003, p.122).

Las recetas son tipificaciones orientativas que expresan la importancia de la reflexividad en la constitución de la realidad. En este sentido, el discernimiento amoroso es más electivo que definitorio: se aplican recetas típicas, en situaciones típicas, donde se esperan resultados típicos.

Dentro de las representaciones típicas, la dinámica *amante - amado* es emblemática. La relación presenta dos situaciones problemáticas considerables. La primera tiene que ver con la acción. Tal como menciona Luhmann, “el que ama, que debe ratificar su selección individual, tiene que forzosamente actuar, puesto que se encuentra frente a una posibilidad de elección múltiple, por el contrario, el que es amado sólo tiene que experimentar esa vivencia” (2008, p.43). La segunda se refiere a la comunicación en el marco de lo personal e íntimo.

En tales circunstancias puede ocurrir que el sujeto llegue a hacerse a sí mismo tema de la comunicación, o dicho con palabras más simples, que hable de sí mismo. Y también que convierta sus relaciones con el tema en el eje de la comunicación. Cuanto más individualizado, más idiosincrásico y más extraordinario sea el punto de vista individual -y la doctrina propia-, más improbable resultará obtener el consenso de los demás y despertar su interés (Luhmann, 2008, p.41).

La preocupación por la espectacularidad como condición de la sociedad post mitad del siglo pasado esbozada por Debord es un precedente significativo en la comprensión de la actual insustancialidad posmoderna. La amplificación imaginaria influye en la estimulación del deseo y su transformación en amor. Comenta Bauman:

Si usted invierte en una relación, el provecho que espera de ella es en primer lugar seguridad en sus diversos sentidos: la cercanía de una mano que ofrezca ayuda en el momento en que más la necesite, que ofrezca socorro en el dolor, compañía en la soledad, que ayude cuando hay problemas, que consuele en la derrota y aplauda en las victorias; y que también ofrezca una pronta gratificación (Bauman, 2003, p.30).

La seguridad que (supuestamente) provee una relación amorosa se presenta como la concreción necesaria para lidiar en un mundo cruel e insustancial. Tal es el sentido del amor como única necesidad en *All you need is love* (1967) de los Beatles. Si bien el deseo es uno, el problema se encuentra en la existencia saturada (Gergen, 2006), la vida entre constantes estímulos nerviosos que además, implican consumo.

Si el deseo ansía consumir, el amor ansía poseer. En cuanto la satisfacción del deseo es colindante con la aniquilación de su objeto, el amor crece con sus adquisiciones y se satisface con su durabilidad. Si el deseo es autodestructivo, el amor se autoperpetúa (Bauman, 2003, p.24).

La ausencia de *solidez*, para seguir la metáfora baumaniana, en conjunción a la primacía de la acción revela la pertinencia sociológica del amor. La interacción, tal como ha sido expuesto por Berger y Luckmann (2001) interviene directamente en la construcción de la realidad. *Lo que uno es* no está tan a nuestro alcance.

Para que así ocurra se requiere que me detenga, que interrumpa la espontaneidad continua de mi experiencia y retrotraiga deliberadamente mi atención sobre mí mismo. Más aún, esa reflexión es ocasionada típicamente por la actitud hacia mí que demuestre el *otra*. Es típicamente una respuesta de “espejo” a las actitudes del otro (Berger y Luckmann, 2001, p.p.47-48)

De este modo, la actuación *enamorada*, revelando facetas propias inaprensibles fuera de la acción, es una representación entre pares. “Cuando un individuo desempeña un papel solicita implícitamente a sus observadores que tomen en serio la impresión promovida ante ellos” (Goffman, 1997:29). La interacción se vincula a una escena particular, la cual en la actualidad, de acuerdo a Bauman, está determinada por la instantaneidad.

Una relación de bolsillo exitosa es agradable y breve, dice Jarvie. Podemos suponer que es agradable *porque* es breve, y que resulta agradable precisamente debido a que uno es cómodamente consciente de que no tiene que hacer grandes esfuerzos para que siga siendo agradable durante más tiempo: de hecho, uno no necesita hacer nada en absoluto para disfrutar de ella. Una “relación de bolsillo” es la encarnación de lo instantáneo y descartable (Bauman, 2003, p.38).

La fragilidad de las relaciones contemporáneas plantea de alguna forma el auténtico reto moderno. Retomando a Luhmann, en conjunción radical con Bauman, si el amor *no es pasión, es discernimiento*.

La afinidad nace de la elección y el cordón umbilical jamás se corta. A menos que la elección se rehaga a diario y se concreten actos nuevos para confirmarla, la afinidad de marchitará y declinará hasta derrumbarse y desarticularse. La intención de mantener viva la afinidad es presagio de una lucha cotidiana y promesa de una vigilancia sin descanso (Bauman, 2003, p.48).

### III.- Música: pronunciamiento prestado

La música ha sido un objeto sociológico importante desde su época fundacional. No obstante, es preciso hacer ciertas aclaraciones conceptuales en función a la complejidad que la caracteriza. La primera consideración se encuentra en su cualidad organizativa. De una manera parca, es posible definir la música como una organización sonora. Siendo un poco más precisos, un *ordenamiento tonal*. Es necesario reconocer la sonoridad en la medida que la misma presenta asimismo dos dimensiones participantes. De acuerdo a Schopenhauer (1998) una cosa es la música en sí y otra la palabra asociada.

La música no expresa tal o cual placer determinado, tal o cual aflicción, dolor, esfuerzo, júbilo, alegría o tranquilidad de espíritu, sino *el* placer mismo, *la* aflicción, *el* dolor, *el* esfuerzo, *el* júbilo, *la* alegría, *la* tranquilidad de espíritu; esos sentimientos en *abstracto*, por decirlo así; nos da su esencia sin nada accesorio y, por consiguiente, sin sus motivos siquiera (Schopenhauer, 1998, p.163).

La comprensión inmediata excita la fantasía humana, la que, tratando de darle forma a ese mundo invisible pero lleno de vida (Schopenhauer, 1998), instrumentaliza su presencia mediante la palabra. Continúa Schopenhauer

Tal es el origen del canto con palabras y, en último término, de la ópera que, precisamente por eso, nunca deben olvidar su posición subordinada adoptando el papel principal y haciendo de la música un simple medio suyo de expresión, lo cual sería una burda equivocación y trastocamiento absurdo. (...) cuando la música trata de adaptarse muy estrechamente a las palabras y plegarse a los acontecimientos, está queriendo hablar un idioma que no es el suyo (Schopenhauer, 1998, p.164).

Si bien el alemán no oculta su desagrado por la intervención lírica, la conjunción le permite a muchos *decir, formar e identificar* circunstancias y emociones. Aunque la música instrumental goza de muy buena salud, su relación con la palabra es uno de los elementos determinantes de la música popular contemporánea, lo cual nos lleva a la siguiente consideración conceptual. La segunda dicotomía pretende ubicar la música entre el arte y la mercancía. La valoración parte de la lógica de tener que servirse exclusivamente a sí misma y no dejarse influenciar por las fuerzas mercantiles

circundantes. Tanto la ópera para Schopenhauer, como la radio para el compositor contemporáneo, plantean compromisos y consensos de cara a la autonomía.

Ambas circunstancias conceptuales sirven como abre boca para comprender la elasticidad de la apreciación musical y cómo la sociología puede contribuir a su estudio. La primera faceta apreciativa se refiere a la obra. Se valora la complejidad del mensaje expuesto, tanto sonoramente, musicalmente como líricamente. Por otro lado, se aprecia el instrumento rector. En este caso, se valora explícitamente la sonoridad a partir de una jerarquía que, con el paso del tiempo, demuestra su circunstancialidad. La segunda vertiente indica al autor y resuena directamente con la cuestión de la autonomía mencionada previamente. Se valora al músico, y aquí es necesario agregar, no sólo al compositor, sino también al ejecutante, en contraposición a las fuerzas sociales determinantes de su momento.

La última dimensión reafirma el carácter pragmático de toda valoración. Lo que hoy *está abajo*, mañana puede indicar el *peak* del asunto. Una buena ilustración de ello se ve en el incremento de clubs de viniles especializados en la salsa “vieja”, la cual, en el caso venezolano, oponiéndose a la *salsa baúl* o de *camioneta*, empiezan a generar un fetiche por una mercancía cargada de *buen gusto*.

Retomando la cuestión sobre lo popular, otra forma para su definición se encuentra en su áspera relación con la estética. Comenta Frith,

En la base de cualquier distinción crítica entre la música “seria” y la “popular” subyace una presunción sobre el origen del valor musical. La música seria es importante porque trasciende las fuerzas sociales; la música popular carece de valor estético porque está condicionada por ellas (porque es “útil” o “utilitaria”) (Frith, 2001, p.413).

La conjetura, tal como sostiene el Doctor en Sociología inglés, traza una implacable limitación que impide el análisis sociológico de lo “serio” (e inclusive, de lo musical en sí), circunscribiendo todos los esfuerzos a lo accesorio. Dicho de otro modo, el objeto musical es intocable, apenas se puede hablar de lo que se hace con él o lo que influye en su creación. En esta línea de pensamiento, mientras remarca como aún sigue siendo difuso el vínculo preciso (u homología) entre sonidos y grupos sociales (Frith, 2001), existen una serie de funciones musicales típicas.

Esta aproximación resulta obvia en el campo de la etnomusicología, esto es, en los estudios antropológicos sobre músicas folklóricas y tradicionales, las cuales son explicadas a partir de sus usos en bailes y rituales,

como instrumentos de movilización política, o como componentes que dotan de solemnidad a las ceremonias o que logran estimular deseos (Frith: 2001,p.p.415-416).

La aproximación antropológica permite comprender como la música construye, otorga sentido y ordena tanto colectivamente como individualmente. La música es una forma de individualización “debido a las cualidades que le reporta su abstracción (siempre subrayada por la estética “seria”)” (Frith, 2001:421). En este sentido, la abstracción influye en la toma de posición. “La experiencia de la música pop es una experiencia de ubicación: en respuesta a una canción, nos sentimos atraídos fortuitamente hacia alianzas afectivas y emocionales con los intérpretes y con las interpretaciones de otros *fans*” (Frith, 2001,p. 420).

El sentido y la ubicación, producto del consumo musical, trazan con claridad la cuestión de la identidad y la no-identidad, siendo una de las primeras funciones sociales de la música. Tal es el sentido orientativo de lo musical, el cual, como sostiene Frith, reviste de mucha más trascendencia que el consumo televisivo o cinematográfico

La primera razón por la cual disfrutamos de la música popular se debe a su uso como respuesta a cuestiones de identidad: usamos las canciones del pop para crearnos a nosotros mismos una especie de autodefinición particular, para darnos un lugar en el seno de la sociedad (Frith, 2001, p. 422).

Es necesario acotar que la construcción de la identidad no es exclusiva al consumo de música popular comercial. La identificación es común a todos los géneros musicales. No estamos frente a la encarnación de la teoría conspiranoica del consumidor pasivo víctima de personajes e industrias malévolas que buscan “embrutecer a la sociedad”. Frith comenta el caso de como la música negra contemporánea usa modos originarios de la música religiosa para construir la identidad de género y el del levantamiento del sentimiento nacionalista irlandés en *pubs* ingleses a través de las canciones tradicionales irlandesas (Frith, 2001).

La importancia de la música durante la adolescencia responde a la inarticulación laboral de los jóvenes y la carencia de un vocabulario existencial extenso, lo cual nos lleva a comprender la segunda función social de la música: la administración de la relación entre la vida emocional pública y privada (Frith, 2001). Sobre la gestión emocional durante la juventud es preciso tener presente como el grueso de las canciones populares son canciones de amor

¿Por qué son tan importantes las canciones de amor? Porque la gente necesita darle forma y voz a las emociones, que de otra manera no podrían expresarse sin resultar incómodas e incoherentes. Las canciones

de amor son un modo de dar intensidad emocional al tipo de cosas íntimas que nos decimos entre nosotros (o a nosotros mismos) en términos que son de por sí muy poco expresivos (Frith, 2001, p. 424).

De tal forma, la canción amorosa permite sortear el riesgo cognitivo que implica amar (Luhmann, 2008). Si bien Frith enfatiza que la canción de amor no es sólo un contenido occidental como tampoco exclusiva de la adolescencia, menciona que si son los jóvenes quienes valoran la música como un elemento fundamental. “A medida que nos hacemos adultos usamos menos la música y nos implicamos mucho menos en ella, las canciones más significativas para todas las generaciones son aquellas que escuchábamos cuando éramos adolescentes” (Frith, 2001, p.425).

El *retorno* a la adolescencia a través de la música plantea la tercera función social de la misma de acuerdo a Frith: “dar forma a la memoria colectiva, la de organizar nuestro sentido del tiempo” (Frith, 2001:424). Es posible comprender la cuestión temporal dicotómicamente. Mientras existe un tiempo interior, la *durée* de Bergson, que responde directamente a la organización tonal, existe uno exterior, el cual puede ser medido por metrónomos y relojes (Schütz, 2003). El último nos vincula directamente con la alteridad, ordenando nuestras interacciones, el primero refiere a otra dimensión de la individualización propuesta por Frith, la vivencia.

Lo que nos da una medida de la calidad de la música es su “presencia”, su capacidad para “detener” el tiempo, para hacernos sentir que estamos viviendo en otro momento, sin memoria o ansiedad alguna sobre lo que ocurrió anteriormente o sobre lo que acontecerá después. Ahí es donde entra el impacto físico de la música -la organización del ritmo y de la pulsación que la música controla- (Frith, 2001, p.p. 424-425).

La tercera función social de la música se relaciona íntimamente con la última, a pesar de su nivel de abstracción, a saber, la *posesión*. La abstracción radica en que si bien la música es mercancía, “uno no cree poseer únicamente ese disco en tanto objeto: sentimos que poseemos la canción misma, la particular forma de interpretarla que tiene esa grabación, e incluso al intérprete que la ejecuta” (Frith, 2001, p.426). La apropiación se vincula asimismo con el gusto; tal es el sentido de la no-identidad mencionada anteriormente. “No sólo sabemos lo que nos gusta; también tenemos una idea muy clara de qué es lo que no nos gusta y llegamos a referirnos a la música que aborrecemos en términos muy agresivos” (Frith, 2001, p. 422). Consideramos la música especial no precisamente por su autenticidad o autonomía, sino por su relación al resto de nuestras vidas. Similar a la posesión amorosa, “si bien llegamos a creer que poseemos nuestra música, no tardaremos en darnos cuenta de que estamos poseídos por ella” (Frith, 2001, p.427).

En relación a la música latinoamericana, es posible definirla en función al mestizaje. La diversidad expresiva que la caracteriza resuena inicialmente a la importancia e innovación rítmica. Comenta Quintero

La importancia protagónica del ritmo evidencia el trasfondo africano de estas formas de organizar la expresión sonora, tanto del África negra como del Magreb. Pero éstas no son músicas de África transportadas al Nuevo Mundo, sino músicas *del* Nuevo Mundo con toda la continuada hibridez que ello entraña y los trastoques dramáticos que los desplazamientos territoriales representaron y representan en la forma de experimentar el tiempo (Quintero, 2005,p. 62).

De tal forma, la música latinoamericana se sirve de la expresividad melódica de la música “occidental” y de las repercusiones en la elaboración sonora de la forma “redondeada” (Quintero, 2005) creando un producto único por su mestizaje. Retomando la separación entre lo musical y la palabra, la incidencia rítmica y melódica atraviesa ambas esferas. Mientras la preocupación de Quintero se encuentra en lo exclusivamente musical, lo vocal, tanto en declamación como en locución, expresa de igual manera una entonación particular. El *Trap* constituye una manifestación de este tipo, si bien su origen está indudablemente relacionado al *Hip Hop*, la vocalidad adquiere una forma rítmica particular.

La noción del *timbre* expuesta por Quintero permite ahondar un poco más en la particularidad de la música latinoamericana. Desde su unidad más básica, la nota, pasando por una secuencia hasta llegar a una *frase*, suena diferente si es tocada por una trompeta, un bajo o un violín. La variedad e intensidad tímbrica influye tanto en la producción musical como en su apreciación. “Los timbres connotan identidades generacionales: la sonoridad de tríos, por ejemplo, identifica hoy <<la música de ayer>>; mientras que la guitarra eléctrica ha significado <<juventud>>, en los últimos cuarenta años (Quintero, 2005:82). Por último, es necesario acentuar el mestizaje de la música latinoamericana como algo dinámico. Aunque las variedades rítmicas son un elemento crucial, lo vivencial es determinante.

#### IV.- Compa ¿Qué le parece esa morra?

Los corridos son una parte fundamental de la tradición oral de la cultura mexicana. Tal como sostiene Fernández, “los corridos son una forma de documentar las experiencias de las personas que a menudo no tienen otra voz. Están escritos desde la perspectiva del pueblo, gente común” (Fernandez, 2021:63). Como documentos, permiten recordar eventos y personas que para un historiador ortodoxo son usualmente considerados como trivialidades. No obstante,

es preciso remarcar que no todos los corridos están orientados a eventos de la vida real así, como los que sí están, no son prolijos en cuanto a fechas y nombres.

Similar a la página editorial del periódico local, el corrido toma un tema de importancia y documenta con precisión (principalmente) y poéticamente los puntos esenciales, los interpreta (a menudo a través de un lente moral), proporciona comentarios y puede ofrecer consejos o recomendaciones (Fernández, 2021, p.64).

Es obvio que la tradición narrativa *folk* no es única en el corrido. Si bien esta forma narrativa musical preexiste en Europa y Asia, lo interesante de la experiencia mexicana radica en su persistencia dentro de lo popular, similar a la ranchera, que es sentir nacional más allá de su propia diversidad cultural y más aún de la fusión de géneros y estilos presentes entre los mejicanos (Larrique, 2004). Por su cercanía a la noción del pueblo y a la circunstancia fronteriza, los corridos han creado una diversidad de subgéneros, siendo el *narcocorrido* uno de los más conocidos actualmente. La relación con las drogas, el sexo y el dinero influyeron en la creación del *corrido tumbado* el cual “es interpretado en estilo rap y en primera persona (Los corridos tradicionales se realizan en tercera persona). Los artistas se visten con atuendos de estilo hip-hop, que incluyen sombreros, tenis y joyas” (Fernández, 2021, p.64).

Uno de los principales exponentes del género es Natanael Cano quien dió inicio al movimiento con el álbum *Corridos tumbados* (2019). El segundo en popularidad es Hassan Kabande, también conocido como Peso Pluma. Para efectos del siguiente artículo se exploran las nociones de amor y desamor en seis canciones de ambos artistas: *Amor tumbado*, *Pero no* y *No soy lo que piensas* de Natanael Cano y *El Hechizo*, *Ella Baila Sola* y *Bye* de Peso Pluma.

Para empezar, en relación a lo lírico, en todos los casos se habla de una relación de pareja heterosexual. En *Pero no* de Natanael Cano así como en *Bye* de Peso Pluma, el desamor constituye el elemento rector del amor.

Comprendo que tu amor no era eterno Y no siempre estuve atento De decirte lo que siento Mis modos, tal vez, no eran los correctos No tuve los sentimientos para decirte te quiero	El dolor poco a poco se fue borrando Tú y yo Nuestras almas se abandonaron Yo sé, fue por bien de los dos Tal vez el amor se acabó
---	--

<p>Y lo siento                  Pero no me arrepiento de nada                  Y hoy no me siento de lo mejor                  Tú fuiste mi único amor</p>	<p>Tal vez seguimos en calor                  Tal vez a mí no me ayudó</p>
<p>(<i>Pero no</i>, Natanael Cano, 2020)</p>	<p>(<i>Bye</i>, Peso Pluma, 2023)</p>

En ambas canciones la pérdida es lo que da pie al reconocimiento y definición de la relación amorosa. Mientras que en el caso de Cano, el protagonista asume la responsabilidad del quebranto, en el de Peso Pluma, la resignación lleva la batuta. La posesión tiene asimismo un rol fundamental en la comprensión de la experiencia amorosa.

<p>Para ser directo                  No me arrepiento, cosas de la vida o de la mía                  Tú fuiste un momento y te agradezco                  Pero no eras mía y lo sabías                  No fue mucho tiempo, eso lo acepto                  Pero creía lo que sentía                  No respondías y me moría                  Tú me tenías, sí lo sabías</p>	<p>Y si mañana te quieres marchar                  Desenreda el hechizo, hazlo, acaba conmigo                  Es el peor castigo y tú eres la testigo                  Que nomás tú, que nomás tú lo puedes terminar,                  (ar)                  Que nomás tú, que nomás tú lo puedes terminar</p>
<p>(<i>Amor tumbado</i>, Natanael Cano, 2019)</p>	<p>(<i>El Hechizo</i>, Peso Pluma, 2023)</p>

El síntoma inequívoco de la relación amorosa radica en la apropiación. En cuanto a Cano, la posesión es dicotómica, la dinámica *amante - amado* de Luhmann (2008) es expresada con mayor claridad. En el caso de Peso Pluma, la posesión resuena con la pasión: el protagonista es víctima de una fuerza *mágica* que lo trasciende, su libertad de acción se encuentra en las manos de la contraparte.

Un tercer elemento común lo presenta la aventura y rebeldía que implica amar.

<p>Te lo advierto, no quiero que digas que me amas                  Porque cada día ando con otra                  No te lo voy a volver a decir                  Vete ya porque tú sabes que sufrirás de más                  Soy imbécil, pues tú ya sabes                  Yo no sé amar</p>	<p>Le dije                  "Voy a conquistar tu familia, que en unos días vas a ser mía"                  Me dijo                  Que estoy muy loco pero le gusta                  Que ningún vato como yo actúa</p>
<p>(<i>No soy lo que piensas</i>, Natanael Cano, 2020)</p>	<p>(<i>Ella baila sola</i>, Peso Pluma, 2023)</p>

Ambas canciones manifiestan el riesgo cognitivo que supone la experiencia amorosa. Mientras Cano es más audaz al respecto, de igual forma Peso Pluma articula la posesión con el riesgo. Cano acepta su imposibilidad amorosa en función a las múltiples parejas, Peso Pluma presenta una imagen más cercana a la tradición del *charro mexicano*: un vaquero caballeroso dispuesto a jugársela con la familia por amor.

En términos líricos, las canciones presentan una variedad de razonamientos amorosos que pueden sintetizarse en la noción del *despecho*, temática emblemática de la música latinoamericana (bolero, *bossa nova* y salsa, en referencia a lo amoroso, *reggae* en cuanto a lo diaspórico). El *despecho* es evadido con humo y alcohol, creando una suerte de conocimiento recetario de cara a la experiencia

<p>Tirando humo al viento me relajaré                  Y unos botes pa' que se quite la sed                  La sed de besarte los labios y quitarte la ropa mujer                  Como te lo hacía ayer</p>	<p>Bye                  Mejor sigue tu camino                  Mientras fumo y tomo vino                  Que estar contigo ya no me convino                  Bye                  Y ya me da igual, que la neta                  Me distraigo con princesas                  Y a mí tus besos ya no me interesan</p>
<p>(<i>Pero no</i>, Natanael Cano, 2020)</p>	<p>(<i>Bye</i>, Peso Pluma, 2023)</p>

En términos sonoros los corridos tumbados son una auténtica actualización de la dinámica del decir mexicana. Aunque ambas sonoridades pueden considerarse tradicionales dentro del marco del corrido, mientras que en el caso de Natanael Cano las cuerdas son determinantes, la obra de Peso Pluma se dirige con más ahínco a la sonoridad ranchera de los vientos metales. Vale resaltar que el contenido vocal de ambos nunca predomina en tiempo sobre lo instrumental, todas las canciones cuentan tanto con una introducción como un puente de este tipo. La vocalidad de ambos cuenta como la mayor contribución tímbrica, tanto en la forma del fraseo como de su tonalidad. Si bien instrumentalmente *suenan* corrido y *ranchero* es la voz de ambos la que trae a la contemporaneidad la experiencia hecha canción.

## V.- Conclusiones

Aunque lo más típico en relación al amor sea afirmar que no es posible su definición, la experiencia musical a lo largo de la historia prueba todo lo contrario. Entendida como medio, deviene en catalizador efectivo para la aclaración del asunto, actualizando constantemente su pronunciamiento al tenor del momento. La condición comunicativa prima sobre lo sentimental, la música logra orientar tanto lo propio como la interacción con la alteridad.

En relación a los corridos tumbados, es posible ubicar tres nociones de amor cónsonas con la tradición nacional mexicana así como con un sentir típico de la canción latinoamericana. La primera noción radica en el desamor o despecho como vía directa para dar forma y cuerpo a la experiencia amorosa vivida. La ausencia de la relación y circunstancia, en el caso de los corridos, de una relación heterosexual, da pie a su construcción vía canción. En este sentido, la definición del amor es una rememoración desde el vacío y no una aclaración en el presente: Se canta *sobre lo que pasó, no sobre lo que está sucediendo*.

La segunda noción tiene que ver con la comprensión del amor como posesión. Se reconoce el amor en función a la tenencia, cuando *se es* del otro se asume como pasión y entrega, cuando el otro *es de uno* implica propiedad y reconocimiento. En ambos casos, no sólo ocurre una cosificación de la alteridad, la experiencia amorosa supone una claudicación de la individualidad mediante el compromiso. Si bien la pasión es una obligación en detrimento a la voluntad, se demanda el reconocimiento de la propiedad: “Pero no eras mía *y lo*

*sabías*, tú me tenías, *si lo sabías*" sostiene Cano. En el caso de Peso Pluma, la propiedad se conquista: "Voy a conquistar tu familia, que en unos días *vas a ser mía*".

La tercera noción refiere al riesgo de la experiencia amorosa. Los corridos tumbados de Cano y Peso Pluma articulan la intensidad de la vida del joven actual con una tradición sonora nacional. Las canciones *retratan* el despecho pasando a constituir un compendio de experiencias narradas por pares. Las *princesas* y las distracciones son muchas, pero van a la par de la *palabra* y el compromiso. Tal es el riesgo y la tensión del corrido tumbado: *no hay arrepentimiento en que el amor no sea eterno*. La comprensión de la paradoja formula una importante posición existencialista sobre lo romántico. Los corridos no aspiran al infinito, plantean una narración sobre lo vivido, una reflexión en clave menor que orienta la construcción del amor.

La música es una institución social capaz de proporcionar tipificaciones, pronunciamientos y orientaciones sobre cuestiones sentimentales y existenciales. De tal forma, mientras tematiza efectivamente, vincula a los integrantes de las sociedades que la producen.

Finalmente, es necesario exponer ciertas limitaciones y recomendaciones con el objetivo de contribuir a posteriores investigaciones en torno a la sociología de la música. Se dirigió al análisis de contenido lírico por su capacidad rítmico-poética de producir imágenes amorosas orientativas. En este sentido, se sugiere un análisis musical profundo con el objetivo de reconocer puntos en común y disidencias en función a la tradición musical mexicana. Retomando la cualidad poética, es preciso resaltar el carácter metafórico relacional común al amor y a la música. Las imágenes orientativas forman parte de una circunstancia dinámica, no *están talladas en piedra*. Por ello, se recomienda su constante estudio así como el abordaje a otros protagonistas del género.

## Referencias bibliográficas

- Bauman, Z. (2003). *Amor líquido*. Fondo de Cultura Económica.
- Berger P. y Luckmann T. (2001). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu Editores.
- Debord, G. (2008). *La sociedad del espectáculo*. PRE-TEXTOS.
- Fernández, C. (2021). Corridos: (Mostly) true stories in verse with music. *Journal of folklore and education*. Vol 8. Pp. 63-70.
- Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. En Cruces Villalobos, F. (Coord.). *Las culturas musicales*. (Pp. 413-435). Editorial Trotta
- Gergen, K. (2006). *El yo saturado*. Ediciones Paidós.
- Goffman, E. (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu Editores.
- Larrique, D. (2004). Las ciudades destruyen las costumbres. *Tharsis*. Nro. 16.
- Luhmann, N. (2008). *El amor como pasión*. Ediciones Península.
- Nietzsche, F. (2003). *Sobre verdad y mentira*. Editorial TECNOS.
- Precht, D. (2012). *Amor. Un sentimiento desordenado*. Ediciones Siruela
- Quintero, A. (2005). *Salsa, sabor y control*. Siglo veintiuno Editores.
- Schopenhauer, A. (1993). *El amor, las mujeres y la muerte*. Editorial EDAF.
- Schopenhauer, A. (1998). *Pensamiento, palabras y música*. Editorial EDAF.
- Schütz, A. (2003). *Estudios sobre Teoría Social. Escritos II*. Amorrortu Editores.