

Entre lo masivo y lo oral: recontextualizaciones a partir de un género de tradición oral

*Between the mass and the oral communication: recontextualizations
from a oral genre*

*Entre a massa e o oral: recontextualizações a partir de um gênero de
tradição oral*

—

Cristian Andrés YAÑEZ AGUILAR

cristian.yanez@uach.cl

Universidad Austral de Chile

Chile

Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación

N.º 156, agosto-noviembre 2024 (Sección Diálogo de saberes, pp. 249-266)

ISSN 1390-1079 / e-ISSN 1390-924X

Ecuador: CIESPAL

Recibido: 21-03-2024 / Aprobado: 12-06-2024

Resumen

Constelaciones de sentido diversas en torno a lo cultural han construido ámbitos de conocimiento que muchas veces no dialogan pese a que comparten interés por fenomenologías similares. Es lo que al autor de este artículo le parece que ocurre con su objeto de estudio, la recontextualización genérica de la seguidilla en campos fenomenológicos que cruzan desde la cultura popular oral a lo popular masivo. Teóricamente, el siguiente artículo se circunscribe al ámbito de la comunicación y la cultura, poniéndose en diálogo el enfoque proveniente de la obra de Jesús Martín Barbero con una de las perspectivas de los estudios performativos. Por otra parte, metodológicamente se trabaja con estudio de casos y técnicas documentales de recolección de información.

Palabras clave: recontextualizaciones genéricas; matrices culturales; seguidillas; comunicación y cultura.

Abstract

Diverse constellations of meaning around culture have built areas of knowledge that often do not dialogue despite sharing concerns about similar phenomenologies. This is what seems to happen with the research problem, the generic recontextualization of the seguidilla in phenomenological fields that cross from oral popular culture to mass popular culture. Theoretically, the following article is circumscribed to the field of communication and culture, putting into dialogue the approach coming from Jesús Martín Barbero with performance studies. On the other hand, methodologically, this research works with case studies and documentary information collection techniques.

Key words: generic recontextualizations; cultural matrices; seguidillas; communication and culture.

Resumo

Diversas constelações de significado em torno da cultura construíram áreas de conhecimento que muitas vezes não dialogam, a pesar de partilharem preocupações sobre fenomenologias semelhantes. É o que nos parece acontece com o problema de pesquisa: a recontextualização genérica da Seguidilha em campos que atravessam a cultura popular oral e cultura popular de massa. Teoricamente nos limitamos ao campo de comunicação e cultura e colocamos a perspectiva de Jesús Martín Barbero em diálogo com estudos da performance. Nossa metodologia foi estudo de caso e coletas documentais.

Palavras chave: recontextualizações genéricas; matrizes culturais; seguidilhas; comunicação e cultura.

Introducción

El sociólogo y antropólogo brasileño Renato Ortiz (2022) ha definido dos imágenes relevantes para aproximarse al complejo fenómeno de la cultura. Primero, plantea la cuestión de las “constelaciones de sentido”, entendidas como “un conjunto formado por significados que giran en torno a una misma órbita delimitando un territorio específico” (Ortiz, 2022, p. 22). Las definiciones de una misma constelación de sentido pueden ser contradictorias entre sí pero agrupadas al interior de un conjunto. Es así como identifica tres constelaciones: “culto, cultivado, arte”, “cultura como totalidad”, la cual entiende como asociada a la nación y los estudios antropológicos y, por último, “cultura de masas”. El autor agrega que estas constelaciones funcionaron, a lo largo del siglo XX, con fronteras relativamente seguras, de manera que:

Los estudios antropológicos estaban distantes de la esfera del arte; la noción de cultura de masas era la negación del gran arte e inaplicable a las sociedades indígenas; la sociedad nacional era distinta de la realidad etnológica considerada por la Antropología Clásica (Ortiz, 2022, p. 22).

Sin embargo, agrega que:

A partir de un determinado momento esas fronteras se rompen, la interacción entre espacios relativamente estancos se intensifican y los nuevos significados y redefiniciones se agregan al cuadro anterior. Esos cuadros, ahora, sin girar en la órbita de las constelaciones, se depositan en capas geológicas (Ortiz, 2022, p. 22).

Aquí aparece el segundo concepto, las capas geológicas, entendidas como “fragmentos, elementos dispersos, son interpretados e integrados al debate contemporáneo” (Ortiz, 2022, p. 22). Se trata de una idea que, en el marco de su análisis, le permite escapar del anacronismo, “como si el tiempo hubiese sepultado las connotaciones anteriores” (Ortiz, 2022, p. 22).

Si bien Ortiz da cuenta del enorme movimiento sociocultural contemporáneo que cruza, trasciende y obliga a pensar desde fuera de dichos campos, su posición nos resuena cuando se trata de estudiar comprensivamente fenómenos que fueron abordados desde alguna de dichas constelaciones en el siglo XX, sin atender a fenomenologías que a ratos podían trascender los constructos de disciplinas como los Estudios de Comunicación Social o los Estudios Folklóricos, pero que invisibilizaban cruces, fragmentos textuales o matrices culturales más allá de lo que dichos constructos permitían consignar. A mediados del siglo XX, McLuhan señalaba que el éxito de los medios masivos se debía a su capacidad para apropiarse saberes de capas populares (migrantes, urbanas, etc.) y poner en circulación re-procesadas, cuestión que en la década de 1950 tematizó como el folklore-industrial (Marques de Melo, 2008), sin eco en su campo disciplinario

ni menos en los denominados Estudios Folklóricos, incluso en tradiciones más vanguardistas y menos conservadoras como las desarrolladas en contextos anglosajones (Briggs & Naithani, 2013).

En América Latina fueron relevantes los enfoques conservadores y cristalizadores de la cultura popular, la constelación de cultura como totalidad en la antropología (Ortiz, 2022) y mediocentristas en los Estudios de Comunicación (Del Valle, 2005) hasta que recién en la década de 1980 hubo un viraje hacia la cultura (Vasallo de Lopes, 2003; Saintout, 2011; Martín Barbero, 1987) dando lugar en nuestro continente a un ámbito más amplio que identificamos como comunicación y cultura (Vasallo de Lopes, 2003) y donde es posible trabajar fenómenos complejos con la ayuda de saberes de diversas disciplinas. En este sentido, el problema disciplinario de la comunicación y su constitución como campo parece más una oportunidad que un problema.

A partir de lo anterior es que este trabajo se centra en una manifestación genérica que históricamente se puede rastrear hasta el siglo XVI, y que si se aplica el modo como las constelaciones plantearon durante el XX la cuestión de las capas geológicas, diríamos en primera instancia que nada tiene que ver con el campo de la comunicación, pendiente siempre de las innovaciones tecnológicas como agencias (González, 2017) y que formaría parte de una capa geológica ya sepultada. Sin embargo, es allí donde –con la ayuda de los enfoques propuestos por autores como Martín Barbero (1987; 1992; 2005), Marroquín (2021) en los Estudios de Comunicación, y con planteos desarrollados desde una de las líneas de los Estudios de Performance (Briggs & Naithani, 2013)- se busca abordar los procesos de recontextualización genérica de una manifestación poética, musical, dancística y con presencia en el periodismo popular como la seguidilla.

Entendida exclusivamente en su dimensión formal, la seguidilla se ha definido como una expresión poética de arte menor que se caracteriza en su cristalización por tener 4 versos de 7 y 5 sílabas. Tiene una variante de 7 sílabas denominada compuesta o de “contera”. También designa a un tipo de canción popular y una danza del mismo nombre. Pero en tanto estrofa de arte menor también es base estrófica de géneros dancísticos en España y América Latina. Ha sido documentada tempranamente ya desde el siglo XV (Pedrosa, 2022).

Por otra parte, los estudios de comunicación en general no tienen una historia extensa referida a la investigación en torno a manifestaciones premodernas ya que su énfasis ha estado fundamentalmente en dar cuenta de la agencia que producen los denominados medios masivos de comunicación (Marques de Melo, 2008). Sin embargo, una aproximación documental crítica de la fenomenología comunicativa que envuelva al género pone en evidencia que la seguidilla posee recontextualizaciones expresivas y mediaciones que la circunscriben en contextos de tradición oral, prensa popular y derechamente en contextos masivos mediados por industrias culturales. Esta fenomenología permite discutir entonces la cuestión de las matrices culturales, en la mirada que

hace muchos años Martín Barbero planteo para los estudios de comunicación y que hoy es relevante para pensar lo popular masivo (Marroquín, 2021).

Con base en lo anterior, la propuesta de este artículo discute que el estudio de géneros como la seguidilla –y otros de tradición oral- sean objetos empíricos ajenos al campo de la comunicación y la cultura. Por el contrario, se busca –mediante una documentación discutida teóricamente- demostrar que desde este campo se pueden comprender procesos de articulación entre lo oral y lo masivo que tienen larga densidad y que se relacionan con las culturas de los sectores populares en América Latina. En ese marco, el problema de esta investigación son las matrices culturales presentes en manifestaciones de comunicación masivas de producción y consumo popular, mientras que su objeto de estudio es la recontextualización genérica de la seguidilla en las industrias culturales. La hipótesis es que la seguidilla constituye una matriz cultural de tradición oral cuya recontextualización genérica la ubican en instancias de comunicación interaccional y masiva.

Marco teórico

Este artículo plantea también que algo similar ocurre con el género que se aborda en este estudio. En tanto manifestación genérica, identificamos a la seguidilla como un modo de comunicación (Bajtín, 1982; Ben Amos, 1981) que produce procesos de interacción entre dos o más agentes. Teóricamente, tal como ya se adelantó, este artículo busca un fundamento en tres perspectivas que si bien se enmarcan en ámbitos disciplinarios diversos, comparten una preocupación por la fenomenología de la comunicación en su dimensión histórica, contextual y compleja. En primer lugar, el marco de este trabajo retoma los planteos de Jesús Martín-Barbero (1987, 1992), quien en su señero trabajo “De los Medios a las Mediaciones” (1987) tuvo una importante incidencia en los paradigmas dominantes hasta entonces en el campo de la comunicación en América Latina. En ese sentido, hay varios elementos que son sustantivos: la invitación a pasar de los medios a las mediaciones, valorar la comunicación como un proceso y bogar por un enfoque transdisciplinario (Martín Barbero, 1987), es decir, trascender la limitación de la monodisciplina, y para agregar, siguiendo a Renato Ortiz (2022), los límites de las constelaciones de sentido cuando estas se construyen como entidades cerradas. Junto con ello, para Martín Barbero es clave la cuestión de las matrices culturales que se ponen en juego en los procesos de comunicación (Marroquín, 2021). Dichas matrices siempre operan en marco histórico, social y cultural concreto que presupone alejarse de las miradas románticas que esencializan las manifestaciones culturales, fenómeno común a una parte importante y probablemente mayoritaria de los estudios de folklore en América Latina (Ortiz, 1989). Amparo Marroquín (2021) ha destacado la importancia de volver a mirar lo popular pero ya no desde un lugar originario y ancestral intocado, sino de aquel lugar plebeyo despreciado tanto desde ámbitos como el

arte culto o de un folklore que ve en lo masivo una transformación de lo que muchos de sus enfoques han concebido como manifestaciones auténticas (Yáñez & Fischman, 2016), pero también desde la propia investigación crítica en comunicación (González, 2017), es decir, el lugar de lo masivo. Sin embargo, esto no contradice el planteamiento anterior, ya que la propia autora referida sostiene que al pensarla desde lo popular-masivo siempre habrá una desconfianza en torno a ella, “por ideologizada, porque está atravesada por la industria, por los intereses empresariales pero que a pesar de sí misma, sigue habitada por unas matrices ancestrales, que vienen de un tiempo premoderno” (Marroquín, 2021, p 30). Dichas matrices culturales aparecen, en la perspectiva propuesta por este artículo, recontextualizadas en instancias concretas de enunciación y desde allí es posible un análisis fenomenológico de los cruces al modo como ya planteaban autores de la comunicación y la cultura en la década de 1980 (Beltrao, 1980; García Canclini 1997; González 1981; Martin Barbero 1987), pero cuyos planteos invitan a seguir mirando ese espacio contradictorio y complejo que es lo popular masivo (Marroquin, 2021).

Para un abordaje metodológico de cómo se aparecen estas matrices culturales, resulta coherente poder recurrir a los planteamientos teórico-metodológicos desarrollados en el marco de los Estudios de Performance, corriente en la que resuenan los planteamientos de Bajtin al concebir los géneros como instancias de comunicación que se ejecutan en instancias concretas de enunciación. Desde la última mitad del siglo XX en el marco de la lingüística antropológica y los Estudios Folklóricos, se desarrollaron estudios de performance impulsados por autores como Richard Bauman y Charles Briggs, a quienes se suma el eco de la obra de Américo Paredes precisamente desde su experiencia chicana. Bauman define una *performance* (en adelante también se utilizará como sinónimo las nociones de ejecución u actuación) como “una comunicación poética, enmarcada de una determinada forma y exhibida ante una audiencia” (Bauman 1992; Bauman & Briggs, 1990; Briggs, 2008). En este enfoque el género es intertextual y tanto la producción como la recepción se relaciona con contextos de discurso anterior, proceso que se materializa en tanto los géneros por una parte aparecen como “entidades ordenadas, unificadas, delimitadas, por una parte; y fragmentadas, heterogéneas y abiertas, por otra” (Briggs & Bauman, 1996, p. 90). En clave sincrónica es posible advertir las características de un discurso y sus marcos, pero diacrónicamente los géneros “traen arraigadas conexiones históricas y es así como los proverbios y cuentos de hadas llevan la marca del pasado tradicional, mientras que el correo electrónico está asociado a los avances ultramodernos” (Briggs & Bauman, 1996, p. 90). Cobra sentido aquí entonces la autoridad discursiva de agentes –que son actores situados localmente- ya que:

Al momento de remitirse a un género particular, los sujetos productores del discurso están sosteniendo (de modo tácito o explícito) que poseen autoridad

necesaria para descontextualizar el discursos que conlleva las mencionadas conexiones históricas y sociales, y para recontextualizarlo en la escena discursiva actual. (Briggs & Bauman, 1996, p. 91)

Aquí entonces la re-contextualización genérica no solamente adquiere una dimensión teórica sino metodológica ya que otorga coordenadas para el análisis de cómo se van conformando huellas intertextuales en instancias de circulación y consumo. En América Latina este enfoque ha sido desarrollado en el marco de los Estudios Antropológicos y Folklóricos de vertiente académica (Fischman, 2012), pero pueden ser un aporte teórico-metodológico para analizar la recontextualización de matrices culturales y –sin sesgos de nacionalismo continental- aportar desde un lectura situada a los Estudios de Comunicación y Cultura en América Latina (Yáñez, 2020).

Metodología

Para el abordaje teórico-metodológico de la recontextualización genérica, este artículo realiza el ejercicio interdisciplinario y se vale del enfoque comunicativo de los estudios de *performance*, que han aportado elementos importantes para estudiar procesos de intertextualidad genérica en instancias específicas de enunciación. Esta investigación es cualitativa, se ubica en un nivel epistemológico descriptivo pero posee un horizonte comprensivo. Metodológicamente la estrategia implementada es el Estudio de Caso (Yin, 2014), que no parte de una elaboración apriorística del caso sino que busca construir una estrategia que se adecue. Dado el objeto de estudio de esta investigación, los casos seleccionados para el estudio fueron dos: por una parte la recontextualización genérica de la seguidilla en “La Bamba”, y por otra parte, los procesos de recontextualización genérica en el caso de la sirilla difundida por Violeta Parra en Chile. Como técnica de recolección de información se utilizó la investigación documental mediante archivos de investigación en disciplinas como la filología, la musicología, los estudios de folklore y documentos de prensa. Para el análisis se implementó el enfoque teórico-metodológico de la *performance*, que mediante la intertextualidad genérica permitió estudiar los fragmentos genéricos intertextuales presentes en un género e identificar las instancias de producción, circulación y audiencias.

Marco de antecedentes generales en torno a las seguidillas

Desde la investigación histórica, el filólogo José Manuel Pedrosa señala que la seguidilla como expresión lírica-musical y coreográfica está documentada ya hacia los años “1580-1600 en que el Barroco daba un adiós definitivo (y conflictivo) al Renacimiento, fue un acontecimiento de significado más trascendente de lo

que se ha solido estimar” (Pedrosa, 2022, p. 14). Agrega que lo anterior se debe no solo a que la seguidilla es considerada en la filología como uno de los metros más antiguos y dispersos (señala su presencia en lugares actuales como México, España, Argentina o Chile) sino también –y esto es relevante para nuestra investigación–:

Por sus singulares genéticas, recorridos, metamorfosis y resignificaciones, que desbordan, según comprobaremos, el mero formalismo estrófico y la historiografía convencional, y son cifra de tensiones poéticas, artísticas, ideológicas, políticas, incluso, que en parte retrataron y contribuyeron a cambiar los espacios y las épocas por las que transitó. Téngase en cuenta que el paisaje sonoro-coréutico y el fondo festivo de las edades barroca y dieciochesca, sobre todo, lo pusieron en muy buena medida las seguidillas. (Pedrosa, 2022, p. 14)

Si bien para los fines de este trabajo es imposible realizar una genealogía de las relaciones históricas, recontextualizaciones genéricas y procesos de uso por los que pasó la seguidilla a lo largo de 4 siglos –dado que el énfasis de esta investigación está en la relación con la comunicación masiva en América Latina–, sí hay algunos elementos importantes de consignar y que sirven como marco para la exposición de los casos que se han seleccionado para este trabajo. Lo primero es la vinculación inicial –en la documentación histórica– del

arte de cantar y bailar seguidillas, asociado al vulgo ínfimo (al de los bajos fondos, criminales incluso), a los espacios urbanos (aunque enseguida se proyectó también hacia el campo), a la voz femenina (y a la de las prostitutas, en ocasiones), a la exhibición del cuerpo grotesco y carnavalesco, a la mierda (veremos que el diccionario académico mantiene hoy la acepción seguidilla, ‘diarrea’, viva en el idioma desde 1597 por lo menos) y al auge de la novedosa y plebeya guitarra rasgueada (en vez de a los delicados instrumentos de cuerda punteada), inundó primero las calles, patio, tabernas y lupanares; conquistó sin encontrar apenas resistencia, en los inicios del XVII, los salones, palacios y hasta iglesias; y se convirtió en enseña (y en imán fascinante para los viajeros extranjeros– de la España del XVIII. La seguidilla fue superada pero no eliminada (porque siguieron yendo amistosamente de la mano, hasta hoy) por la cuarteta octosílaba a medida que avanzaba el siglo XIX. (Pedrosa, 2022, p. 14-15)

Las primeras apariciones documentadas tienen que ver con la controversia –o contrapunto como se le ha tematizado en América– por ejemplo en textos como Diálogo Intitulado el capón de 1597 de Francisco Narváez. Ya en los siglos XVI y XVII se le advierte en piezas teatrales y entre el XVII y el XVIII en la tonadilla escénica. En el XIX, pleno período del romanticismo hay una apropiación nacionalista del género en la España peninsular y lo que bien concebimos como un proceso de apropiación de parte de sectores asociados al poder político, proceso común a distintos países tanto en Europa como en América, facilitó cierta cristalización de manifestaciones como la danza de la seguidilla. En

el siglo XX durante el período del dictador Francisco Franco surge la Sección Femenina de Coros y Danzas y se produce una estetización de la danza a tono con la mirada nacionalista de la época, así como una re-construcción estética. Fines del siglo XX dará vida a nuevos enfoques estéticos y búsquedas del registro patrimonial de las seguidillas y a un reencuentro con formas estéticas y expresivas que habían quedado por fuera de la selección que realizaron estas agrupaciones. En América Latina su presencia ha sido descrita fundamentalmente en el marco de los cancioneros que han sido abordados desde ámbitos como ciertas corrientes de la musicología del siglo XX, los Estudios filológicos y folklóricos donde se ha advertido la presencia del metro de la seguidilla al menos desde el siglo XVIII y como parte de una enorme cantidad de géneros poético-musicales y dancísticos. Pues bien, precisamente a partir de un pequeño corpus seleccionado con base en el problema de investigación es que se identifica la presencia de seguidillas en marcos de circulación-consumo que trascienden el ámbito de la cultura oral y se ubican en el ámbito de lo masivo, sin perder la densidad histórica ya discutida y brevemente documentada. De allí entonces que, por primera vez, nos acercamos a ella desde la comunicación y la cultura.

Discusión y resultados

Para dar cuenta de la hipótesis se ha seleccionado un pequeño corpus de ejemplos que dan cuenta de cómo un mismo género puede circular en espacios de reproducción y comunicación diversos, al tiempo que cruza ámbitos que han sido estudiados desde campos que muchas veces no dialogan entre sí en lo teórico, abriendo con ello la necesidad de un análisis que puede nutrir el ámbito de la comunicación y la cultura.

Como primer ejemplo, este apartado referirá a una seguidilla proveniente de la tradición oral que recorre diversos países de América Latina. El primero corresponde al género que popularmente se conoce como “La Bamba” y que, de acuerdo con el investigador mexicano Raúl Eduardo González, forma parte del folklore de “la región del estado de Veracruz ubicada desde el puerto del mismo nombre y hacia el sur, hasta los límites con el estado de Tabasco” (González, 2022, p. 211). El mismo autor cuenta que:

entre los sones jarochos cantados con seguidillas destaca, sobre todo, “La Bamba”, por la amplitud de su repertorio de estrofas, así como por la fama que tiene dentro y fuera del país, pues se han realizado versiones en diversas lenguas y en distintos ritmos; las interpretaciones en rockandroll realizadas por Ritchie Valens, por los Lobos y por otros muchos cantantes y agrupaciones le han dado una difusión inusitada a este son mexicano. (González, 2022, p. 211)

En relación a la expresión bailable señala que La Bamba es –en tanto son– una danza de parejas. En ella destaca la que considera como la seguidilla más famosa:

Para bailar ‘La Bamba’
Se necesita
Un poca de gracia
Y otra cosita. (González, 2022, p. 211).

En la estructura del son La bamba es posible advertir –señala el autor– un estribillo después de cada seguidilla. Parece importante detenerse en el párrafo del Dr. González de México, ya que allí documenta precisamente el elemento central del análisis propuesto en este artículo. En este sentido, cabe enfatizar los marcos expresivos en que se advierte la presencia de La Bamba con sus seguidillas provenientes de la tradición oral.

En el año 1997 apareció el disco “The Secret Museum of Mankind Vol. 4 (Ethnic Music Classics: 1925-48)”, donde –entre diversas músicas del mundo– aparece una grabación del año 1939 (editada originalmente por el Sello Víctor) de La Bamba donde se consigna la ejecución en guitarra de Álvaro Hernández Ortiz, y se advierte una enorme cantidad de estrofas de seguidilla además de la famosa consignada antes. Es interesante la relación cantante-guitarra porque conecta con contextos anteriores vinculados a ámbitos de tradición oral, aunque su presencia en el disco como expresión tecnocomunicativa ya muestra mediación de la industria cultural pero con un consumo asociado a un tipo de música tradicional.

En lo musical también es muy relevante el registro realizado por el arpista y cantante mexicano Andrés Huesca (1917-1957) quien –a propósito de la incidencia del disco y el cine– aportó importantes innovaciones en la interpretación del son jarocho con el arpa. Desde 1936 aparece en películas como “Allá en el Rancho Grande”, propias del Cine de Oro Mexicano, precisamente la producción cultural que logró un enorme impacto de América Latina, particularmente en países como Chile donde el imaginario visual y los repertorios musicales influyeron en la construcción de un movimiento musical y cultural presente hasta el día de hoy con sucesivas reactualizaciones estéticas y de repertorio. En el año 1945 graba una versión de La Bamba.

Otro proceso de re-contextualización lo encontramos en la película “Fiesta” del año 1947, film con características de musical y de drama, fue estrenada por Metro-Goldwyn-Mayer, dirigida por Richard Thorpe y protagonizada, entre otros por Ricardo Montalbán (1920-2009), actor mexicano estadounidense que con esta cinta logró presencia en Hollywood. La película fue grabada en locaciones de México. Debemos consignar que por entonces había comenzado el cine mexicano que en tanto imaginario asociado a la hacienda y un mundo rural (Villalobos) que tomó en el imaginario de Jalisco una construcción de

“lo nacional”. Si bien la película “Fiesta” es de producción norteamericana, cuenta con un actor mexicano-estadounidense y la estética que predomina es la misma que exportó a nivel mundial el cine mexicano y que mediante el consumo se transformó en sinónimo de “México” para el resto de los países. Llama la atención una escena donde el propio Montalbán toca la guitarra. La audiencia en el guión es un espacio festivo donde quienes participan visten los amplios vestuarios contruidos para las películas, y él canta Jarabe Tapatío y La Raspa. Cuando culmina la última canción dice a los músicos “canten La Bamba, muchachos”. Se pone de pie y se acerca al personaje que interpreta la actriz y bailarina estadounidense Cyd Charisse (1922-2008), quien con su vestuario mexicano y junto al resto de las personas que componen parte de la escena, bailan La Bamba en parejas y con el ya señalado vestuario al estilo de Jalisco, es decir, la ejecución mediatizada participa de la construcción de lo nacional con base en el vestuario de Jalisco y ya no del son jarocho como expresión regional.

Figura 1.



(Fuente: Fragmento Película “Fiesta” de 1947. Link: https://www.youtube.com/watch?v=hbuwj9bMnMQ&ab_channel=avant1277)

Así llegamos al año 1958 cuando La Bamba es grabada por Ritchie Valens (1941-1959), cantante estadounidense de origen mexicano, quien en plena época de apogeo del *rock and roll* –música que a su vez pone en la circulación masiva una serie de elementos emergentes, la lógica armónica proveniente del viejo blues- grabó con ese código musical la canción La Bamba, transformándose en un pionero del *rock and roll* en español. De ese modo entonces, un género como el *rock and roll*, asociado precisamente a la huella de la modernidad

discográfica del siglo XX y la emergencia de una cultura juvenil movilizada por estéticas ejecutadas por músicos afroamericanos, se ve permeada por un género de tradición oral re-contextualizado en un nuevo género, de circulación y de consumo juvenil. La trágica muerte del cantautor volvió a ser contada en 1987 en la película estadounidense de drama biográfico denominada precisamente *La Bamba* (dirigida por Luis Valdez), que abordó la biografía de Ritchie Valens (interpretado por el actor Lou Diamond Phillips) y donde *La Bamba*, en la misma versión del *rock and roll* se transformó nuevamente en un *hit* internacional al terminal el siglo XX. Se advierte mediante la producción y el consumo un proceso de re-contextualización en que las estrofas de seguidilla –con su matriz tradicional- forma parte de modos de interpretación precisamente en el ámbito de lo popular-masivo (Marroquin, 2021).

Figura 2.



Fuente: fragmento película *La Bamba* de 1987. Link: https://www.youtube.com/watch?v=h_JrO5urMHo&ab_channel=ClavedeSol

Etnográficamente se ha escuchado a *La Bamba* en audiencias que consumen música popular y géneros del rock, como también en espacios campesinos de Chile donde se le baila bajo el género de la cumbia ranchera. Nuevamente la seguidilla de una matriz cultural anterior reaparece conformando la práctica de los segmentos populares en el continente.

El segundo caso es menos visible en términos de su masividad y mucho más acotado. Sin embargo, contrastando con el primero, mantiene elementos comunes respecto al planteamiento de esta investigación. En este caso, referiremos a un género cuya circulación y consumo en la industria discográfica se realiza bajo el rótulo de folklore. Es decir, un género que –en la propia

audiencia generada desde su producción- se asocia a un ámbito ajeno a los que serían géneros “modernos” o “contemporáneos”, tiene una fisonomía textual, instrumental y una circulación que se construye igualmente por el proceso de producción y consumo. Este caso refiere al campo del folklore (Yáñez, 2021) en Chile y a la figura de Violeta Parra (1917-1967). Lo relevante del caso es que igualmente refiere al género de la seguidilla y conecta con una artista chilena que mediante su creatividad cruzó campos –y sus constelaciones de sentido- para abrir nuevas posibilidades de percepción-reflexión. Hacia el año 1957 Violeta Parra recorre un territorio isleño ubicado 1200 kilómetros al sur de Chile, Chiloé, donde comienza la Patagonia. Desde la investigación musicológica, González et al. (2009) recuerda que en la industria discográfica en Chile predominaban dos géneros asociados a un movimiento con características de nacionalismo cultural denominado como la Música Típica y, en lo genérico, la cueca y la tonada criollista. En ese contexto discográfico Violeta Parra difunde la “sirilla”, una de las etnodenominaciones de la seguidilla en esa alejada región. Parra difunde una versión de la seguidilla conocida como sirilla y esta se registra discográficamente en el año 1961 con el Grupo Cuncumén. González (1997) recuerda que “miembros del conjunto de proyección folclórica Cuncumén, aseguran haber recibido la sirilla de Violeta con el acompañamiento de 3/8 que llegó a hacerse característico en los años sesenta” (s/p). En términos estrictamente musicales, Violeta Parra difundió un patrón rítmico en 3/8 “con un apagado en el primer tiempo y una acentuación en el segundo tiempo -cuando se produce el primer rasgueo-, incorpora flexibilidad, sincopación y *swing* al acompañamiento de la sirilla-canción, como señala Tita Parra” (p. 27). Discográficamente, esta versión se registró en el LP “El Folklore de Chile”, Volumen VII por el Grupo Cuncumén. Lo relevante es que esta versión se transformó en el modelo musical para toda una vertiente creativa de la sirilla-canción. En la información del disco se consigna que la sirilla es una danza recogida por Violeta Parra en Chiloé.

Por entonces también se produce una reconstrucción de la expresión dancística que posteriormente se transformó en una “versión” de lo que sería de forma autónoma “la sirilla” y surgen composiciones populares como “Sirilla de la Candelaria” de Patricio Manns o “Mi abuela bailó sirilla” de Rolando Alarcón, que mantuvieron el modelo rítmico de “Sirilla me pides” conforme a la recopilación y enseñanzas de Violeta Parra. Este proceso de cristalización fue, en buena medida, posible debido a la reproducción que permite la industria discográfica y a su capacidad para crear un “corpus” del folklore que luego se reproduce a través de medios de comunicación como la radio y la televisión, así como en la escuela. A partir de un abordaje de la sirilla (seguidilla) en contextos de tradición oral previos al cambio sociocultural que vivió Chiloé en el siglo XX (Yáñez & Fischman, 2016; Yáñez, 2021), González (1997) plantea que es difícil establecer un patrón rítmico musical en base a los testimonios orales de quienes enseñaron “la sirilla” a los folkloristas, y que el autor escuchó en el Archivo Sonoro de la Universidad de Chile a mediados de la década de 1990. Sin embargo,

en entornos discográficos e incluso en planes de educación formal de Chile, la sirilla pasó a constituir un modelo de “género folklórico” con límites poéticos, en relación al número de estrofas (tres, para mantener los tiempos de duración propios de la canción difundida discográficamente), una forma de rasgueo, un patrón ritmo, una melodía y hasta una coreografía que se reconstruyó con ayuda de testimonios. La sirilla aparece entonces como un “género emergente”, es decir, el propio ejercicio de “recopilación”, grabación, circulación y consumo masivo de la misma, presupone una re-construcción genérica que, sin embargo, contiene huellas intertextuales tanto de la industria discográfica como de una tradición cultural. Prueba de esto último es que la estrofa que inicia la versión, posee una enorme cantidad de variantes a nivel iberoamericano.

Sirilla me pides
De la cual quieres, sí
Me vo' a la amarilla,
Me vo' a la verde, sí.

Encontramos variantes de la misma en la colección de Alín de 1991 citada por Pedrosa (2022) en el Romancero de Barcelona consignado el año 1600 con el número 662:

Seguidillas, me pide
Madre, el alguacil
Seguidillas me pide,
Más de cuatro mil.

En el caso de Chiloé, encontramos una variante documentada por Cavada en 1914:

Sirillas me pides
¿Cuál de ellas quieres?
Son unas amarillas
Y otras son verdes
Relín tirano
Cómo pasó el invierno
Pasó el verano (Cavada, 1914, p. 43).

Lejos de seguir poniendo atención en las variantes de esta estrofa de seguidilla, lo relevante es consignar la recontextualización genérica de una tradición oral, la cual se comparte con las huellas intertextuales del disco y las nuevas audiencias que “consumen” repertorio del folklore y lo reinterpretan construyendo luego un campo cultural (Yáñez, 2021). En los medios y en la escuela cobra vida como un género propio la sirilla, como una manifestación más próxima a lo popular masivo que a la propia tradición oral que funda su autoridad textual.

Conclusiones

El objetivo de este trabajo, lejos de documentar un amplio número de ejemplos en que las manifestaciones genéricas cruzan ámbitos de tradición oral y masivos, documenta en cambio la recontextualización genérica de la seguidilla, específicamente en dos casos que muestran la mediación comunicativa como articuladora de matrices culturales de larga densidad histórica como son las seguidillas, pero con resultados genéricos distintos. Estos últimos culminan en procesos de consumo y en audiencias diversas: juveniles en una, del folklore en otras, pero en ambas se articula la comunicación y la cultura. Lo anterior sin embargo, no obsta que existen unas matrices culturales que se conectan con prácticas emergentes, dando vida a un constante proceso creativo que construye modos de sociabilidad en que se inscriben las prácticas de producción y consumo. Dada la larga tradición sociológica del campo de la comunicación (Vasallo de Lopes, 2003; Marques de Melo, 2014) estos temas han tendido a ser rechazados a priori y la comunicación-cultura a tener todavía un estatuto subalterno dentro del campo en el continente. Efectivamente, los procesos de re-contextualización requieren de enfoques que incorporen los marcos socioeconómicos de las recontextualizaciones como los que atañen a procesos vinculados con géneros de larga densidad como las seguidillas, las coplas, las décimas o las expresiones festivas de matriz barroca que no funcionan linealmente como presuponen las miradas modernas que suponen una emergencia que oculta lo anterior, al modo de cómo Ortiz entiende las capas geológicas. Muy por el contrario, los movimientos parecen moverse en direcciones más complejas, comprendiendo movimientos dialécticos que, vistos desde la Comunicación y la Cultura, pueden ser relevantes para avanzar en una comprensión sociocultural más profunda y no menos estructural.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Editorial Siglo XXI.
- Bauman, Richard. (1992). Performance. En R. Bauman (Ed.), *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments* (pp. 41-49). New York: Oxford University Press.
- Bauman, R. & Briggs, C. (1990). Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. *Annual Review of Anthropology*, 19, 59-88.
- Bauman, R. & Briggs, C. (1996). Género, intertextualidad y poder social. *Revista de Investigaciones Folklóricas*, 11, 78-108.
- Beltrão, L. (1980). *Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados*. São Paulo: Editora Cortez.
- Ben-Amos, D. (1981). Analytical categories and Ethnic Genres. En D. Ben-Amos (Ed.), *Folklore Genres* (pp. 215-242). Austin: University of Texas Press.
- Briggs, C. (2008). *Poéticas de vida en espacios de muerte: género, poder y Estado en la cotidianidad Warao*. Quito: Abya Yala.

- Briggs, C. & Naithani, S. (2013). The Coloniality of Folklore: Towards a Multi-Generational Practice of Folkloristics. *Studies in History*, 28(2), 231-270. <https://doi.org/10.1177/0257643013482404>
- Del Valle, C. (2005). Mediocentrismo e invisibilización como objeto de estudio: una genealogía crítica de la comunicación intercultural. *Signo y Pensamiento*, 24(46), 51-64.
- Fischman, F. (2012). Folklore and Folklore Studies in Latin America, En R. Bendix y G. Hasan-Rokem (Eds.), *A Companion to Folklore* (1ra ed., pp. 265-285). Wiley-Blackwell.
- García Cancellini, N. (1997). Culturas Híbridas y Estrategias Comunicacionales. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 3(5), 109-128.
- González, J. (1981). *Sociología das Culturas Subalternas*. Curitiba: Editora Appris.
- González, J. (2017). De los Frentes Culturales a la investigación y desarrollo de Cibercultur@ (una aproximación autobiográfica), en L. Advíncula et al. (eds). *Cenários Comunicacionais. Entre as sociedades industriais e as emergentes* (1ra ed., Vol. 1, pp. 493-515). Portugal: Editorial Media XXI.
- González, J., Ohlsen, Ó. & Rolle, C. (2009). *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950—1970*. Santiago: Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile.
- González, Raúl. (2022). Breve panorama de la seguidilla en México, en C. Aguilar, F. Moya y Miancapué (Eds.). En *Seguidillas: ecos, melodías y contextos de un género folklórico más allá de las fronteras*. (1ra ed.). Chile: COYDE Los Ríos.
- Marques de Melo, J. (2008). *Mídia e cultura popular: História, taxionomia e metodologia da folkcomunicação*. Brasil: Paulus.
- Marques de Melo, J. (2014). *Teoria e Metodologia da comunicação. Tendências do século XX*. Brasil: Paulus.
- Martín Barbero, J. (1987). De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. Barcelona: Gustavo Gili.
- Martín Barbero, J. (7-9 de abril de 2005). *Transdisciplinariedad: notas para un mapa de sus encrucijadas cognitivas y sus conflictos culturales* [Ponencia]. Congreso Internacional “Nuevos Paradigmas Transdisciplinarios en las Ciencias Humanas”, Universidad Nacional, Bogotá, Colombia. Recuperado de <https://www.debatecultural.net.ve/Observatorio/JesusMartinBarbero2.htm>
- Martín Barbero, J. & Muñoz, S. (1992). *Televisión y Melodrama*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Marroquín, A. (2021). Aportes desde la comunicación para pensar lo popular. Estrategias para hacer trampas a la modernidad. Aportes desde América Latina. En C. Yañez et al. (Eds.), *Escenarios Comunicacionales: Nuevos Diálogos* (1ra ed., Vol. 2, pp. 29-44). Portugal: Editorial Media XXI.
- Ortiz, R. (1989). Notas Históricas sobre el concepto de cultura popular. Diálogos de la Comunicación, 23. Recuperado de <https://felafacs.org/dialogos/pdf23/ortiz.pdf>
- Ortiz, R. (2022). A problemática cultural no mundo contemporâneo. En C. Yañez y F. Fischman (Comp.), *Folklore y Comunicación: enfoques para el análisis cultural* (1ra ed., pp. 19-20). Temuco: Ediciones Universidad de La Frontera.
- Pedrosa, José. (2022). El triunfo de la seguidilla barroca: voz femenina, carnaval urbano y reconfiguración de la cultura popular. En C. Aguilar, F. Moya y Miancapué (Eds.). *Seguidillas: ecos, melodías y contextos de un género folklórico más allá de las fronteras*. (1ra ed.). Chile: COYDE Los Ríos.
- Saintout, F. (2011). Los estudios socioculturales y la comunicación: un mapa desplazado. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación (ALAIIC)*, 8-9(5), 144-153.

- Vasallo de Lopes, M. I. (2003). *Investigación en Comunicación, Formulación de un modelo metodológico*. México: Editorial Esfinge.
- Yáñez, C. (2020). La Perspectiva de la Performance y su Relevancia para el Campo de la Comunicación y la Cultura Popular en América Latina. En M. Gobbi & D. Renó (Orgs.). *Reflexões sobre o Pensamento Comunicacional Latino-americano* (1ra ed., 137-161). Aveiro: Ria Editorial.
- Yáñez, C. (2021). La huella del profesorado normalista en la configuración del campo folclórico en Chiloé: Maestros, cultores y folcloristas. *Revista Musical Chilena*, 75(236), 156-174. <http://dx.doi.org/10.4067/s0716-27902021000200156>.
- Yáñez, C. y Fischman, F. (2016). Recontextualizaciones expresivas en contexto neoliberal: La Fiesta del Mar en la isla de Quehui, Chiloé. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 22(43), 9-35.
- Yin, R. (2014). *Case Study Research. Design and methods*. California: Sage Publications. California: Sage Publications. DOI:10.3138/cjpe.30.1.108

