

Transnacionalización y la balada latinoamericana

Daniel Party
University of Pennsylvania

La balada romántica latinoamericana es un género musical transnacional. No sólo es un estilo de música que goza de popularidad más allá de las fronteras del país de origen del cantante – como se define comúnmente transnacionalismo. La balada es un género musical que no acarrea una identidad nacional. Me explico: a diferencia de la salsa, la cumbia, el tango o el blues, géneros que aún llevan la marca de su país o región de origen, la balada pareciera no tener un locus originario. Excepto por el acento, no es posible distinguir una balada argentina de una chilena o venezolana. Es un estilo musical del cual todos los latinoamericanos sienten como propio.

Para objeto del presente trabajo defino balada como una canción de amor de *tempo* lento, interpretada por un cantante solista generalmente acompañado de una orquesta. Es un género massmediático, con grandes inversiones en producción y distribución, para un público mayoritariamente adulto. En los últimos 20 años, la balada se ha transformado en el género de mayores ventas en toda Latinoamérica. El baladista más famoso es Julio Iglesias (cantante con record Guinness de más discos vendidos a nivel mundial), seguido por Roberto Carlos (desde finales de los 60s, 100 millones de discos vendidos) y Luis Miguel.

La balada romántica no es un estilo limitado a Latinoamérica. De hecho, la balada se puede considerar la versión en español de un género internacional: existe en Estados Unidos (adult contemporary pop ballad), China (Cantopop), Indonesia (*lagu cengeng* ('weepy song')), Vietnam (*ca Khuc* ('modern songs')), etc. A pesar de su inmensa popularidad, la balada no ha sido estudiada ni por musicólogos, que la consideran demasiado popular y de poco interés musical, ni etnomusicólogos, que prefieren ignorarla por su carácter apolítico e individualista.

La balada es un género musical híbrido. Su principal antecesor es el bolero metropolitano orquestado de los años 50s (Lucho Gatica, Ruth Fernández (PR), Leo Marini (argentina/cuba)) Pero también tiene influencias de la canción romántica italiana (Domenico Modugno en los 60s, Nicola di Bari (60s), Umberto Tozzi durante los 70s; Gianni Bella, finales de los 70s), de la canción romántica francesa (Aznavour), y del estilo crooner norteamericano de Sinatra y Nat King Cole (quienes a su vez habían sido influenciados por el bolero).

En México, la primera balada inscrita como tal en la sociedad mexicana del derecho de autor apareció en 1961 (Garrido 148) (El autor es Mario Álvarez, “Sonata de Amor”). El cantante y compositor mexicano Armando Manzanero, publica en 1965 su primera balada “Pobres Besos Míos” (1965) (160) (antes ya había publicado boleros y canciones en otros estilos). Una pregunta natural que surge es si es posible distinguir estilísticamente entre al bolero y la balada a fines de los 60s. De las canciones publicadas por Manzanero en 1967 y que aún mantienen gran fama, son calificadas como bolero “Contigo Aprendí” y “No”. Y como baladas “Somos Novios” y “Te extraño.” Si uno compara las versiones originales de Manzanero de esas cuatro canciones no existen diferencias fundamentales entre una balada y bolero. Es más, “Te extraño” fue grabada por Luis Miguel en su disco de boleros Romance (1990).

A nivel de lírica, el bolero presenta un lenguaje más metafórico y poético que la balada. La sutileza lírica del bolero, que se podría caracterizar como decir siempre menos que más, no está presente en la balada. Un ejemplo de esta sutileza es la manera en que se presenta el género en el bolero. Críticos literarios y etnomusicólogos feministas han notado que mediante el uso del “tú y yo”, el bolero evita especificar el género del cantante y del receptor (Zavala). Esto permite diversas lecturas, desde la reinterpretación de un bolero cuando es cantado por una mujer en vez de un hombre (y viceversa), hasta una posible lectura homosexual. En el caso de la balada, el género de la persona cantada generalmente es explícito (“tú, la misma de ayer, la incondicional”; “si el pasado

te enseñó a tocarme así, bendito sea el que estuvo antes de mí”; “Muchachita”), por lo que está menos abierta a múltiples interpretaciones a nivel de género.

El vínculo entre la balada y el bolero ha sido casi constante durante los casi 40 años de historia de la balada. Los primeros discos del baladista José Feliciano, de finales de los 60s, contienen sólo boleros, y desde comienzos de los 90s, baladistas como Mijares, Douglas y Luis Miguel han grabado boleros con avasallador éxito.

Mi trabajo historiográfico con la historia de la balada está recién comenzando, por lo que aún tengo más preguntas que respuestas: ¿En qué momento el bolero se transforma en balada? ¿Qué rol cumplen la canción romántica española y las ballads de Frank Sinatra en la formación del género? A nivel de recepción ¿Distinguía el público entre balada y bolero a mediados de los 60s?

La balada es uno de los pocos géneros musicales, si no el único, que está presente en todos los países de habla hispana con gran éxito de ventas. Dada su inmensa popularidad y presencia, la balada puede ser considerada como una *lingua franca* musical en los países de habla hispana. Voy a dar dos ejemplos de casos en que la balada ha sido usada como *lingua franca* por músicos y productores. A mediados de los años 80, productores de salsa y merengue, con el objetivo de expandir la alicaída su audiencia, comenzaron una práctica conocida como *fusilamiento* (Austerlitz). Fusilamiento consiste en grabar una balada u otro estilo musical en un arreglo de salsa o merengue. El resultado superó las expectativas de los productores. Con el uso de la balada, la salsa se hizo notablemente más popular, llegando a auditores de edades, clases sociales, y países que antes no se interesaban por ella. De hecho, se creó un género nuevo, la *salsa romántica* (el estilo salsero más popular de los 90s) (e.g. Mark Anthony y La India).

El segundo ejemplo es el caso del cantante Alejandro Fernández, “el potrillo de México”. En 1997, Fernández gozaba de popularidad en México como cantante de rancheras y quería expandirse al mercado latinoamericano e

hispano de Estados Unidos. ¿Cómo lo hizo? Primero, grabó el disco en Miami, en vez de México, con el productor Emilio Estefan, Jr. y cambió su repertorio de rancheras a baladas. El resultado, el álbum “Me estoy enamorando” produjo 4 canciones número uno en el Billboard latino y 2.2 millones de discos vendidos a nivel mundial.

Este carácter de *lingua franca* se debe, al menos en parte, a una sensibilidad común latinoamericana. La lírica y música de la balada presenta ese carácter melodramático que Jesús Martín Barbero considera tan propio de la cultura latinoamericana. Martín Barbero propone que el melodrama habla de una “sociabilidad primordial” conectada a los lazos familiares (Martín-Barbero 277). Expresiones culturales con características melodramáticas contribuyen a lo que Martín Barbero denomina una “integración sentimental latinoamericana”. Martín Barbero la define como una estandarización de maneras de sentir y expresar, de gestos y sonidos, ritmos de baile, y cadencias literarias. Este proceso de integración sentimental habría comenzado en los años 40s con el cine Mexicano y argentino, el tango, la ranchera y el bolero (283). Según Martín Barbero, la telenovela es la expresión cultural latinoamericana que hoy continúa esta labor de integración.

La telenovela y la balada tienen más puntos en común que el carácter melodramático. Es muy frecuente que baladistas tengan un rol importante dentro de una telenovela y además canten el tema principal (José Luis Rodríguez “Voy a perder la cabeza por tu amor”, Chayanne, Lucero, Mijares). El inverso también ocurre, aunque con menos frecuencia (actores de telenovelas que luego comienzan una carrera de cantantes, como Carlos Mata). Además, balada y teleserie han sufrido procesos de internacionalización paralelos. Es más, debido a su internacionalización, ambos géneros han recibido la misma crítica: que tanto balada como telenovela se han homogenizado, perdiendo las características localistas que las hacían más interesantes (y de mejor calidad).

En el caso de la telenovela, Martín Barbero argumenta que el proceso de transnacionalización conlleva una homogenización del género: “producción para un mercado global implica la generalización de modelos narrativos y la reducción

de características culturales [específicas]” (Martín-Barbero 283) Sin embargo, el crítico venezolano Daniel Mato argumenta que las telenovelas hoy son más localistas que antaño (y las teleseries chilenas parecen corroborar su posición: La Fiera, Cerro Alegre) (Mato).

En cualquier caso, el proceso de homogenización de la balada es indiscutible. Considerando que baladistas vienen de países tan diversos como Argentina, España y Venezuela uno podría esperar una gran diferencia estilística entre las baladas provenientes de cada uno de estos lugares. Sin embargo, existe poca diferencia entre las baladas de Emmanuel y José Luis Rodríguez a comienzos de los 80s, y aún menos diferencia entre las de Cristián Castro y Marcos Llunas de mediados de los 90s.

Desde una perspectiva más negativa, la inmensa popularidad de la balada puede ser entendida como resultado de un proceso homogenizante en dos niveles: a nivel de mercado y a nivel estilístico musical. A nivel de mercado, las compañías disqueras multinacionales prefieren unir/homogenizar al mercado que satisfacer a minorías con gustos distintos. Es más lucrativo vender un producto a todo el público latinoamericano (como un disco de Luis Miguel), que producir géneros que tienen públicos limitados, como la chicha, la bachata, el zouk, o la música norteña. Cita de un ejecutivo de una casa discográfica: “la salsa divide al mercado, la balada lo une.” (Manuel, Bilby and Largey 260) Esta preferencia se traduce en la fuerza promocional con que se presenta cada nuevo disco de baladistas como Lucero, José Luis Rodríguez, etc. Peter Manuel es uno de los etnomusicólogos que ve a la balada bajo esta luz (Manuel, Bilby and Largey).

A nivel musical, la omnipresencia de la balada puede ser considerada como resultante de un proceso de homogenización estilística: “todas las baladas suenan igual”. Las razones para esta homogenización estilística son múltiples. Primero, el interés de las multinacionales de producir canciones que se conviertan en éxitos en múltiples países comienza desde la composición de la canción. Los autores de baladas evitan modismos locales, que alienen al público de países extranjeros. El “Puma” Rodríguez, se permite incluir un

modismo venezolano como “chévere” en su canción bailable “El Pavo Real”, pero no es sus baladas de la misma época. Musicalmente, los compositores y arregladores de baladas utilizan solamente instrumentos tradicionales evitando sonoridades que evoquen una localidad específica (como el tres, el cajón, el acordeón, bandoneón, etc.).

Segundo, desde finales de los 60s los baladistas han compartido compositores. Las canciones de Manuel Alejandro, Juan Carlos Calderón, y Armando Manzanero, entre otros, han sido grabadas por mexicanos (Luis Miguel, José José, Emmanuel), españoles (Raphael, Julio Iglesias), venezolanos (José Luis Rodríguez), chilenas (Myriam Hernández).

Tercero, desde comienzos de los 80s, el principal centro de producción de baladas es Miami, Florida. Las multinacionales prefieren poner sus oficinas para el mercado latinoamericano en EE.UU. para prevenir las fluctuaciones económicas que nuestros países sufren periódicamente. Esto se ha traducido en una emigración importante de cantantes, productores, y músicos a Miami. George Yúdice, profesor de estudios latinoamericanos en NYU, en un artículo de 1999, describe la importancia y centralidad de Miami para la industria musical latinoamericana. Sin embargo, Yúdice no explora las posibles implicancias de que el centro de producción de música latinoamericana sea una ciudad de EE.UU. Entre las preguntas que quiero responder a mediano plazo están: ¿Existe conciencia a nivel de audiencias latinoamericanas de que la música es compuesta y producida en Miami o Los Ángeles? ¿Qué tipo de vínculo existe entre los venezolanos y la música de José Luis Rodríguez, cuando él vive hace 20 años en Miami? ¿Y entre los chilenos y Myriam Hernández?

Para terminar, quisiera mencionar que parte de mi proyecto a largo plazo, es elaborar una crítica a la crítica de la homogenización. En manifestaciones artísticas, el concepto de homogenización es despreciado tanto por la crítica periodística como por los círculos académicos. A comienzos del nuevo siglo ya no queda prácticamente nadie que defienda la postura de Adorno frente a la música popular. Sin embargo, parte del discurso adorniano sigue presente, de

forma más sutil, en los nuevos pensadores de la música popular, especialmente en los EE.UU. Musicólogos y etnomusicólogos han privilegiado el estudio de músicas populares de dos tipos: 1) que cuestionan el rol hegemónico de la industria y el capitalismo (el reggae, el ska, hip hop), y 2) de artistas que se mantienen relativamente fuera del *mainstream* (Jimmy Hendrix, Tori Amos, Bjork). La música popular *popular* es descartada por su “estandarización”, la misma estandarización que Adorno criticaba de la música “de masas.” Esta estandarización es comúnmente llamada homogenización (de vestuario, de telenovelas, del rock, etc.).

Para entender un género de gusto masivo como la balada, es fundamental incorporar los procesos de homogenización no necesariamente como decadentes o degenerativos, sino como parte fundamental de una experiencia musical globalizada.

Bibliografía

- Austerlitz, Paul. Merengue: Dominican Music and Dominican Identity. Philadelphia: Temple University Press, 1997.
- Garrido, Juan S. Historia De La Música Popular En México, 1896-1973. Ediciones Especiales. México: Editorial Extemporaneos, 1974.
- Manuel, Peter, Kenneth M. Bilby, and Michael D. Largey. Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae. Philadelphia: Temple University Press, 1995.
- Martín-Barbero, Jesús. "Memory and Form in the Latin American Soap Opera." To Be Continued...: Soap Operas around the World. Ed. Robert Clyde Allen. London: Routledge, 1995. 276-84.
- Mato, Daniel. "Telenovelas: Transnacionalización De La Industria Y Transformaciones Del Género." Las Industrias Culturales En La Integración Latinoamericana. Eds. Néstor García Canclini and Carlos Moneta. 1a ed. Buenos Aires, Argentina: EUDEBA, 1999. 220-57.
- Zavala, Iris M. El Bolero : Historia De Un Amor. Madrid: Celeste, 2000.