

Berenice Corti / Claudio Díaz
(Compiladores)

Música y discurso

Aproximaciones analíticas
desde América Latina

Música y discurso

Música y discurso

Aproximaciones analíticas desde América Latina

Berenice Corti
Claudio Díaz



Libro
Universitario
Argentino

Claudio Fernando DÍAZ; Corti BERENICE

Música y discurso: aproximaciones analíticas desde América Latina

1ª ed. - Villa María: Eduvim, 2016.

198 p.; 22 x 16 cm. - (JQKA)

ISBN 978-987-699-341-8

1. Música Popular. 2. Discurso. 3. América Latina. I. Berenice, Corti II. Título

CDD 780.7

LCCL: ML 213.A74 M77

©2017

Editorial Universitaria Villa María

Chile 253 - (5900)

Villa María, Córdoba, Argentina

Tel.: +54 (353) 4539145

www.eduvim.com.ar

Edición : Alejo Carbonell

Edición gráfica : José Lautaro Aguirre



Obra bajo Licencia Creative Commons

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

CC BY-NC-ND

Esta licencia permite a Ud. sólo descargar la obra y compartirlas con otros usuarios siempre y cuando se indique el crédito de autor y editorial. No puede ser cambiada de forma alguna ni utilizarse con fines comerciales.

La responsabilidad por las opiniones expresadas en los libros, artículos, estudios y otras colaboraciones publicadas por EDUVIM incumbe exclusivamente a los autores firmantes y su publicación no necesariamente refleja los puntos de vista ni del Director Editorial, ni del Consejo Editor u otra autoridad de la UNVM.

Índice

Presentación BERENICE CORTI Y CLAUDIO DÍAZ	9
Poder, emoción y discurso en la música andina colombiana: una aproximación al papel del sonido musical en los procesos de subjetivación OSCAR HERNÁNDEZ SALGAR	15
Sobre el <i>schlager</i> alemán y la incorporación del concepto de discurso en la etnografía musical JULIO MENDÍVIL	43
Música e discurso: subjetivação, corporalidade e transformação social ALVARO NEDER	69
Música y estudios del discurso: una atracción fatal JUAN FRANCISCO SANS	97
Música y Salud: las huellas del discurso musical. Intervenciones musicoterapéuticas clínico-preventivas en Salud Mental GUSTAVO RODRÍGUEZ ESPADA	121
Las huellas de la subyacencia: un abordaje sociodiscursivo para el jazz argentino BERENICE CORTI	139
<i>Taquetuyoj</i> . Un enunciado en el campo del folklore CLAUDIO F. DÍAZ	161
Los autores	191

Presentación

Berenice Corti y Claudio Díaz

Cuando en el año 2011 surgió en la lista electrónica de discusión de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional de Estudios en Música Popular (IASPM-LA) una pregunta sobre los abordajes posibles para el análisis de la significación en la música, las opiniones de varios colegas mostraron cómo el campo de estudios en música(s) popular(es) y discurso está siendo largamente transitado por los investigadores de la región.

También, que los puntos de partida y perspectivas podían ser tan diversos como las diferentes experiencias académicas de cada uno. Esto, tal vez, podría deberse a que la tradición teórica en música y discurso se ocupó histórica y mayoritariamente de la música académica y no de la popular. Por otra parte, y a diferencia de lo que ocurre en otros campos de investigación, todavía no se ha erigido como hegemónica ninguna escuela teórica en particular.

El carácter interdisciplinario de la Rama Latinoamericana de la IASPM mostró también cómo es posible abordar el tema desde diversas tradiciones, incluyendo la musicología, la etnomusicología, las ciencias sociales en general y la semiótica y el análisis del discurso en particular. Todas ellas confluyen en la provisión de una caja de herramientas diversa y novedosa para el estudio de los fenómenos y prácticas musicales.

Fue así que para ponerse a trabajar en la publicación de este volumen, hubo solo un paso. De este germen que en un primer momento fue llevado adelante por Rubén López Cano y luego continuado por quienes firman esta introducción, hemos buscado desplegar un resultado doble. Por un lado, y a través de la convocatoria a los participantes de ese debate en la lista IASPM-LA, bucear en un primer mosaico de investigaciones realizadas en la región, relativas a este campo de estudios que vincula el discurso y las músicas. Por el otro, y a partir de la puesta en común de las perspectivas teóricas que circulan en el continente, profundizar la producción de conocimiento autónomo y localizado, un objetivo siempre deseable dadas las asimetrías del mercado mundial de conocimiento.

Oscar Hernández Salgar (Universidad Javeriana de Bogotá) nos propone un análisis de la producción discursiva y musical de la *melancolía* en la música andina colombiana urbana de la primera mitad del siglo xx, como parte de una perspectiva en donde los deseos, los afectos y las emociones actúan tanto como articuladores de música y discursos como de relaciones sociales de poder.

Julio Mendívil (Stiftung Universität Hildesheim) aborda el problema de la vastedad de las definiciones del vocablo “discurso” en los estudios de música a través del análisis pormenorizado del *schläger* alemán. Se trata éste de un género que si bien presenta una identidad profundamente heterogénea y esquiva a las categorías analíticas, puede ser comprendido como tal a partir del uso de determinados conceptos, estrategias y modalidades discursivas: es decir, como discurso.

Por su parte Alvaro Neder (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro / IFRJ), siguiendo a Julia Kristeva y su perspectiva en discurso y psicoanálisis, propone una teoría del *discurso musical* en la que ciertos tipos de música pueden construir y diseminar transformaciones sociales radicales. Su texto se basa en un trabajo etnográfico con ex militantes de las décadas de 1960 e 1970 y la experiencia de éstos con los discursos musicales recíprocamente contradictorios de la MPB y el movimiento conocido como Tropicália.

El trabajo de Juan Francisco Sans (Universidad Central de Venezuela) explora las posibilidades que ofrecen los estudios del discurso para dar respuestas a algunos de los problemas de la musicología actual, proponiendo el desarrollo de una teoría de “actos de música”, así como el análisis multimodal o el análisis crítico del discurso. Se trata en este caso de un texto con un fuerte énfasis en el debate conceptual.

El músico y musicoterapeuta Gustavo Rodríguez Espada (Investigador en arte y salud, Ministerio de Salud de la Ciudad de Buenos Aires) nos presenta una mirada completamente diferencial a partir de la cual se exploran las posibilidades, potencialidades y aplicaciones concretas de la música como discurso operacionalizable, desde un paradigma estético en Salud a favor del cual intervenir.

Para Berenice Corti (Instituto de Investigación en Etnomusicología de Buenos Aires), por su parte, la identificación de discursos sociales sobre el jazz argentino sirvió de puntapié para sugerir qué otras prácticas discursivas intervienen en los fenómenos musicales a partir de este caso en particular, para luego proponer una vía de acceso y análisis desde la sociosemiótica aplicada a discursos musicales y no musicales en la música.

Por último –pero no en última instancia– Claudio Díaz (Universidad de Córdoba) presenta un estudio del disco *Taquetuyoj* del Dúo Coplanacu

(2008) mediante un enfoque sociodiscursivo, preguntándose por el sentido de los enunciados desplegados en el álbum desde el *lugar del agente social* que lo produce, y en el marco de su sistema de relaciones específico.

Como puede verse, los trabajos que integran este volumen abordan una amplia diversidad de fenómenos musicales, situados, además, en diferentes momentos y espacios culturales no sólo de nuestro continente. Así, Benice Corti aborda el jazz practicado en Buenos Aires; Juan Francisco Sández reflexiona sobre el crecimiento de la cantidad de orquestas sinfónicas y el correlativo abandono del repertorio sinfónico nacional en Venezuela; Alvaro Neder centra sus reflexiones en la recepción de la MPB y el Tropicalismo en Brasil; Julio Mendivil analiza el fenómeno del Sclächer en Alemania; Oscar Hernández Salgar trabaja sobre características específicas del bambuco bogotano en un momento determinado de su desarrollo; Claudio Díaz aborda un disco contemporáneo del folklore producido en Córdoba, Argentina; y Gustavo Rodríguez Espada aborda la música desde el marco de la musicoterapia.

Pero no sólo se trata del abordaje de fenómenos distintos, sino también de una variedad de conceptualizaciones de los fenómenos discursivos fundadas en enfoques teóricos diferentes. Desde el Análisis Crítico del Discurso a la manera de Van Dijk a la semiótica posestructuralista de Kristeva; de la conceptualización Foucaultiana de la formaciones discursivas, a la discursividad social entendida en términos de Eliseo Verón; del análisis de los discursos entendidos, con Bourdieu, como prácticas sociales condicionadas, a las articulaciones políticas del discurso pensadas desde Laclau y Mouffe.

En todos los trabajos, sin embargo, es posible encontrar un rasgo común: en las diferentes teorías del discurso se buscan conceptos y herramientas que ayuden a pensar la cuestión de la producción del sentido en la música, especialmente en las músicas populares. Más específicamente, hay una búsqueda común en una tradición teórica que posibilita pensar la cuestión del sentido en las articulaciones de la “obra” con el conjunto de las relaciones sociales en el marco de las cuales es producida y consumida. Es decir pensar las músicas populares en términos de discurso puede ser una manera de salir de los callejones sin salida a los que conducen los análisis puramente formales e inmanentes.

En palabra de Juan Francisco Sández:

Sin dejar de considerar la importancia de examinar los niveles más pequeños de la segmentación textual (fonemas, morfemas, palabras, oraciones y enunciados), una de las características de los estudios del discurso es que su objeto de investigación propone sobrepasar estos límites

para tomar a los propios textos dentro de sus contextos de uso como unidades de análisis. Interesa entonces no sólo dar cuenta de los textos en tanto tales, sino fundamentalmente de su dimensión social, esto es, de los usos y efectos de los textos en la sociedad.¹

Es que, justamente, más allá de sus muchas divergencias, los diferentes autores coinciden en que el nivel propiamente discursivo necesariamente trasciende la descripción interna ya sea de los textos (sus características léxicas, sintácticas o semánticas, los distintos niveles de su organización, etc.), de las músicas (sus estructuras armónicas, melódicas o rítmicas, la orquestación, la tímbrica, etc.) o de la relación entre ambos en el caso de una canción. Más aún, en una perspectiva discursiva tampoco alcanza (aunque sea importante y necesaria) la ampliación de los procedimientos descriptivos que permiten abordar distintos aspectos de la sonoridad. Hay importantes elementos de sentido que se materializan en la performance, en un marco de relaciones sociales que excede cualquier descripción inmanente.

Más allá de las divergencias en cuanto a los límites de lo discursivo (¿puede tratarse lo estrictamente musical/sonoro como discurso?) hay una convergencia en cuanto a la convicción de que estudiar una obra (canción, disco, o como quiera que se defina) implica ponerla en relación con algo que está fuera de ella, porque es en esa relación y sólo en ella donde se articula eso que podemos llamar “sentido”.

Los estudios del discurso aportan, justamente, las herramientas conceptuales para pensar esa articulación sin caer en las viejas teorías del reflejo o las homologías, y sin ceder a la tentación fácil de encontrar simples “determinaciones” externas (económicas, políticas, sociales) que eximen al analista del examen de la obra musical en cuanto tal.

Ahora bien, en esa articulación con un conjunto de relaciones sociales, como quiera que sean pensadas, se hace evidente, y eso es otro punto de coincidencia en los diferentes trabajos, la necesidad de analizar las músicas populares teniendo en cuenta la dimensión del poder. Si algo caracteriza las diferentes matrices teóricas en las que se fundan los análisis aquí presentados, es la consideración de los discursos como un aspecto central de las disputas por el poder. Foucault (2002) pensaba el discurso como “...un bien que plantea (...) desde su existencia (y no simplemente en sus “aplicaciones prácticas”) la cuestión del poder; un bien que es, por naturaleza, el objeto de una lucha, y de una lucha política”.²

¹ Pág. 108 en este mismo volumen.

² FOUCAULT, M. *La arqueología del saber*. Buenos Aires, México: Siglo XXI. (2002). Pág. 204.

Es esa politicidad que tiene que ver con los condicionamientos complejos y heterogéneos de las producciones discursivas en la producción, pero también con los efectos (también complejos y heterogéneos) en recepción, lo que emerge cuando se interroga las músicas populares en términos de discurso. Y ese es, tal vez, el desafío más interesante que proponen los trabajos que presentamos a continuación.

Poder, emoción y discurso en la música andina colombiana: una aproximación al papel del sonido musical en los procesos de subjetivación

Oscar Hernández Salgar

Durante las décadas de 1930 y 1940, Colombia vivió una serie de fuertes transformaciones sociales, políticas y económicas. Algunas de las herencias de la administración colonial se empezaron a difuminar, mientras el proyecto de una integración nacional social, geográfica y económica —que había sido esquivo durante todo el siglo XIX— empezó a ser viable gracias a la existencia de una red de carreteras, la aparición de una industria cultural incipiente, la consolidación de núcleos industriales en Medellín, Barranquilla y Bogotá, el conflicto con el Perú en 1932 y un acelerado proceso de urbanización.

En este mismo período, las músicas populares colombianas también sufrieron grandes cambios en sus materiales y prácticas. En el ámbito urbano, las tradicionales tertulias santafereñas cedieron terreno a las fiestas en clubes de clase alta acompañadas por orquestas de música tropical en formato de *big band*. La aparición de emisoras radiales desde 1929 y la popularización de las *victrolas* en diferentes regiones del país, facilitaron la entrada masiva de géneros como el tango, el bolero y la ranchera. En este contexto, los bambucos y pasillos poco a poco fueron desplazados en el interior del país por la cumbia y el porro de la costa Atlántica y otras músicas consideradas menos “frías”, “melancólicas” y “aburridas” que las músicas andinas. Este proceso es descrito por Peter Wade en su libro *Música, raza y nación* como la “costeñización” de un país que buscaba cuestionar el provincialismo de una sociedad letrada de herencia hispano-católica, para abrirse a una visión más optimista del mundo.¹

Desde un marco general, parece haber elementos que relacionan estos cambios musicales con los cambios sociales, políticos y económicos mencionados antes. Sin embargo, al estudiar en detalle las prácticas y los mate-

¹ WADE, P., *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*, Bogotá, Vicepresidencia de la República de Colombia, 2002.

riales musicales de este período, la naturaleza de dicho papel no es evidente en absoluto. Desde una visión homológica se podría decir que la música simplemente reflejó una serie de cambios estructurales. Pero esto sería un reduccionismo tan poco sostenible como decir, de acuerdo con Jacques Attali,² que las músicas populares profetizaron los cambios económicos: ambas salidas ponen fin al problema de una manera demasiado fácil.

La pregunta es entonces cómo se puede estudiar –más allá de estas generalizaciones– la relación entre la música y los procesos sociales y económicos desde una perspectiva histórica, entendiendo por música no solamente los diferentes discursos que se han elaborado sobre el sonido y las prácticas musicales, sino también su dimensión sonora, corporal y no verbal. Esto implicaría examinar cómo se relacionaron géneros como el bambuco, el pasillo, la cumbia y el porro con los discursos sobre progreso, modernidad y desarrollo industrial en la Colombia de mediados del siglo xx, y cómo dicha relación está necesariamente atravesada por relaciones de poder.

En este texto es imposible agotar una cuestión tan compleja pero, a la manera de un primer paso en esa dirección, me interesa mostrar algunas relaciones entre algunos bambucos urbanos anteriores a 1930 y la construcción de una subjetividad específica que entraría en conflicto con los procesos de modernización del país que se acentuarían hacia 1940. Sin embargo, antes de abordar en detalle dichas relaciones, haré una serie de reflexiones a partir de diferentes acercamientos teóricos a la relación música/poder, desde la sociología de la música de Adorno hasta las teorías sobre producción de deseo en las sociedades de control, pasando por los conceptos foucaultianos de discurso y dispositivo. Esto con el fin de ver posibles formas de articulación entre música y discursos a través del estudio de los deseos, los afectos y las emociones. Posteriormente presentaré mi propio análisis de la producción discursiva y musical de la *melancolía* en la música andina colombiana urbana de la primera mitad del siglo XX. Finalmente, propondré algunas conclusiones sobre el papel de la música en la creación de mitos, estereotipos y mundos de sentido que han servido a la reproducción de las relaciones de poder en Colombia, pero también sobre las resistencias que han confrontado estos mundos de sentido desde las prácticas musicales cotidianas.

² ATTALI, J., *Noise. The Political Economy of Music*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.

Poder, sonido y discurso en la sociología de la música

...Son los medios audiovisuales, más
que
la palabra escrita, los que cargan los
mensajes
más penetrantes y persuasivos, influ-
yendo
en qué candidatos políticos son
elegidos y
gobiernos son derrocados, por no
mencionar
qué mercancías se venden, qué
estilos de
vida se imponen, qué modas se
siguen, qué mitos
se mantienen y qué ideologías se
abrazan.
Durante la mayor parte de su pro-
gramación,
la televisión (todavía el más pene-
trante de los
medios masivos), favorece aspectos
no verbales de la vista y el sonido.³

Para acercarse a la obra de Adorno, hay que ubicarla no sólo en los contextos históricos y culturales específicos en los que se produjo, sino también en relación con las herencias teóricas de las que partió el Instituto de Investigación Social de Frankfurt. En su discurso de aceptación de la dirección de dicho Instituto, Horkheimer ubica las raíces de la filosofía social en el idealismo alemán y especialmente en la dialéctica hegeliana.⁴ Así como en Kant el sujeto autónomo no es equiparable a su existencia empírica, en Hegel la esencia del sujeto sólo se puede manifestar a través de una totalidad social. De esta manera, en la así llamada Escuela de Frankfurt ocupa un lugar central la idea

³ TAGG, P., y CLARIDA, R., *Ten Little Title Tunes. Towards a Musicology of the Mass Media*, Montreal, The Mass Media Music Scholars' Press, 2003.

⁴ HORKHEIMER, M. "La situación actual de la filosofía social y las tareas de un instituto de investigación social". Traducción inédita de Santiago Castro-Gómez del texto incluido en *Sozialphilosophische Studien. Aufsätze, Reden und Vorträge 1930-1972*, Frankfurt, Fischer Verlag, 1981. [En línea]. Dirección url: <http://santiagocastrogomez.sinismos.com/blog/?p=235> [Consulta: 20 de mayo de 2012].

de la *negatividad* como fundamento de la crítica: lo que usualmente se llama realidad no posee realidad en y por sí misma, y la verdad del objeto está más allá del fenómeno que se manifiesta. Por ello, el programa de investigación propuesto por Horkheimer trata de conciliar la orientación de la filosofía hacia lo general con la investigación sobre objetos concretos a través de un trabajo interdisciplinario que involucre diferentes miradas científicas. Así, desde el origen mismo de la “teoría crítica”, aparece una tensión entre especulación y empirismo que será clave para entender la postura de Adorno frente a la música.

A Adorno se le ha criticado insistentemente el hecho de que su trabajo no tiene contacto con las prácticas musicales de sujetos reales y concretos. Sin embargo, para este autor, una investigación que aborde los usos de la música por parte de oyentes reales debería tener en cuenta que la verbalización de dichos usos ya está condicionada por el material mismo y por la industria cultural:

Las reacciones inconscientes de los oyentes están tan ofuscadas, su explicación consciente se orienta de manera tan exclusiva según las características fetichistas dominantes, que toda respuesta obtenida, conformada de antemano de acuerdo a la superficie de dicho sistema musical atacado por la teoría, pasa por ser una “verificación” (...). No puede habilitarse con claridad nexo causal alguno entre los, digamos, “influjos” de las canciones de moda y sus efectos psicológicos sobre los oyentes (...). Los polos opuestos de producción y consumo están estricta y respectivamente coordinados entre sí, aunque aislados no dependen el uno del otro. Su propia mediación no escapa en modo alguno de la especulación teórica.⁵

En este fragmento se puede apreciar por qué para Adorno —en consonancia con Horkheimer— la investigación musical no se puede limitar a la observación empírica, sino que debe estar precedida y orientada por un trabajo teórico crítico que profundice en el material y la técnica desde una perspectiva dialéctica. Pero también se puede apreciar por qué sus argumentos saltan muy fácilmente de casos específicos a generalizaciones problemáticas, que no se compadecen con la multiplicidad de prácticas musicales cobijadas bajo el enorme espectro de la industria cultural. A raíz de esta y otras debilidades del enfoque adorniano, y ante la urgencia de atender a las prácticas reales de oyentes reales, ha habido una serie de intentos por reformular su teoría, especialmente desde la sociología de la música y los estudios de música popular.

⁵ ADORNO, T., “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha”, en *Disonancias/ Introducción a la sociología de la música*, Madrid, Akal, 2009, págs. 33-34.

Por razones de espacio sólo me referiré brevemente a los trabajos de Richard Middleton y Tia DeNora.

En su libro *Studying popular Music*, Middleton da cuenta del reconocimiento que tanto él como Simon Frith hacen de Adorno y de su teoría como “el análisis más sistemático y mordaz de la cultura de masas”.⁶ Pero también critica su procedimiento de abordar ejemplos extremos, usándolos luego para generalizar como hechos alcanzados lo que son solamente tendencias. En este mismo sentido, Middleton critica la facilidad con la que Adorno extrapola una “ley monolítica”, extraída de la situación observada por él en los años treinta, a toda la música popular de las décadas siguientes.⁷ Pero las críticas que más me llaman la atención son las que abordan directamente la tensión entre empirismo y teoría: “Un reconocimiento empírico de que en algunas circunstancias una fuerza productiva en particular (...) no puede ser completamente homogeneizada, significa que tal posibilidad se debe permitir en el nivel de la teoría”.⁸ Aquí Middleton hace un justo reclamo por la reformulación de los principios teóricos con base en observaciones directas. Sin embargo, su crítica va un poco más allá:

Si es el caso, simplemente y de manera concluyente, que la música “debe intervenir activamente en la conciencia a través de sus propias formas y no recibir instrucciones de la conciencia del usuario” (...), se ha vuelto imposible separar la paja del grano y la crítica utópica se empieza a ver sospechosamente como determinismo espiritual, la autonomía como represión.⁹

En otras palabras, así como Adorno minimiza la posibilidad de agencia al entender al sujeto como alguien sometido por mecanismos inconscientes que pasan por el material sonoro, Middleton parece soslayar estos mecanismos al tratar de recuperar para el sujeto oyente la fuerza de la conciencia, ligándola con su posibilidad de agencia. Esta oposición se hace más clara al relacionarla con el tema de la autonomía:

El contenido de verdad de la música se considera como directamente relacionado con su grado de autonomía (...). Pero en el plano de la epistemología toda la música es relativamente autónoma; ninguna estructura de sonido se puede reducir a determinantes sociales, económicos o ideológicos.¹⁰

⁶ MIDDLETON, R., *Studying Popular Music*, Filadelfia, Open University Press, 1990, pág. 35.

⁷ *Ibidem*, pág. 50.

⁸ *Ibidem*, pág. 39.

⁹ *Ibidem*, pág. 40.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 42.

En otras palabras, para Middleton la música popular nunca podría estar totalmente determinada por el discurso, pues para él las estructuras sonoras siempre serán autónomas. Pero al decir que el sonido y las estructuras musicales no se pueden reducir a determinantes sociales, económicos o ideológicos, Middleton deja en el aire la idea de que el material sonoro puede ser visto como algo “neutro” y por esa vía la dimensión política de la música radicaría exclusivamente en elementos externos al sonido: los usos, las prácticas y los discursos que tanto oyentes como productores elaboran alrededor de ella. Esta tendencia se encuentra también en Simon Frith para quien el peso de la significación musical descansa principalmente en los discursos por los cuales la gente da sentido a la música,¹¹ o en la actividad de “nombrar los sentimientos, poner los adjetivos”.¹²

Este giro se observa también en el texto *Music and everyday life* de Tia DeNora. En el comienzo del libro ella manifiesta su intención de buscar un punto medio entre *tecnologismo* y *sociologismo*, dos términos tomados de Bruno Latour que hacen referencia a extremos en los cuales el peso de la significación –y de la actividad investigativa– se pone, o bien exclusivamente en el objeto, o bien exclusivamente en el sujeto y su dimensión social.¹³ Pero en el transcurso del libro es claro que DeNora da un peso mayor a las elaboraciones discursivas de los informantes y le asigna un papel menor al material sonoro y la historicidad de los significados decantados en el sonido musical.¹⁴ Así, a pesar de lo que sugieren sus referentes teóricos, DeNora opta por apeгarse a una información de campo que prioriza lo verbal. Esto se debe a que uno de sus objetivos es visibilizar los *mecanismos* sociales que, según ella, le hacen falta a la teoría de Adorno:

La obra de Adorno representa el avance más significativo en el siglo XX de la idea de que la música es una “fuerza” en la vida social, un material de construcción de la conciencia y la estructura social. Pero, dado que no proporciona *mecanismos* para ver estos asuntos *como en realidad tienen lugar*, la

¹¹ Ver PELINSKI, R., *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*, Madrid, Akal ediciones, 2000, pág. 167. VILA, P., “Música e identidad” en OCHOA, A. M. y CRAGNOLINI, A. (coords.) *Cuadernos de Nación. Músicas en transición*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2001, pág. 23.

¹² FRITH, S., *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge, Harvard University Press, 1996, pág. 262.

¹³ DENORA, T., *Music in Everyday Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, págs. 35-36.

¹⁴ El propósito de su libro es mostrar que la música es un *recurso* y como tal es usada por los sujetos, de manera no siempre consciente, con el fin de cumplir por lo menos tres tareas: 1) configurar y ordenar la subjetividad, 2) configurar y ordenar la experiencia corporal, y 3) configurar y ordenar el intercambio social. Estas configuraciones emergen de un estudio basado en entrevistas en profundidad realizadas a 52 mujeres en países industrializados, una muestra que se puede considerar limitada en relación con el alcance de las conclusiones del libro.

obra de Adorno también tiene el poder para frustrar; su trabajo no ofrece ningún andamiaje conceptual que permita ver la música en el acto de entrenar la inconsciencia, ni consideraciones de cómo la música entra en acción. La debilidad del enfoque de Adorno reside en que no proporciona herramientas para evaluar sus tentadoras afirmaciones.¹⁵

En otras palabras, para DeNora el problema de Adorno es la imposibilidad de anclar su teoría en observaciones empíricas contrastables y verificables. De allí la importancia que da a los comentarios conscientes de sus informantes de campo. Pero en este mismo sentido el problema de DeNora es que su metodología no admite la posibilidad de aproximarse a aquello que no es verbalizable en la experiencia musical.

Esta oposición entre empirismo y especulación teórica, al igual que la tensión entre lo verbal y lo no verbal, parecen estar estrechamente ligadas a la oposición entre alienación y autonomía. Ante la suposición adorniana de que el individuo no puede escapar a la alienación a la que lo somete la industria cultural, cierta sociología de la música responde con la afirmación de que el sujeto está en plena libertad de usar la música como un recurso para configurar su vida.¹⁶ Pero detrás de este conjunto de oposiciones, lo que estas posiciones parecen tener en común es la noción –tácita o explícita– de que el poder es una relación binaria de dominación entre un opresor y un oprimido, y esto se manifiesta en una oposición de blanco o negro: si el poder actúa sobre el sujeto a través de mecanismos inconscientes, entonces éste se encuentra completamente sometido y no tiene posibilidad de resistencia. Pero si el individuo es libre de usar la música como un recurso para construir su subjetividad, entonces se trata de un sujeto emancipado, libre de los juegos de poder. El resultado de esta visión dicotómica es el aparente abandono de la preocupación por el estudio de la dimensión política del sonido musical. La pregunta en este punto es: ¿puede ser posible superar esta dicotomía entre especulación y empirismo apelando a nociones de poder que trasciendan la idea de dominación y de oposición binaria de totalidades?

Discurso, poder y subjetividad

¹⁵ Ibídem, pág. 2.

¹⁶ Esto es especialmente notorio en los trabajos de Michel Bull (también conocido como Professor iPod), para quien los dispositivos móviles son una señal inequívoca de la creciente libertad del usuario. Ver BULL, M., "Investigating the Culture of Mobile Listening: From Walkman to iPod", En K. O'HARA y B. BROWN (eds.) *Consuming Music Together: Social and Collaborative Aspects of Music consumption Technologies*, Springer, 2006, págs. 131-149.

Hay dos significados de la palabra sujeto: sometido a otro a través del control y la dependencia, y sujeto atado a su propia identidad por la conciencia o el conocimiento de sí mismo. Ambos significados sugieren una forma de poder que subyuga y somete.¹⁷

Puesto en términos muy breves, para Foucault el *discurso* es un “conjunto de enunciados que dependen de un mismo sistema de formación”¹⁸ y los *enunciados* son, a su vez, la “modalidad de existencia de un conjunto de signos” que muestran repetibilidad y son más que marcas materiales, pues ponen en relación a sujetos, objetos y otros tipos de formaciones.¹⁹ La *formación discursiva* es entonces la ley por la cual una serie de enunciados constituye un discurso. A manera de ejemplo, alrededor de la psiquiatría hay muchos tipos de enunciados, pero el discurso específico que la caracteriza es el de la *psicopatología*, entendido como un conjunto de enunciados que “epistemologizan” prácticas discursivas anteriores sobre la enfermedad mental.²⁰ Este proceso de epistemologización de la enfermedad –que los enunciados pretendan hacer valer unas normas de verificación y coherencia– es el que permite hablar de la psicopatología como un discurso (y no el simple hecho de que los enunciados se refieran o no a una enfermedad).

Los proyectos *arqueológicos* que emprendió Foucault en su obra anterior a 1970 buscaban realizar una historia de la producción de enunciados, a través del estudio de las condiciones de posibilidad de un discurso. La labor *genealógica*, por otro lado, estudia los comienzos (no orígenes) de las formaciones discursivas, pero no con el fin de encontrar una esencia, sino precisamente para mostrar cómo cada supuesta esencia ha sido “construida pieza por pieza a partir de figuras que le eran extrañas”.²¹ Por ello el objeto de la genealogía es la singularidad de los acontecimientos y los enunciados, más que sus condiciones de posibilidad (Ibídem 136).²² El enfoque radicalmente antiesencialista de la genealogía supone ya un acercamiento al tema del poder que se cristaliza en el concepto de *dispositivo*. Este último es una red de saber/poder que pone en relación instituciones, edificios, discurs-

¹⁷ FOUCAULT, M., “El sujeto y el poder”, *Revista mexicana de sociología*, Vol. 50 n.º. 3, 1998, pág. 7.

¹⁸ FOUCAULT, M., *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1979, pág. 181.

¹⁹ Ibídem, pág. 179-180.

²⁰ Ibídem, pág. 315.

²¹ FOUCAULT, M., “Nietzsche, la généalogie, l'histoire”, en *Dits et écrits* (vol. 2, 1970-1975), 136-156. París, Gallimard, 1971, pág. 138.

²² Ibídem, pág. 136.

sos, reglamentos, leyes, enunciados científicos, proposiciones filosóficas y morales, etc. En otras palabras, es un aparato que relaciona prácticas discursivas y no discursivas y que pone de relieve la naturaleza *productora* del poder: el dispositivo no captura sujetos previamente constituidos sino que los constituye al tiempo que los sujeta, y para ello se sirve de tecnologías de gobierno como la *anatomopolítica* (gobierno de los cuerpos), la *biopolítica* (gobierno de las poblaciones) y las *tecnologías del yo* (gobierno de sí mismo).

Ahora, según el mismo Foucault, en el centro de todo este entramado conceptual, más que el problema del poder, se encuentra el problema de cómo el sujeto es objetivado, bien sea a través del discurso científico (como el sujeto hablante de la lingüística), de la división entre normal y anormal (como el sujeto patologizado de la psiquiatría), o de la interiorización de un dispositivo (como el sujeto de la sexualidad heteronormativa).²³ A partir de este sujeto simultáneamente sujetado y subjetivado es posible entender cómo el poder no solo constriñe, sino produce; no se posee, sino se ejerce; y no actúa en forma unidireccional sino se comporta como un campo de fuerzas que se definen a partir de las resistencias que generan.

Siguiendo la línea de Foucault habría que pensar entonces de qué manera la música atraviesa –al tiempo que crea– al sujeto. Pero ¿cómo se puede acceder al papel del sonido musical en la objetivación del sujeto? Más allá de la discutible capacidad de la música para constituir enunciados de forma autónoma, ¿cómo se puede estudiar el rol específico que cumplen las estructuras sonoras en los procesos de subjetivación?

Un ejemplo claro de cómo el aspecto no verbal del sonido musical se puede articular a un discurso determinado configurando un dispositivo de poder, es el de la música programada o *Muzak*. Desde 1934 esta compañía se dedica a hacer música que obedece a un diseño intencional e institucional con miras a producir un efecto específico en la audiencia: aumentar la productividad de los empleados, aumentar las ventas, lograr reconocimiento de marca o hacer sudar a una clase de aeróbicos. Según Jones y Schumacher, esta música emerge como una tecnología disciplinaria en el taylorismo, a partir de estudios que desde finales del siglo XIX mostraban que la música podía producir cambios en la presión sanguínea y el esfuerzo muscular, así como incrementar la velocidad de la respiración y el pulso.²⁴ Esto permitió desarrollar el concepto de “progresión de estímulos”, según el cual se asume que una programación de canciones que contenga estímulos cada vez mayores, tiene un impacto más fuerte en la eficiencia de los trabajadores que una programación aleatoria, ya que permite al obrero experimentar algún

²³ FOUCAULT, M. *El sujeto y el poder*, op. cit., pág. 3

²⁴ JONES, S. y SCHUMACHER, Th., "Muzak: On functional Music and Power", *Critical Studies in Mass Communication*, n° 9, 1992, pág. 158.

tipo de progreso aún en trabajos repetitivos que no conducen a ningún cambio. Sobre este principio, *Muzak* empezó a producir música original en la que los estímulos estaban cuidadosamente organizados y controlados.

Con la transición de una economía industrial a una de servicios, *Muzak* se empezó a concentrar en la administración del consumo, más que de la producción.²⁵ Así, la música programada empezó a cumplir un rol más activo al pasar de ser un simple fondo para la actividad repetitiva del obrero, a ser un elemento vital en la creación de ambientes “apropiados” de ventas. Esto ha llevado a empresas como *Muzak* a ampliar considerablemente la diversidad de su oferta musical, pero siempre buscando sinergias del sonido con imágenes y productos con el fin de facilitar flujos semióticos y asociaciones que favorezcan y estimulen la compra. De esta manera se busca que la música programada esté siempre en un primer plano (*foreground*) en los ambientes de ventas de las economías postfordistas, delimitando los espacios en maneras específicamente pensadas para aumentar su rentabilidad. Lo más importante en este giro es que:

Los objetivos de este poder son nuestras subjetividades, nuestros sentidos del yo, y en última instancia, nuestros propios cuerpos. En la música funcional, el poder se ejerce a través de la producción y regulación de estas subjetividades, y la disciplina de los *sentimientos* y *emociones*. Es un poder cuyo propósito es crear sujetos sociales “aprobemáticos” y “útiles”(…) como “trabajadores” y “consumidores”.²⁶

Como se puede observar, en Jones y Schumacher hay una interesante conexión entre los planteamientos de Adorno y las tecnologías disciplinarias en Foucault. Pero todo esto les funciona muy bien como aparato explicativo porque, al igual que Adorno, parten de un ejemplo extremo que no se puede generalizar sin más a todas las prácticas relacionadas con la industria musical. En la música programada de la era industrial el concepto de “progresión de estímulos” articula las estructuras sonoras con un discurso específico, el *taylorismo*, cuyos enunciados son claramente identificables en los *Principios de la administración científica*.²⁷ Y a esta articulación corresponde una anatomopolítica que constituye al sujeto obrero a través de su cuerpo. Esto permite identificar dicha música como parte de un dispositivo de saber/poder. Sin embargo, la *muzak* de la era postindustrial ya no funciona a través de esta misma articulación. En la música programada para generar ambientes adecuados de ventas no parece haber la misma relación entre las estructuras sonoras y los comportamientos de los oyentes que

²⁵ Ibídem, pág. 163.

²⁶ Ibídem, pág. 166.

²⁷ TAYLOR, F., *Principios de la administración científica*, París, UNESCO, 1979.

había en el entorno de la fábrica. La pregunta es: ¿de qué manera específica participa esta música en la configuración de dispositivos y tecnologías de gobierno? Y al mismo tiempo, ¿puede esta pregunta ayudarnos a entender algo sobre el papel de las músicas populares en el capitalismo industrial y postindustrial?

Autores como Deleuze identifican la emergencia en el postfordismo de formas moleculares de poder en las que los centros de encierro de la modernidad –que antes funcionaban como *moldes*– se convierten en *controles*, que operan a través de *modulaciones* en constante cambio.²⁸ En consecuencia, en este tipo de economías ya no es el sujeto el que es moldeado para ajustarlo a una forma de poder, sino es la tecnología de control la que se modula para adaptarse al sujeto y ser interiorizada por él. Este tipo de tecnologías corresponden a lo que Maurizio Lazzarato describe como *noo-política*: una instancia que se suma a la anatomopolítica y la biopolítica, consistente en la modulación de la memoria, la atención, los afectos y los deseos a partir de la creación de *mundos de sentido* que fluyen por los medios audiovisuales, el marketing y otras máquinas de expresión.²⁹

La noción de *mundos de sentido* permite vislumbrar de qué manera –por ejemplo– la música de los centros comerciales “es usada para manufacturar un ambiente ‘juvenil’ de consumo que hace parecer lo contemporáneo y lo moderno como algo necesario”.³⁰ Evidentemente no hay estructuras sonoras que signifiquen “lo moderno” de forma autónoma. Pero existen rasgos, sedimentaciones, *parecidos de familia* y experiencias compartidas en la cultura que permiten elaborar un campo multimodal en el que los sonidos musicales contribuyen a hacer sentir “lo moderno” como algo deseable. Esto es lo que constituye un mundo de sentido: una configuración multimodal en la que diferentes lenguajes se refuerzan unos a otros copando el horizonte de representaciones y haciendo aparecer sus respectivos contenidos como necesarios y naturales. Lo interesante aquí es que la música, al igual que otros elementos no verbales como los colores y el diseño, no siempre actúa a través de una consciencia activa y despierta. De hecho, puede ser precisamente en lo inconsciente y lo verbal en donde radique este carácter de *necesidad* con que el oyente experimenta la producción de deseo a través de los mundos de sentido.

Ahora bien, Deleuze y Lazzarato toman la producción de *deseo* como un elemento central en relación con la subjetivación de consumidores. Pero Eva Illouz sugiere que puede ser más pertinente estudiar las *emociones*, en-

²⁸ DELEUZE, G., “Post-scriptum sobre las sociedades de control”, En *Conversaciones*, Valencia, Pre-textos, 1999, págs. 277–286.

²⁹ LAZZARATO, M., *Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control*, Madrid, Traficantes de sueños, 2006.

³⁰ JONES y SCHUMACHER, *Muzak*, op. cit., pág. 163.

tendidas como algo que orienta la acción del sujeto en un entorno dado. Por eso define la emoción como el “lado cargado de energía” de la acción.³¹ La emoción, al activarse, pone en movimiento una serie de componentes que relacionan el deseo con la acción: la aparición de una *creencia* (la música andina es melancólica), una *valoración* positiva o negativa sobre dicha creencia (la melancolía es algo malo), una *sensación* corporal (esta música no es buena para bailar), un *sentimiento* (esta música me pone triste) y una *motivación a actuar* (escuchar música más alegre).³² La emoción permite entonces abordar diferentes tipos de motivaciones para el consumo (positivas y negativas), pero sobre todo permitiría avanzar en el problema de la agencia al poner en relación la cognición con los aspectos *inconscientes* de la acción.

Este giro de la producción de deseo a la producción de emociones es relevante si se tiene en cuenta la abundancia de estudios y textos sobre la relación entre música y emoción. Es muy conocida la propuesta de Leonard B. Meyer, según la cual hay un afecto básico, indiferenciado, que se genera por la inhibición de expectativas dentro de la sintaxis musical.³³ Pero más recientemente, desde la psicología de la música se ha profundizado en la capacidad de ésta para expresar e incluso inducir emociones diferenciadas como alegría, tristeza, rabia, miedo y ternura.³⁴ La aproximación a estas emociones suele estar enmarcada por los conceptos de *valencia* y *actividad*.³⁵ Y estos dos conceptos se pueden conectar con elementos musicales concretos como tonalidad, dirección melódica, densidad rítmica, etc., abriendo la posibilidad de estudiar parte de la producción de emociones desde el análisis musical.³⁶

³¹ ILLOUZ, E., “Emotions, Imagination and Consumption. A New Research Agenda”. *Journal of Consumer Culture* Vol. 9 n° 3, 2009, pág. 382-383. Nótese el parecido entre esta idea de emoción como orientadora de la acción y la ya citada definición de poder que da Foucault como “una acción sobre la acción”.

³² *Ibidem*, pág. 382.

³³ MEYER, L. B., *La emoción y el significado en la música*, Madrid, Alianza, 2001.

³⁴ JUSLIN, P., “From mimesis to catharsis: expression, perception and induction of emotion in music”, en MIELL, McDONALD y HARGREAVES (eds.) *Musical Communication*, Oxford, Oxford University Press, 2005. Traducción inédita al español de Julián Céspedes.

³⁵ El concepto de *valencia* hace referencia a la percepción de negatividad o positividad de una emoción, mientras que *actividad* se refiere al nivel de excitación (*arousal*) implicado en una emoción. La melancolía y la tristeza son emociones con valencia negativa y bajo nivel de actividad. La angustia, el miedo y la ira, por otro lado, son emociones con valencia negativa y alto nivel de actividad. Uno de los referentes más importantes para esta clasificación es el modelo bidimensional circunflejo propuesto en RUSSELL, James, “A Circumplex Model of Affect”. *Journal of Personality and Social Psychology* Vol. 39 n° 6, 1980, págs. 1161-1178.

³⁶ Al respecto ver GABRIELSSON, A. y LINDSTRÖM, E., “The Role of Structure in the Musical Expression of Emotions”, en SLOBODA y JUSLIN (eds.) *Handbook of music and emotion. Theory research, applications*. Oxford, Oxford University Press, 2010, págs. 367-400, y ZBIKOWSKI, Lawrence, 2010, “Music, Emotion, Analysis”, *Music Analysis*

Bajando la discusión: bambuco, raza y melancolía

Porque ha fundido aquel aire
la indiana melancolía
con la africana ardentía
y el guapo andaluz donaire³⁷
(Pombo 1872)

En su libro *Tejidos oníricos*, Santiago Castro-Gómez describe en detalle la construcción de unas nuevas subjetividades *cinéticas* que era necesario producir para que empezara a existir una verdadera economía industrial en Colombia.³⁸ Esto implicaba que la sociedad misma deseara dejar de ser hispano-católica, rural, provinciana y conservadora, para ser una sociedad más extrovertida, urbana, alegre, optimista y conectada con el mundo. La idea del presente texto es que esa producción de deseo fue posible gracias a la emergencia de mundos de sentido en los cuales las emociones musicales jugaron un papel relevante.

Para el caso que estoy abordando, la existencia de estos mundos de sentido se puede rastrear a partir de las oposiciones binarias estereotipadas que empezaron a hacer parte del sentido común de los colombianos alrededor de la década de 1930, mostrando un cambio en la estructura de poder. Durante gran parte de la historia de Colombia, las representaciones hegemónicas oponían al blanco “civilizado” y “letrado” de las zonas andinas frente al negro “ignorante” y “primitivo” asentado principalmente en las costas y las zonas bajas. Pero, como lo muestra Peter Wade, durante las primeras décadas del siglo xx los términos de esta oposición se empezaron a revertir haciendo aparecer al sujeto andino como melancólico e introvertido y al costeño (de la costa Caribe) como alegre, extrovertido, pacífico y optimista.³⁹ ¿A qué se debió este cambio? Siguiendo a Castro-Gómez estas transformaciones no se habrían producido como resultado de cambios económicos o políticos. Por el contrario, los cambios en los mundos de sentido constituían condiciones de posibilidad para que se dieran los cambios estructurales. Si esto es cierto, el papel de la música en este proceso habría consistido en apuntalar, a través del sonido, las prácticas y los discursos

³⁷ POMBO, R. “El bambuco” En: *18 poemas. Cuadernos de poesía Colcultura*, 2004 (1872) [en línea]. Dirección url: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/pombo/indice.htm> [Consulta: 27 de junio de 2012].

³⁸ CASTRO-GÓMEZ, S., *Tejidos oníricos. Movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910-1930)*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2009.

³⁹ WADE, P., *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*, Bogotá, Vicepresidencia de la República de Colombia, 2002, pág. 139ss.

sobre la música, la oposición mítica entre una emocionalidad melancólica atribuida al “provincialismo y el peso de la influencia eclesiástica” en el interior del país,⁴⁰ y una emocionalidad positiva, alegre y optimista, atribuida al cosmopolitismo de la costa Atlántica y su música.

Pero, ¿cuáles son los mecanismos por los que el sonido contribuye a la fijación de estas diferencias? Si la música significa y expresa emociones en varios niveles –a través de las expectativas creadas por la sintaxis, de asociaciones extra-musicales y de vivencias corporales–, ¿cómo se articula cada nivel con la creación de un mundo de sentido? ¿De qué manera géneros como el bambuco y el pasillo contribuyeron a crear un mundo de sentido hispánico-católico, letrado, centralista y de tinte melancólico con pretensiones de superioridad sobre el resto del país? Para responder esta pregunta habría que mirar en detalle cómo algunos materiales musicales de los bambucos anteriores a 1930, se correlacionaron en determinados momentos históricos con ciertas prácticas discursivas y contextos de escucha, dando un protagonismo social a la representación musical de emociones con valencia negativa y bajo nivel de actividad.

El contexto en el que se componían e interpretaban los bambucos y pasillos urbanos era principalmente el de las tertulias bohemias que fueron famosas entre la intelectualidad bogotana, como *El mosaico*, o *La gruta simbólica*, o en conciertos abiertos al público, en los que la música clásica ocupaba la mayor parte del repertorio. Tan sólo hacia la segunda década del siglo xx estos géneros andinos se empezaron a grabar, pero su difusión en discos era superada en mucho por la de géneros foráneos como el tango. En cuanto al formato instrumental, estas piezas ya no eran interpretadas con flautas y tambores, como en las chicherías y fondas campesinas, sino con liras, estudiantinas y duetos de voces acompañados por cuerdas pulsadas como guitarra, tiple y bandola, esto, gracias a una serie de estilizaciones realizadas por Pedro Morales Pino y algunos de sus seguidores. Bambucos y pasillos, así recontextualizados, contaban con letras elaboradas, frecuentemente tomadas de poetas consagrados, y asumían forma canción con una parte en menor y otra contrastante que modulaba normalmente a la relativa mayor. Todo esto ayudó a configurar un mundo de sentido que se puede rastrear en enunciados como éste, del mismo Jorge Añez:

No hay diferencia más palpable que la que existe entre la poesía romántico-sentimental de un bambuco, a las letras triviales de una rumba, de una cumbia o cumbiamba, de un porro, de un merengue, de un afro o de una conga. Los textos en que se han inspirado nuestros músicos para escribir el bambuco los constituyen poemas de la más alta esencia es-

⁴⁰ Íbidem, pág. 139.

piritual (...): *Ibaguereña, por verte crucé la pampa y la cima / enseñame tus bambucos con que se sufre y se goza / que en ti la llama dorada de los ensueños retoza / como el sol en los cristales del nevado del Tolima*. En cambio, las letras de las canciones de la raza de color son de este tenor: *¡Ay mama Iné / Ay, mama Iné / todo lo negro / tomamo café!*⁴¹

Este tipo de enunciados son posibles gracias a que ya desde mediados del siglo XIX existía una notoria producción discursiva dedicada a ensalzar las virtudes “civilizadoras” del bambuco, como el texto “El bambuco” del ensayista José María Samper, o el poema del mismo nombre de Rafael Pombo.⁴² A partir de estas caracterizaciones, durante las primeras décadas del siglo XX hizo carrera la idea de que los orígenes del bambuco no podían buscarse en influencias africanas –caracterizadas por una supuesta corporalidad excesiva–, sino en las apropiaciones que se hicieron de danzas españolas, especialmente en Bogotá. Esta invención de un origen bogotano del bambuco,⁴³ sobrevivió durante buena parte del siglo XX, oscureciendo la enorme diversidad de bambucos que había y sigue habiendo en el país.⁴⁴ Pero además está estrechamente ligado al culto al preciosismo literario que compartían las élites bogotanas como una herencia de lo que Ángel Rama describe como *ciudad letrada*.⁴⁵

Todo esto ocurrió en medio de un fuerte proceso de centralización que el país vivía desde la década de 1880, impulsado primero por el movimiento político de la Regeneración y después por la hegemonía conservadora de principios del siglo XX. Estos elementos, junto con otros en los que no alcanzo a profundizar, contribuyeron a construir un mundo de sentido dentro del cual el bambuco y el pasillo representaban por excelencia el “alma nacional”. Pero no cualquier bambuco o pasillo, sino aquellos compuestos y divulgados desde la intelectualidad bogotana, interesada, en palabras del compositor Emilio Murillo, en “desmonotonizar nuestra música”.⁴⁶ Este

⁴¹ AÑEZ, J., *Canciones y recuerdos. Conceptos acerca del origen del bambuco y de nuestros instrumentos típicos y sobre la evolución de la canción colombiana a través de sus más afortunados compositores e intérpretes*, Bogotá, Imprenta Nacional, 1951, pág. 39.

⁴² SAMPER, J. M., “El bambuco” en *El Hogar* Tomo I, n.º 2, 1868. POMBO, R. *El bambuco*, op. cit. En estos textos se describe además al bambuco como un género muy afín a emociones simultáneas de melancolía y gozo. Adicionalmente, el investigador Harry Davidson identifica cerca de catorce fuentes diferentes entre los siglos XIX y XX que relacionan directamente el bambuco andino con la idea de melancolía (*Diccionario folclórico de Colombia. Música, instrumentos y danzas. Tomo I*, Bogotá, Banco de la República, 1969, págs. 95-99).

⁴³ Ver AÑEZ, J., *Canciones y recuerdos*, op. cit., pág. 28.

⁴⁴ BERNAL, M. 2004. “De el bambuco a los bambucos”. Ponencia presentada en el V congreso (2002). IASPM-AL Río de Janeiro [en línea]. Dirección URL: [http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/ManuelBernal.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/ManuelBernal.pdf).

⁴⁵ RAMA, Á., *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998.

⁴⁶ AZULA, M. P., RODRÍGUEZ, M. y LEÓN, L. F., *Canción andina colombiana en duetos*, Bogotá, Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de los Andes, 2011, pág. 19.

proceso de estilización y blanqueamiento del bambuco se ha explicado varias veces.⁴⁷ Lo que no se ha explicado es el papel que jugó este bambuco urbano de las tertulias bogotanas, de letrados y bohemios, en la construcción de un proyecto de nación que hacía aparecer la herencia hispánica, las letras, el centralismo, la blancura y el romanticismo melancólico como elementos necesarios, naturales y deseables.

En todo caso, desde la década de 1920, dicho proyecto empezó a ceder terreno ante otras fuerzas. Uno de los síntomas de este cambio fue el debate sobre la *degeneración de la raza* que ocupó a representantes notables de la clase política colombiana. Analizando este cruce de ideas, se puede afirmar que había un cierto consenso entre las élites de ambos partidos sobre el problema de la *falta de vigor* en la población colombiana. Algunos lo atribuían a factores biológicos y otros a factores sociales o económicos. Pero había acuerdo en afirmar que la falta de vitalidad que se observaba en “la raza” constituía un obstáculo para la conformación de una fuerza trabajadora que llevara al país al progreso industrial. Luis López de Mesa, un conocido ensayista que fue ministro de Educación, escribía en 1934: “Con él [el cruzamiento racial] se producen perturbaciones del carácter, “distimias” graves, cuando los generadores son muy desemejantes, y es de observación frecuente entre nosotros la psicostenia y la ciclotimia leves”.⁴⁸ Y un poco más adelante dice:

Veamos otro de los defectos que presenta nuestra población, por si fuese más definitivo en contra de una misión espiritual iberoamericana. Quiero hablar de la melancolía de su conversación, de su arte y de las inclinaciones filosóficas que ofrece a nuestro estudio. La influencia negativa de esta cualidad sobre la gestación de una sólida cultura no puede desconocerse, que es la melancolía no sólo un estado de ánimo quejoso, sino también una inferioridad de todas las funciones del organismo, afectivas, volitivas e intelectuales, por decirlo en el lenguaje trivial de la vieja psicología (...). Nuestro arte se embriagó de romanticismo gemebundo por el acuerdo indudable que tal escuela literaria tiene con un estado de alma orgulloso y afligido cual era, y aun es, peculiar del criollo iberoamericano.⁴⁹

⁴⁷ OCHOA, Ana M., “Tradición, género y nación en el bambuco”, *A Contratiempo* n° 9, 1997, págs. 34-44. SANTAMARÍA, C., “El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos”, *Latin American Music Review* Vol. 28 n° 1, 2007, págs. 1-23.

⁴⁸ LÓPEZ DE MESA, L., *De cómo se ha formado la nación colombiana*, Medellín, Bedout, 1970, pág. 19.

⁴⁹ *Ibidem*, pág. 21.

Así, el problema no era sólo el “ánimo depresivo” que las élites creían ver en los campesinos, sino también la forma en que la melancolía de las producciones culturales alimentaba la falta de vitalidad. En este sentido, las manifestaciones artísticas claramente melancólicas podían ser vistas como problemáticas. Otro político liberal, Armando Solano, escribía específicamente sobre la música en 1929:

Nuestra música de cuerda local, la que se toca sólo en ocasiones de franca diversión, ¿no hace por ventura agolpar las lágrimas, no precipita hasta ahogarnos el latido del corazón, no produce inquietud, un anhelo misterioso, una visión cinematográfica de añoranzas de dichas muertas, de ilusiones destrozadas, mortal tristeza, en fin, deseo irresistible de anulación y de olvido? (...). Melancolía, cruel melancolía, en esas almas leves que producen la impresión de no sentir en aquellos climas pródigos el peso de la vida. Esas canciones que impulsan el remo y acompañan la vuelta del trapiche, tienen un dejo tan amargo, que si por primera vez las escucháis no os explicaréis cómo es que en este juego de dolores no se ha disuelto ya nuestra raza.⁵⁰

El punto relevante aquí es la conexión implícita del discurso sobre la melancolía con algunos elementos musicales que supuestamente reproducirían o alimentarían bajos estados de ánimo en la población, creando un problema de interés gubernamental. Se podría pensar que una cosa era la “fatiga crónica” que los ensayistas decían observar en personas reales (mestizos o de raza indígena), y otra muy distinta era la representación musical de una melancolía romantizada e idealizada por parte de los compositores bohemios de la Bogotá de principios del siglo xx. Sin embargo, no deja de ser diciente el que una persona como Gustavo Santos, director nacional de Bellas Artes y hermano del presidente Eduardo Santos, encontrara un vínculo nocivo entre esta música y el inconveniente “abatimiento” del pueblo:

Es cierto que hay en nuestra sicología un elemento de tristeza que explica claras causas; pero no es esta tristeza filón explotable; no debemos contar con ella para ninguna tarea constructora, porque no es fecunda, no es vigorosa, no es serena, no es trascendental, como la que atormenta al alma rusa, por ejemplo. Hay una tristeza filosófica, esta del pueblo ruso, origen de las más bellas obras, y otra tristeza, que viene de una sensación de impotencia, de debilidad de sangre, de abatimiento, que puede explicar una vida miserable de pueblo esclavo (...). De aquí que llamemos falsa la adaptación de canciones que respiran tristezas que

⁵⁰ SOLANO, A., *La melancolía de la raza indígena*, Bogotá, Publicaciones de la Revista Universidad, 1929, págs. 13-14.

guemos que muchas veces es cómica, pues es la inconsciencia misma disfrazada de consciencia, la esencia de lo cómico, y que digamos, por último, que es ella siempre perjudicial porque *alimenta una enfermedad*. Independientemente, pues, de su insignificancia musical que es muy grande, *su valor sicológico nos la hace inaceptable, como elemento aprovechable en nuestra música nacional*.⁵¹

Al margen de las valoraciones etnocéntricas, racistas y elitistas propias del sentido común del momento, es interesante notar cómo a través de este discurso se fue construyendo una paradoja que, sin llegar nunca a ser explícita, afectaría el medio musical en las décadas siguientes: el bambuco había sido exaltado desde el siglo XIX como la expresión máxima del “alma nacional” y la encarnación sonora del pueblo, pero cargaba una emocionalidad que debía ser erradicada para construir la Colombia del futuro. En otras palabras, desde diferentes instancias del estado se buscaba incidir directamente en las emociones del pueblo con el fin de construir subjetividades propicias para el incipiente capitalismo industrial, y esta intervención debía pasar necesariamente por la música. Lo interesante es que, más que un problema *biopolítico* que se pudiera solucionar con decretos sobre higiene, educación y salud pública, el asunto se abordaba como un problema *thymo-político*, en el que la música popular era un agente de primer orden.⁵²

Análisis del material: el tópico de melancolía en la música andina colombiana

La idea de que el análisis musical sea una herramienta útil para el descubrimiento de los orígenes de nuestras respuestas emocionales a la música puede parecer, sin duda, novedosa. Y, sin embargo, en la medida en que

⁵¹ SANTOS, G., “De la música en Colombia”, en DE GREIFF HJALMAR y DAVID FERBAUM (eds.) *Textos sobre música y folklore. Boletín de programas de la radiodifusora nacional de Colombia*, Bogotá, Colcultura, 1978, pág. 299.

⁵² El *thymos* es para Platón la parte irascible, emocional del alma y cumple una función política de gran importancia en la polis pues le corresponde poner de acuerdo al *noús* (el intelecto, la parte racional del alma) y a la *epithymia* (la parte concupiscible del alma) (*La República*, libro IV). El *thymos* es además frecuentemente descrito como la parte que se encarga del sentido de pertenencia. Utilizo el neologismo de *thymopolítica* para referirme a una política de la producción de subjetividades a través de las emociones.

el análisis se refiere a cómo las obras musicales logran sus fines, no puede ser que la música, la emoción y el análisis estén siempre muy distantes.⁵³

La pregunta obligada es: ¿pudo este tipo de producción discursiva ser aplicada a cualquier tipo de sonido musical, o había algo en el material sonoro que facilitara una articulación con este tipo de enunciados? En otras palabras ¿existía algo en los bambucos populares de la época que *sonara* específicamente melancólico? Esto se puede rastrear parcialmente a través del análisis del repertorio que aparece en el ya citado libro *Canciones y recuerdos*, del músico bogotano Jorge Añez. Este libro es relevante, no sólo porque tiene una reconocida influencia en la construcción discursiva del género bambuco, de sus supuestos orígenes y de su significación social, sino también porque varias de las canciones que contiene han sido tomadas como referentes obligados por muchos de los músicos que grabaron canciones de música andina colombiana para su difusión masiva en la segunda mitad del siglo xx. Al analizar las veintisiete canciones allí transcritas, es posible identificar algunos elementos que, aunque considerados de manera aislada no dicen mucho, al combinarse de cierta forma en la sintaxis musical pueden ayudar a *simular* musicalmente unas emociones determinadas: las letras de las canciones, los timbres, la tonalidad (mayor o menor), los niveles de tensión de las progresiones armónicas, y la presencia de gestos melódicos característicos. De hecho, es posible hacer un análisis de estas asociaciones con la ayuda de métodos estadísticos, asignándole valores numéricos a cada uno de los elementos. A continuación explico de qué manera cada uno de estos elementos se puede operacionalizar como una variable para un análisis de este tipo:

- **TONALIDAD:** La totalidad de las canciones incluidas funcionan dentro del sistema tonal mayor/menor de la tradición occidental. Aunque es cuestionable que las tonalidades mayores se perciban *siempre* como alegres y las menores como tristes, hay evidencia empírica y análisis semióticos que apoyan estas asociaciones. Robert Hatten muestra que en la música artística occidental, la dicotomía menor-mayor aparece sistemáticamente correlacionada con la oposición trágico-no trágico, siendo el par menor-trágico el término marcado de esta correlación.⁵⁴ Por otro lado, Patrick Juslin, concluye a partir de varios estudios que las tonalidades

⁵³ ZBIKOWSKI, L., *Music, Emotion, Analysis*, op. cit., pág. 37.

⁵⁴ HATTEN, R., *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press, 2004, pág. 38.

menores son comúnmente asociadas a emociones con valencia negativa como tristeza, rabia o miedo, mientras las tonalidades mayores se asocian más con emociones con valencia positiva como alegría o ternura, por lo menos en el mundo anglosajón contemporáneo.⁵⁵ Para efectos de este análisis se puede aceptar que la tonalidad menor podría potenciar emociones con valencia negativa siempre que aparezca correlacionada con otros elementos que también refuercen este tipo de emociones. De esta manera la tonalidad se puede operacionalizar como una variable que asume el valor uno (1) para tonalidad menor, cero (0) para tonalidad mayor y dos (2) para canciones que tienen una parte en menor y otra en mayor.

- **TEXTOS:** Las letras de las canciones son el elemento extra-musical más importante de cuantos se encuentran en el conjunto de partituras. Tal como señalan autores como Juslin, Sloboda y Collier,⁵⁶ entre otros, el lenguaje verbal permite identificar una gama mucho más amplia de emociones específicas que el lenguaje musical. Sin embargo en este análisis, las emociones encontradas en las letras de las canciones han sido agrupadas para facilitar el ejercicio de asociación con elementos musicales. En una lectura preliminar, se encontró que las letras giraban alrededor de cinco temas principales: *melancolía* (5 canciones), *despecho* (8 canciones), *luto* (2 canciones), *amor* (11 canciones) e *ilusión* (1 canción). Estas categorías se pueden además agrupar en emociones con valencia negativa y actividad baja (*melancolía*, *despecho*, *luto*) y emociones con valencia positiva (*amor* e *ilusión*).⁵⁷ A las primeras se les asignó el valor uno (1) y a las segundas el valor cero (0).
- **PROGRESIÓN ARMÓNICA:** aunque en varias de las piezas analizadas se encuentran esquemas armónicos más o menos similares, la variabilidad de elementos no permite definir la progresión armónica como una variable cuantitativa. Sin embargo, la acumulación de tensión en el discurso armónico producido por la presencia de dominantes secundarias, puede ser determinante para la relación entre armonía y texto. En estas canciones se encuentran

⁵⁵ JUSLIN, P., *From mimesis*, op. cit., pág. 8.

⁵⁶ JUSLIN, P. *From mimesis*, op. cit.; SLOBODA, J. A., *The musical mind the cognitive psychology of music*, Oxford, Oxford University, 2003; Collier, Geoffrey, "Beyond valence and activity in the emotional connotations of music", *Psychology of Music* Vol. 35, 2007, págs. 110-131.

⁵⁷ No deja de ser dicente el hecho de que en este repertorio no aparece un solo texto referido a emociones negativas con alto nivel de actividad, como ira o angustia. Esto hace posible la agrupación de los textos con valencia negativa dentro de la categoría de *melancolía*.

once dominantes a la dominante, ocho a la subdominante, nueve a la relativa mayor (en tonalidades menores) y una a la supertónica (en tonalidad mayor). Para efectos de un análisis cuantitativo, cada dominante secundaria se puede entender como una variable dicotómica de presencia/ausencia con valores uno y cero, respectivamente.⁵⁸

- **ELEMENTOS MELÓDICOS:** Las melodías en general no superan el rango de la octava y muestran predominio de grados conjuntos. Los patrones rítmicos dependen en gran medida del género, así que no ameritan ser analizados como una variable independiente. El único elemento melódico reconocible es el recurrente gesto cadencial $7^{\wedge}5^{\wedge}4^{\wedge}3$.⁵⁹ Este gesto podría potenciar emociones con valencia negativa ya que consiste en una línea descendente, parte de una sensible que no resuelve, finaliza en síncopa y tampoco resuelve a la tónica en la octava inferior (ver figura 1). Esta ausencia de una resolución tonalmente “satisfactoria” en la melodía se podría entender, desde análisis como los de Johnson⁶⁰ o Cooke,⁶¹ como una indicación de debilidad e indefinición. Sin embargo, antes que adjudicarle un significado intrínseco, se asumirá que este gesto puede potenciar emociones con valencia negativa y bajo nivel de actividad, si aparece correlacionado con otros elementos que refuercen esta emocionalidad. Por otro lado, vale la pena señalar que hay una importante diferencia de sonoridad en el gesto $7^{\wedge}5^{\wedge}4^{\wedge}3$ entre tonalidades mayores y menores, pues en éstas últimas queda enmarcado por un intervalo disonante (5ª aumenta-

⁵⁸ En este ejercicio se excluyó la dominante secundaria al ii por estar presente en sólo una de las canciones.

⁵⁹ Este gesto melódico aparece reiteradamente en música del suroccidente de Colombia y el norte del Ecuador en géneros tan disímiles como valsos, currulaos, jugas, y bambucos caucanos, pero también aparece más recientemente en música popular de la costa Atlántica. A pesar de su amplia difusión en diferentes músicas populares colombianas no ha sido descrito en la literatura folklorológica o etnomusicológica. Probablemente se difundió desde el suroccidente del país hacia el centro y el norte, siguiendo las rutas del bambuco en el siglo XIX que sugiere el investigador Carlos Miñana en “Los caminos del bambuco en el siglo XIX”, *A Contratiempo* n° 9, 1997, págs. 7-110. Ya en 1859, el gesto aparece en el muy estilizado Bambuco para piano de Manuel Ma. Párraga (aunque resolviendo a la tónica), pero se vuelve especialmente recurrente hacia finales de siglo en piezas populares urbanas. Para un análisis de este gesto, ver HERNÁNDEZ SALGAR, O., “El tópic de la melancolía en la música andina colombiana. Semiosis del gesto cadencial $7^{\wedge}5^{\wedge}4^{\wedge}3$ ”, Ponencia presentada en el *X congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de las Músicas Populares (IASPM-AL)* realizado en Córdoba, Argentina, en abril de 2012.

⁶⁰ JOHNSON, M., *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago, University of Chicago Press, 2007.

⁶¹ COOKE, D., *The Language of Music*, New York, Oxford University Press, 2001.

da) que puede reforzar la valencia negativa. Por estas razones, la presencia del gesto en tonalidad menor asumirá un valor de uno (1), si aparece en tonalidades mayores asumirá un valor de dos (2), y si no aparece asumirá un valor de cero (0).⁶²

- GÉNERO. En la colección aparecen 20 bambucos, 5 pasillos, un torbellino y una canción. Para efectos del análisis cuantitativo, los bambucos recibirán el valor de uno (1), y cualquiera de los otros géneros, el valor de cero (0). Esto debido a la ya comentada asociación del bambuco con la idea de melancolía que se ha producido discursivamente desde el siglo XIX.

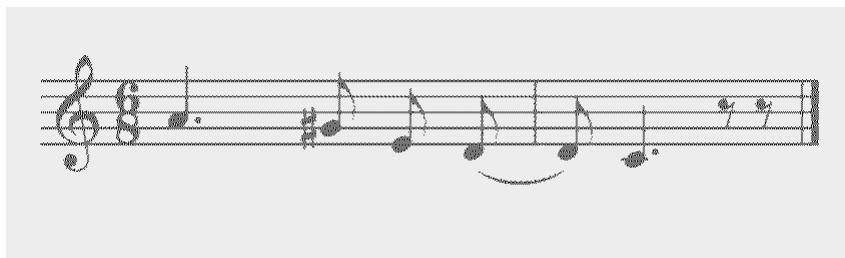


FIGURA 1. Versión básica del gesto melódico cadencial $\wedge 7 \wedge 5 \wedge 4 \wedge 3$ en La menor.

Al hacer un análisis de correspondencias múltiple con las variables descritas, se obtienen los resultados que se muestran en la figura 2.⁶³ Este gráfico muestra una clara proximidad –en este repertorio– entre el ritmo básico del bambuco, el contraste entre una tonalidad menor y una mayor (generalmente la relativa), la presencia de dominantes secundarias al V y/o al III, el gesto melódico cadencial $\wedge 7 \wedge 5 \wedge 4 \wedge 3$ en tonalidad menor y textos alusivos a la melancolía y otras emociones relacionadas (tristeza, despecho, luto), con valencia negativa y bajo nivel de actividad. La correlación con el gesto $\wedge 7 \wedge 5 \wedge 4 \wedge 3$ en tonalidades menores es muy relevante porque se trata de un elemento musical característico de este repertorio, que muestra aquí una

⁶² En algunos casos el gesto $\wedge 7 \wedge 5 \wedge 4 \wedge 3$ aparece extendido a través de la interpolación de bordados y otras notas ornamentales, sin que estos afecten la sonoridad general que se desprende de la sensible que no resuelve, y de la dirección melódica hacia la mediente.

⁶³ El análisis de correspondencia múltiple (ACM) permite observar la asociación entre diferentes variables categóricas, al proyectar un espacio de n dimensiones en un plano bidimensional, de manera que se pueda observar la proximidad entre las categorías. Al respecto, ver LEBART, MORINEAU y FÉNELON, *Tratamiento estadístico de datos*, Barcelona, Marcombo Boixareu, 1985.

relación indéxica con la construcción de una emocionalidad melancólica en bambucos urbanos de principios del siglo xx.

MCA coordinate plot

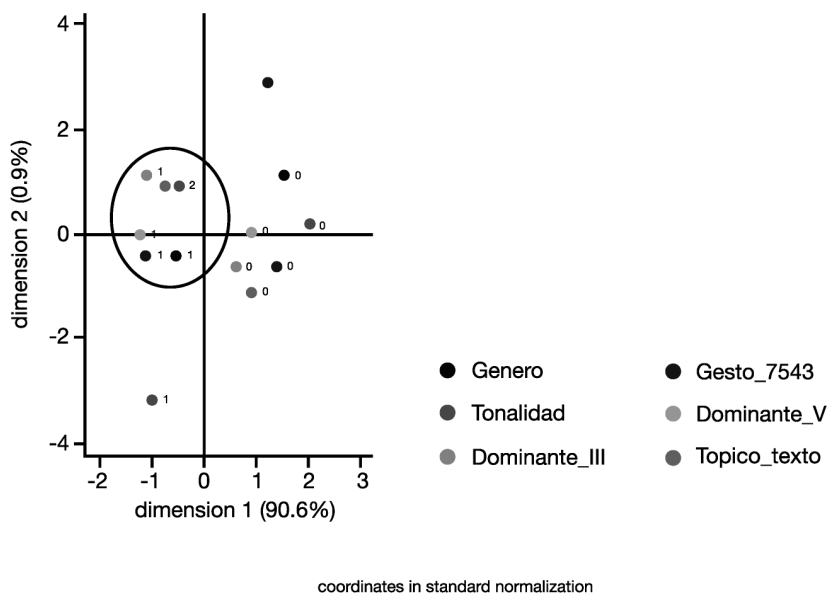


FIGURA 2. Análisis de correspondencia múltiple entre elementos musicales y textuales en las canciones transcritas en *Canciones y recuerdos*, de Jorge Añez.

Por otro lado, en estas piezas es común encontrar la dominante secundaria al V y su resolución antes de una pausa, que coincide con, o es seguida por, una subdominante sucedida a su vez por un gesto cadencial ($V_7/V - V$ (calderón) $iv - i - V - i$, con gesto melódico $\wedge_7^{\wedge_5^{\wedge_4^{\wedge_3}}$). Esta organización sintáctica –y especialmente el hecho de no resolver la dominante directamente después de la pausa– añade un elemento de tensión no resuelta o de tensión aplazada que se suma al del gesto melódico $\wedge_7^{\wedge_5^{\wedge_4^{\wedge_3}}$. Ambos elementos combinados ayudan a reforzar la sensación de una gran tensión acumulada a la que responde una resolución muy débil armónica y melódicamente. Lo anterior explica por qué, a pesar del ritmo sincopado, que en otros repertorios puede indicar una actividad mayor, en los bambucos que usan esta secuencia de eventos se *simula* un nivel de actividad bajo, atado a

una valencia negativa, creando una analogía musical con emociones explícitas en las letras como melancolía, luto o despecho.⁶⁴

Obviamente, no se trata de una melancolía experimentada por sujetos reales, sino de una melancolía tematizada como tal, convertida en *tópico* a través de un proceso histórico de convencionalización en el que ciertos materiales musicales se fueron correlacionando con elementos discursivos hasta pasar, de una relación motivada (icónica y/o indéxica), a una relación aparentemente arbitraria (simbólica).⁶⁵ Ahora, más allá de la mera correlación entre elementos musicales y textuales, es importante tener en cuenta el grado de difusión del tópico en la sociedad colombiana. Dentro de las canciones que exhiben esta combinación de elementos están algunas de las más grabadas e interpretadas de cuantas se produjeron a principios del siglo xx: *Cuatro preguntas*, de Pedro Morales Pino, *Mis flores negras*, de Julio Flórez, *El enterrador*, de Luis Romero y *Van cantando por la sierra* de autor anónimo.

Conclusiones

Como se dijo anteriormente, a partir de la década de 1930 el país empezó a unificar su territorio y a avanzar hacia una incipiente industrialización. Y como lo señala Castro-Gómez, la implementación de una economía industrial no requería ya de campesinos, sino de obreros que asimilaran el entorno urbano y estuvieran en condiciones de adaptarse a las reglas de juego de una fábrica, así como de consumidores que tuvieran el poder de jalonar la economía. El gobierno liberal, interesado aún en las discusiones entre melancolía y raza, incluyó en una Encuesta Folclórica Nacional realizada en 1942 la pregunta explícita de si la música que se escuchaba en los municipios era *alegre o triste*.⁶⁶ Pero antes de que se llegara a definir una política al respecto, el libre mercado se encargaría de operar las transformaciones musicales requeridas por el nuevo espíritu industrial. No es coincidencia

⁶⁴ Las nociones de simulación y analogía son tomados de Lawrence Zbikowski, quien utiliza el análisis musical como herramienta para estudiar las emociones en música a través de su concepto de mapeos transmodales (*cross-domain mappings*). *Music, Emotion, Analysis*, op. cit., pág. 48.

⁶⁵ Utilizo aquí el mismo concepto de tópico musical que utiliza Raymond Monelle en *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton, Princeton University Press, 2000; y en *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.

⁶⁶ SILVA, R., *Sociedades campesinas, transición social y cambio cultural en Colombia. La encuesta folclórica nacional de 1942: aproximaciones empíricas y analíticas*, Medellín, La Carreta Social, 2006, pág. 94.

que por la misma época aparecieran las primeras compañías fonográficas, como *Discos Fuentes* en 1934, y las primeras emisoras, como *La voz de Barranquilla*, en 1929. En este escenario, los bambucos, que ahora contaban con difusión radial a nivel nacional, empezaron a modificarse: aparecieron más piezas en tonalidades mayores, las letras se empezaron a concentrar en temas menos sombríos (cuando no en un optimismo nacionalista explícito), y el gesto cadencial 7-5-4-3 se transformó en 6-5-4-3 en tonalidades mayores. Muchos de estos nuevos bambucos y pasillos fueron producidos en Medellín, que fue durante los años 40 y 50 el corazón industrial y fonográfico del país. Pero en todo el país aparecieron canciones —especialmente bambucos— que se convirtieron en emblemas regionales Bermúdez y que cumplían un importante papel en la escenificación pedagógica de la cultura “nacional”.⁶⁷

Este marco musical coincidió con el asesinato del candidato presidencial Jorge Eliécer Gaitán en 1948, evento con el cual se acentuó un ambiente de violencia que venía desde 1946 y que posteriormente desembocaría en el conflicto armado actual. Mientras tanto la cumbia y el porro, estilizados por Lucho Bermúdez, hicieron su entrada en los salones y teatros bogotanos, desplazando a bambucos y pasillos de las prácticas musicales cotidianas. Cabe aclarar que la violencia era generalizada en las zonas rurales, pero rara vez tocaba a ciudades como Bogotá y Medellín, convertidas en polos de progreso industrial. ¿Qué se oía entonces en zonas rurales? Hernán Restrepo Duque, ejecutivo de la industria fonográfica y autor de varios libros sobre música colombiana, llama la atención sobre el hecho de que en el campo no se prefería el bambuco nacionalista, ni las cumbias y porros blanqueados.⁶⁸ ¿Qué le podían decir los mensajes optimistas de este tipo a una población que estaba enfrentada cotidianamente a la muerte y la miseria? Lo que se oía en las zonas rurales, especialmente de Antioquia, era una mezcla extraña de tangos, corridos, rancheras y valsos y pasillos ecuatorianos que dio en llamarse música *guasca* o música de *carrilera*, y que constituye la base para las dos vertientes que Egberto Bermúdez ha caracterizado como “música de despecho” y “música de parranda”.⁶⁹ El *ethos* melancólico del tango y el carácter narrativo y popular de los corridos tal vez ofrecían más recursos expresivos para enfrentar la violencia rural que las cumbias y bambucos “canónicos” y emblemáticos. Pero es interesante notar que los valsos y pasillos ecuatorianos más difundidos, especialmente

⁶⁷ BERMÚDEZ, E., “From Colombian ‘National Song’ to ‘Colombian Song’”, *Lied und Populäre Kultur*, n° 53, 2008, pág. 157.

⁶⁸ RESTREPO DUQUE, H., *Lo que cuentan las canciones*, Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, 1971, pág. 94.

⁶⁹ BERMÚDEZ, E., “Del humor y el amor: música de parranda y música de despecho en Colombia” *Cátedra de Artes* n° 4, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007, págs. 63-89.

los interpretados por Julio Jaramillo y Olimpo Cárdenas, hacen uso reiteradamente del gesto cadencial 7-5-4-3 en tonalidades menores, correlacionado con letras sobre despecho y melancolía, tal como había sido usado en los bambucos de principios de siglo recopilados por Jorge Añez. Este dato puede ser interesante para especular sobre cómo un significado musical construido socialmente puede convertirse en una herramienta útil para la gestión de las emociones en momentos de crisis social.

A través de estas páginas he intentado discutir el papel de la música andina colombiana en la creación de unos mundos de sentido y unas subjetividades que fueron funcionales a un proyecto de nación que dejó de ser hegemónico hacia la tercera década del siglo xx. El análisis musical y su puesta en relación con elementos no musicales, muestra que algunas de las piezas más difundidas del repertorio popular urbano de este período pudieron simular una emocionalidad melancólica, que hacia los años 30 dejaba de ser “natural” para las élites letradas de la capital, junto con la valoración positiva de la herencia hispánica, el culto al preciosismo literario y el estilo de vida bohemio y romántico. Este tránsito estuvo acompañado de una importante producción discursiva que ponía en relación la “degeneración” de la raza, el tema de la melancolía y la necesidad de un cambio emocional en la población con el fin de preparar el país para una etapa de progreso industrial.

Claro está, que no todos los bambucos y pasillos de la época estuvieron igualmente correlacionados con la idea de melancolía. Por el contrario, la evidencia iconográfica, las cartas, las notas de prensa y los testimonios de viajeros señalan que las prácticas musicales rurales de la zona andina estaban mayoritariamente asociadas con el baile dentro de ambientes festivos y celebratorios. Sin embargo, la asociación de bambucos y pasillos bogotanos con una emocionalidad melancólica, y la proclamación de éstos como la música nacional por excelencia, fueron pasos decisivos en la construcción de un imaginario que paulatinamente caracterizó a toda la música andina colombiana como “triste” y “fría”. Este imaginario llegaría a convertirse en un *mito*⁷⁰ con la llegada al interior del país de géneros con influencia afro-Caribe como la cumbia y el porro, justo en el momento en que se empezaba a adoptar en el país una incipiente economía industrial que requería de obreros y consumidores optimistas y entusiastas.

En medio de este cambio del poder, el sonido de los bambucos y pasillos de principios del siglo xx, su aspecto no verbal, se convirtió en la sonoridad de aquello que debía ser dejado de lado para favorecer el progreso industrial del país, la sonoridad de una época pasada, de curas y poetas, de provin-

⁷⁰ Hablo de mito en el sentido que le da Roland Barthes en *Mitologías*, México, D.F, Siglo XXI Editores, 2002.

cialismo y tristeza, que fue reemplazada por un nuevo mundo de sentido: el de la alegría y el festejo asociados al consumo y la imitación de las clases altas. Un nuevo tejido de aspiraciones centrado en el optimismo de las *big bands*, las métricas binarias con ritmos sincopados y las armonías diatónicas repetitivas en tonalidades mayores. Esta parece haber sido la sonoridad del mundo de sentido que ocupó el centro de las representaciones urbanas sobre lo nacional durante la violencia bipartidista de la segunda mitad del siglo xx.

En este nuevo contexto los materiales musicales relacionados indíexicamente con la melancolía y el luto quedaron relegados a ciertas expresiones rurales. Pero aún siguen aflorando en algunos festivales musicales, en los festivales de despecho, y en las fiestas decembrinas en las que reina la nostalgia. Esto da una pista sobre su papel como recurso para la gestión emocional en un país que escucha mayoritariamente vallenato y reggaetón mientras sigue acumulando miles de muertos en un conflicto armado que ya parece interminable.

Sobre el *schlager* alemán y la incorporación del concepto de discurso en la etnografía musical

Julio Mendivil

Introducción: uso y abuso del concepto de discurso en los estudios musicales recientes

La idea de que la música pueda ser o pueda estar ligada a un discurso parece haberse extendido en los últimos años en el mundo académico. Hoy en día es frecuente escuchar el vocablo en mesas redondas, en conferencias o leerlo en libros y otras publicaciones dedicadas al quehacer musical. Problemático resulta, empero, el carácter inflacionario del término que bien puede referirse —por dar algunos ejemplos al azar— tanto a la estructura musical de una pieza,¹ a las implicancias ideológicas de los textos,² a la teorización verbal de un acontecimiento musical,³ al comportamiento verbal en las prácticas musicales⁴ o al sistema de saberes compartido por los productores y consumidores de un cierto tipo de música.⁵ “Discurso” como concepto filosófico no resulta menos ambiguo. Pasando por Rousseau o Fichte hasta Benveniste, Habermas o Foucault presenta una serie de acepciones tan divergentes entre

¹ ROMANIUK, A., “El trance del ritmo en estado puro. Composición colectiva, improvisación e interacción en las presentaciones del ensamble de percusión “La Bomba de tiempo”, “¿Popular, pop o populachera? Los dilemas de las músicas populares en América Latina”, Actas del IX Congreso de la Rama Latinoamericana de IASPM en Caracas, Venezuela, IASPM, Escuela universitaria de Música, 2010, pág. 60s.

² CALDAS, W., *Acorde na aurora. Música sertaneja e indústria cultural*, São Paulo, Editora Nacional, 1979, pág. 119s.

³ NATTIEZ, J., *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, 1ª edición, West Sussex, Princeton University Press, 1990, pág. 133.

⁴ MERRIAM, A., *The Anthropology of Music*, Evanston, 1ª edición, North-western University Press, 1964, pág. 115s.

⁵ WICKE, P., “Über die diskursive Formation der musikalischer Praxis. Diskurs-Strategien auf dem Feld der populären Musik“, *Stephan Aderhold (ed.), Festschrift Prof. Dr. Rienäcker zum 65. Geburtstag*, Berlin, 2004, págs. 163-174.

sí que difícilmente permiten una definición universal del término. ¿Cómo utilizar entonces el vocablo “discurso” en los estudios de música?

En el presente artículo, lejos de discutir las diversas acepciones que presenta el concepto “discurso” en los estudios musicales, quiero presentar la manera concreta como lo he aplicado a un caso determinado: el género musical conocido como *schlager* alemán. Recogiendo el sentido de los versos del poeta peruano reproducidos como epígrafe de estas líneas, voy a sostener que las prácticas discursivas son, en la esfera simbólica, parte integral del acto musical. Para ello voy a tomar como punto de partida la noción de discurso propuesta por Michel Foucault que lo entiende como un régimen de verdad formado históricamente en función a un sistema de pensamiento y a un objeto de estudio determinado, sobre la base de prácticas discursivas y no discursivas.⁶ Siguiendo esta definición de discurso voy a calificar aquí la ejecución musical como una práctica no discursiva. Se ha sostenido ya, repetidas veces, que la música no emite enunciados o que si llega a emitirlos, lo hace de manera divergente al habla.⁷ Partiendo de esa premisa, voy a plantear, para la etnografía de un género musical, el análisis de estas dos instancias, la verbal y la no-verbal, como analíticamente separables. Ya Merriam ha llamado la atención sobre el carácter tripartito del quehacer musical, haciendo hincapié en que éste involucra siempre conceptos expresables sólo a través del lenguaje y comportamientos;⁸ del mismo modo Small lo entiende como una amalgama de prácticas performativas que exceden la mera ejecución musical, incluyendo en su análisis la escucha y las etapas preparativas de la performance.⁹ Para ilustrar mi aplicación del concepto de discurso voy a remitirme a una etnografía del *schlager* alemán realizada por mí durante los años 2003 y 2006, entre comunidades de consumidores en Alemania y Austria.¹⁰ El *schlager* alemán es realmente un buen ejemplo de cómo formaciones discursivas encuentran correspondencias en prácticas musicales, generando comportamientos específicos, que influyen a su vez

⁶ FOUCAULT, M., *Archäologie des Wissens*, 8ª edición, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.

⁷ TAGG, P., “Analyzing Popular Music: Theory, Method and Practice”, *Popular Music*, vol. 2, pág. 43; NATTIEZ, J., *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, op. cit., pág. 28; LYOTARD, J., “Introduction. Postmodern Musical Poetics and the Problem of “Close Reading””, KRIMS, A. (ed.), *Music and Ideology. Revisiting the Aesthetic*, 1ª edición, Australia, G&B Arts International, 1998, pág. 23; WALSER, R., *Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, 1ª edición, Hannover & London, Wesleyan University Press, 1993, pág. 278. Al respecto véase además el artículo de Juan Francisco Sans en este volumen.

⁸ MERRIAM, A., *The Anthropology of Music*, op. cit., pág. 32.

⁹ SMALL, C., *Musicking. The Meaning of Performing and Listening*, 1ª edición, Middletown, Wesleyan University Press, 1998, pág. 9.

¹⁰ MENDÍVIL, J., *Ein musikalisches Stück Heimat: ethnographische Beobachtungen zum deutschen Schlager*, 1ª edición, Bielefeld, transcript Verlag, 2008.

en dichas formaciones discursivas. Consciente de que no es conocido fuera de las regiones de habla alemana en Europa central, voy a permitirme empezar mi exposición presentado al *schlager* alemán como fenómeno musical y cultural para discutir los problemas que encierra definirlo como un género y la importancia del concepto de discurso al momento de estudiarlo.

El *schlager* alemán y su posición en el campo de la música alemana

Aunque estilísticamente hablando presenta un eclecticismo notorio, el *schlager* alemán puede ser definido, de manera transitoria, como un género musical, ideológicamente conservador, de carácter romántico y con predominancia melódica que goza de gran aceptación en Alemania, Austria, Suiza y en el norte del Tirol italiano.¹¹ Si bien el término *schlager* data de la segunda mitad del siglo XIX, es recién a mediados del siglo XX, en el período posguerra, que la voz *schlager* adquiere una dimensión “nacional”. Efectivamente, la palabra *schlager* denotaba originariamente canciones que habían pegado.¹² Sin embargo, como mostraré más adelante, con la incorporación del adjetivo “alemán”, el vocablo adquirió nuevas connotaciones, pasando a designar un cierto tipo de producciones musicales locales que buscaban contrarrestar la invasión musical norteamericana sucedida tras la derrota del Tercer Reich.

En ese sentido la voz *schlager* no expresa un tipo determinado de música, sino varios. Para entender a cabalidad esta ambigüedad musical es necesario pasar revista, aunque de forma somera, a las transformaciones sucesivas que sufrió el término a lo largo de la historia y mostrar cómo poco a poco se fue creando un campo musical de carácter conservador en contraposición a otras formas de música popular que, desde los años 50, con el auge del rock'n'roll, empezaron a revolucionar los fundamentos morales de la sociedad alemana. Me interesa mostrar que el *schlager* conforma un campo musical que no se define en función a ciertos parámetros musicales específicos, sino a una posición determinada en el campo social de la sociedad alemana.¹³

¹¹ Ibídem, , pág. 162.

¹² Del verbo “schlagen”, pegar o golpear en alemán.

¹³ Sobre el concepto de campo social, como un espacio en el cual se realizan prácticas culturales determinadas por un hábito específico y en función a un posicionamiento al interior de este véase BOURDIEU, P., *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, traducción de Camen Ruiz de Elvira, 1ª edición, Madrid, Taurus, 1988, pág. 99. y

La palabra *schlager* surgió en la segunda mitad del siglo XIX y se esparció rápidamente por tierras germanas. Dice Bandur:

El término *schlager* denota una pieza musical de especial acogida y proviene del área de habla vienesa, como lo demuestran las dos primeras menciones registradas y su reconocible asociación con la música de J. Strauss (hijo). El uso sobreentendido de la palabra permite suponer que su uso en Viena, antes de 1867, debía haber sido familiar en el habla coloquial.¹⁴

Como anota Wicke, el vocablo fue usado de manera indiferenciada para referirse a piezas musicales de éxito, independientemente de sus características musicales:

Como expresión de éxito comercial, la denominación *schlager* se encuentra en su significado vinculada a la música en relación directa con la creciente comercialización del quehacer musical en el siglo XIX. A medida que el mercado musical toma una forma monetaria, el éxito pasa a convertirse en un concepto valorativo y así en un equivalente de una relación óptima entre mercancía y dinero. En efecto, las relaciones entre aspectos económicos mercantiles y musicales o culturales al interior de ese proceso no se redujeron durante largo tiempo a correspondencias estrictamente estéticas. No solo formas bailables como el vals, la polca, el galope, canciones de opereta, cantatas, bufonadas y farsas, también arias de ópera, movimientos de obras sinfónicas, cuplés, canciones de moda o tonos folclóricos, en principio todo podía tener éxito y por tanto el concepto tuvo un uso no específico hasta finales del siglo XIX.¹⁵

BOURDIEU, P., *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handels*, 1ª edición, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998, págs. 49-50.

¹⁴ BANDUR, M., "Schlager", M. Bandur (ed.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1995, Sonderband 1, pág. 384.

¹⁵ WICKE, P., "Schlager", Ludwig Finscher (ed.), *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sección Materias, Quer – Swi, Kassel, Basel, London, New York, Prag, Metzler, Stuttgart und Weimar, Bärenreiter, 1998, vol. 8, pág. 1064.

Schlager-Novitäten!

„El Choclo“ von Villoldo (Argentinischer Originaltango) M. 2.— no.
Der beliebteste und populärste aller Tangos.

„Incanto“ (Enchantement) von J. Rousseau (Valse lente) M. 2.— no.
Letzter französischer Walzer.

„Knold und Tot“ von E. Brink (Two-Step) M. 1.80 no.
Großer ausländischer Erfolg.

„Pousselchen“ von S. Ehrlich (Wackeltanz) M. 1.50 no.
Neuester Wackeltanz.

FIG. 1: Anuncio mostrando la palabra *schlager* como concepto comercial

Pero hacia finales del siglo XIX su significado “se restringió a designar un tipo de canciones compuestas para tener éxito comercial”.¹⁶ Si hasta entonces su acepción daba cuenta de la acogida de una canción, en los albores del siglo XX el término pasó a denotar “melodías de ‘música ligera’”,¹⁷ con lo cual la adjudicación del término no recayó más en el público sino en el compositor o el productor, quienes ahora buscarán reproducir modelos exitosos.¹⁸ Es a partir de entonces que la palabra *schlager* pasó a denotar una forma determinada de composiciones:

Cuando los compositores pasaron a emular en sus composiciones los números que ya habían logrado éxito, y cuando como promoción de venta, los productores comenzaron a catalogar sus productos a priori con el predicado “*schlager*” para así sugerir una popularidad que dichas canciones debían alcanzar primero, el concepto comercial se transformó en uno mu-

¹⁶ Bandur rechaza la procedencia comercial de la palabra: “La tesis de que el término musical *schlager* viene del lenguaje comercial y que la irrupción de la expresión puede ser vista como un indicio de que la música se convirtió en mercancía para los empresarios capitalistas, no se sustenta en pruebas [históricas]. Por el contrario, puede constatar una adaptación del concepto en otras áreas a partir del significado de la palabra como pieza musical de éxito”. BANDUR, op. cit. pág. 385. Para una discusión del vocablo y sus numerosas acepciones a lo largo de la historia véase el compendioso artículo de Markus Bandur recién citado.

¹⁷ SCHÄR, C., *Der Schlager und seine Tänze im Deutschland der 20er Jahre. Sozialgeschichtliche Aspekte zum Wandel in der Musik- und Tanzkultur während der Weimarer Republik*, 1ª edición, Zürich, Chronos Verlag, 1991, pág. 33.

¹⁸ BANDUR, M., op. cit., pág. 387.

sical. Desde comienzos de siglo empieza a reducirse el uso del concepto para denotar aquellas piezas de música popular que se habían establecido cultural, musical y estéticamente con relación a una orientación comercial. Se trata sin duda alguna de una particularidad restringida al área de habla alemana. De seguro la canción popular vinculada a la comercialización del quehacer musical sufrió en todas partes las mismas o, al menos, similares transformaciones. Sin embargo, denominaciones de género como *popular song*, *chanson* o *canzone* permanecieron intactas. Así el equivalente inglés del concepto alemán *schlager*, el *hit*, siguió siendo no solo de manera consecuente un concepto comercial sino que pasó incluso a ser integrado justamente con dicha función en el idioma alemán ya que la voz *schlager* se había convertido en la denominación de un género musical.¹⁹

El *schlager* vino así a definir lo que llamaré una disposición en el campo musical alemán,²⁰ es decir, una forma concreta de canciones, sin que ello implique que las referencias al sentido comercial hayan desaparecido por completo: la voz alemana *schlager* es usada hoy indistintamente para significar tal campo musical como canciones de éxito, pudiendo ser aplicado a piezas musicales enormemente divergentes entre sí. ¿Es el *schlager* una forma musical?

El *schlager* alemán posea una elasticidad que hace sumamente arduo definirlo como forma musical. Evidentemente, hay estructuras musicales que aparecen con cierta frecuencia en las canciones de *schlager* alemán —como una predominancia del esquema I-IV-V con modulaciones a la relativa menor de la tónica y la subdominante, algo por demás común en la música popular occidental (véase esquema abajo)—, pero éstas no son determinantes, pudiendo ser *schlager* alemán piezas con claros atributos de beat, rock o de música folclórica alemana, mientras que otras con los mismos atributos quedan excluidas de su repertorio.²¹ ¿Cómo definir entonces al *schlager* alemán?

TONICA	SUBDOMINANTE	DOMINANTE
Do	Fa	Sol(7)
(Lam)		(Rem) Sol(7)
I (VI)	IV	(II) V

¹⁹ WICKE, P., op. cit., pág. 1064.

²⁰ Respecto a la idea de disposiciones en el campo social véase BOURDIEU, P., op. cit., pág. 17.

²¹ MENDÍVIL, J., op. cit., pág. 155.

Siendo imposible caracterizarlo musicalmente, los estudiosos del *schlager* han buscado definirlo por otras vías. Por ejemplo, como un producto musical de carácter masivo. “El *schlager* como género”, propone un léxico, “se presenta ahí donde él se convierte en mercancía, cuando su producción y su distribución se vuelven un negocio”.²² Otros autores lo definen igualmente por su difusión medial.²³ Pero definiciones tan generales terminan siendo inútiles, pues si el *schlager* se caracteriza tan sólo por su función mercantil o su presencia medial, entonces se hace imposible diferenciarlo de cualquier otra forma de música popular comercial y de carácter mediático. Efectivamente, numerosos autores han incurrido en el error de no diferenciar entre *schlager* y música pop, rock o música folclórica incluso.²⁴ Sin embargo, una mirada a las preferencias de los consumidores del *schlager* alemán daría buena cuenta de las delimitaciones existentes entre los diferentes segmentos musicales en Alemania a la hora del consumo.

Una manera alternativa de definir al *schlager* ha sido a través del idioma. Así lo que daría al *schlager* alemán su carácter particular no sería sus características musicales ni sus formas de difusión, sino, como sugiere un musicólogo alemán, el uso de la lengua germana:

En este artículo –escribe Helms– no defino al *schlager* como un género musical, lo cual, debido al carácter ecléctico del *schlager* y a la larga historia del término, considero una empresa imposible, sino como música popular comercial en lengua alemana.²⁵

Pero ello nos devuelve al mismo problema al incluir como *schlager* otros campos musicales. Qué difusa resulta dicha definición, se hace evidente si aplicamos el término a grupos alemanes como Rammstein, los Toten Hosen o los Böhse Onkelz, relacionados a géneros como el metal, el punk o al rock-skinhead, una asociación que espantaría a los conservadores oyentes de *schlager* alemán. Esta tampoco explicaría por qué canciones en español como “La Paloma” de Freddy Quinn o “Congratulations” de Cliff Richard

²² BARDONG, M., DEMMLER, H., PFARR, C., *Das Lexikon des deutschen Schlagers*, 1ª edición, Mainz, München, Schott & Piper, 1993, pág. 13.

²³ MEZGER, W., *Schlager – Versuch einer Gesamtdarstellung unter besonderer Berücksichtigung des Musikmarktes der Bundesrepublik Deutschland*, 1ª edición, Tübingen, Tübinger Vereinigung für Volkskunde, 1975, pág. 408; KAYSER, D., *Schlager – Das Lied als Ware. Untersuchungen zu einer Kategorie der Illusionsindustrie*, 1ª edición, Stuttgart, J.B Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1975, pág. 3.

²⁴ SCHMIDT-JOOS, S., *Geschäfte mit Schlagern*, Bremen, Schünemann, 1960, pág. 30-34; HELMS, S., MÜHLBAUER, P., “Alphabetisches Register”, S. Helm, (ed.), *Schlager in Deutschland. Beiträge zur Analyse der Populärmusik und des Musikmarktes*, 1ª edición, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1972, pág. 177-235.

²⁵ HELMS, D., “Was die Wellen dir zärtlich erzählen. Anmerkungen zum Schlager als Quelle historischer Forschung”, *Beiträge zur Populärmusikforschung*, 25/26, Bielefeld, 2000, pág. 163.

están consideradas como *schlager* alemanes clásicos, pese a haber sido grabadas en español y en inglés respectivamente.²⁶

Otra manera de esquivar ese escurridizo carácter musical del *schlager* ha sido definirlo, justamente, por oposición a otros géneros musicales, lo cual ha repercutido negativamente en su apreciación social.²⁷ En dichos trabajos el investigador se muestra como un productor de valoraciones y significaciones culturales, en cuanto representa al *schlager* alemán como antinomia de géneros considerados como más auténticos musical o culturalmente hablando.²⁸ Worbs, por ejemplo, lo define en relación a la *chanson* como artísticamente más pobre y como más comercial:

Se debe diferenciar a la *chanson* [canción francesa] del *schlager*. Si el *schlager*, como mercancía típica de la industria del espectáculo, busca el

²⁶ Una variante de esta diferenciación por idioma puede encontrarse en Elke Stölting que define al *schlager* como mercancía musical alemana. Según Stölting la palabra *schlager* “no denota más un tipo específico de canción, sino en forma general mercancías que se ofrecen a bajos precios y que son compradas por numerosas personas” STÖLTING, E., *Deutsche Schlager und englische Popmusik in Deutschland*, 1ª edición, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1975, pág. 1. Sin embargo, al asociar en forma dicotómica textos de *schlager* en alemán y textos en inglés con determinados valores –textos alemanes conservadores y textos en inglés progresistas–, sienta el idioma también como factor distintivo y obvia claras delimitaciones al interior del espacio musical alemán. No obstante, al analizar detenidamente el corpus de *schlager* alemanes seleccionados para el análisis, se hace evidente que Stölting sí distingue diversos espacios musicales alemanes, excluyendo, por ejemplo, a cantautores provenientes de una tradición de izquierda como Franz Joseph Degenhardt o Konstantin Wecker pese a que sus discos fueron ofrecidos “a bajos precios y fueron comprados por numerosas personas”.

²⁷ Efectivamente desde los años sesenta, con la irrupción del beat británico, el *schlager* pasó a ser considerado como música condescendiente con el sistema, creándose así una oposición entre música progresiva, en inglés, y música conservadora, en alemán. MENDÍVIL, J., op. cit., pág. 204-205. Desde entonces el *schlager* ha pasado a ser considerado “música para abuelitas”, aunque también sea consumido por jóvenes conservadores.

²⁸ Al igual que Bourdieu parto para mi observación del comportamiento académico con relación al *schlager* del supuesto que los investigadores, como todo sujeto social, también se posicionan como actores al interior del campo social al oponerse culturalmente a otros sujetos. De este modo el gusto musical del investigador opera como un factor de distinción social: “Todo productor, todo escritor, artista, académico”, dice Bourdieu, “crea su propio proyecto creador y toma una posición en un espacio, es decir en un campo de fuerza [...] que a su vez es un campo de lucha por la conservación o la transformación de ese espacio de fuerza [...], al mismo tiempo, sin embargo, él representa la distinción que fundamenta su punto de vista, entendiéndola como la apreciación, a la que se llega desde un punto neutral, aunque en el fondo toma posición dentro de las actuales o virtuales posiciones posibles (es decir, que de esa forma, toma posición frente a otras posiciones posibles). Como persona situada en una posición, él no puede no tomar posición, no puede no distinguirse”. BOURDIEU, P., *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handels*, pág. 65-66. En ese sentido la labor académica, cuando comenta gustos y valores estéticos, no solamente constata sino que también genera la valoración social de una producto cultural.

consenso de las masas, a cuyo gusto dudoso se adecua de buen grado, la chanson antepone la veracidad artística y la honestidad del contenido a cualquier tipo de congraciamiento.²⁹

Wiora, por su parte, define al *schlager* como un producto cultural de menor significación que la canción folclórica:

En el curso del declive de las tradiciones antiguas y del estilo de vida propio del pueblo, la canción folclórica también decae. Con la expansión de erotismo de salón y la industria del espectáculo, comienzan a proliferar de manera progresiva canciones que ensalzan los pequeños placeres del día y de la noche. El *schlager* es el símbolo de una masa desarraigada de consumidores, él encarna la nada insípida, uno de los requisitos propios del nihilismo actual.³⁰

Despojado de toda valoración cultural, el *schlager* favorecerá como contraparte el posicionamiento de otros géneros de la música popular al convertirlos, por oposición, en expresiones culturalmente más auténticas:

La música beat tiene decididamente más autenticidad que el *schlager*. Mientras que los textos del *schlager* son producidos esquemáticamente, los textos de la mayoría de los grupos beat provienen de los grupos mismos que los interpretan o de managers amigos [...] No sólo la calidad literaria es un criterio de diferenciación sino, sobre todo, la conciencia que se manifiesta en tales textos.³¹

Antepondré dos objeciones a este tipo de definición. En primer lugar, no expresa ninguna descripción del *schlager* alemán como fenómeno musical, limitándose a diferenciarlo de otras formas. En segundo lugar, no es difícil poner de manifiesto que estas conclusiones no se sustentan en ninguna base fáctica, sino meramente en las preferencias personales de los estudiosos en cuestión. En ese sentido es importante señalar que cada categorización negativa del *schlager* alemán deviene, al mismo tiempo, o más que nada, en una posición de distinción social por parte de quien la emite y nos revela más sobre el observador que sobre el objeto observado (diagrama 2). Por tanto tampoco procede definir al *schlager* en oposición a otros géneros, siendo indispensable hacerlo en función a los componentes que lo sustentan como fenómeno cultural y artístico.

²⁹ WORBS, H., *Der Schlager. Bestandsaufnahme, Analyse, Dokumentation*, 1ª edición, Bremen, Schünemann, 1963, pág. 15.

³⁰ WIORA, W., *Das echte Volkslied*, 1ª edición, Heidelberg, Müller Thiergarten Verlag, 1950, pág. 57.

³¹ BAACKE, D., *Beat – Die sprachlose Opposition*, 1ª edición, München, Juventa Verlag, 1970, pág. 159.

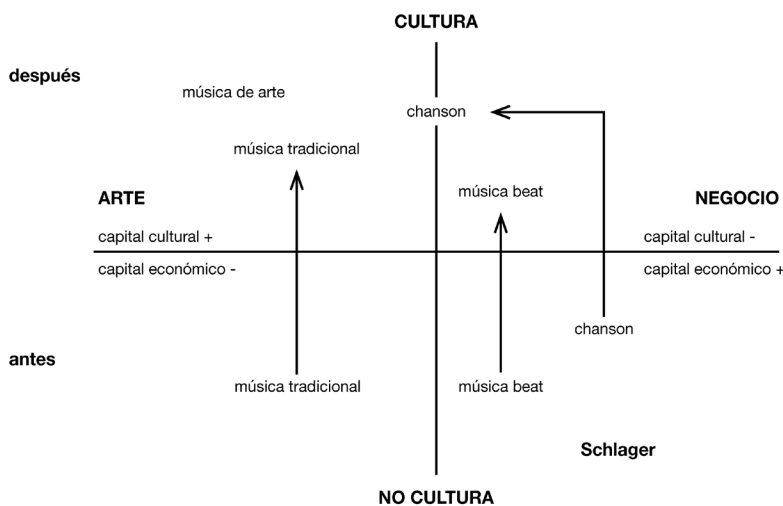


DIAGRAMA 2: Posicionamiento de otros géneros musicales en el campo musical alemán a raíz de su contraposición al *schlager*

La noción de discurso y los géneros musicales

Como hemos visto el *schlager* alemán, como categoría musical, puede abarcar diferentes tipos de música. Y sin embargo, voy a tildar al *schlager* alemán como un género musical. Esto puede parecer contradictorio después de haber afirmado que no posee características musicales particulares. Pero lo que voy a criticar a continuación no es el uso de la categoría “género”, sino su aplicación mecánica al *schlager*. Vale preguntarse entonces ¿qué es un género musical?

Desde el siglo XVIII se usa en la literatura académica el término “género” para denotar formas musicales como el motete, el madrigal o el cuarteto de cuerdas y en los estudios sobre música popular para referirse a corrientes musicales como el jazz, el rock o el rap.³² Pero como muestra la abundante literatura sobre el tópico, los criterios para su definición —características estructurales, función o conformación instrumental— son tan diversos y contradictorios que hoy en día resulta bastante arduo justificar un deter-

³² HÖFIG, E., *Heimat in der Popmusik. Identität oder Kulisse in der deutschsprachigen Popmusikszene vor der Jahrtausendwende*, 1ª edición, Gelsenhausen, Triga Verlag, 2000, pág. 76.

minado uso.³³ Como anota Dahlhaus con acierto, la clasificación de música en géneros tuvo lugar hasta fines del siglo XVIII, sobre todo en correspondencia con su función social. Recién con la idea de la música como ente autónomo se vio la necesidad de repensar los géneros, pues la estructura compositiva de una obra no debía más ser relacionada con funciones sociales o con la fidelidad a una forma definida a priori, sino con la genialidad innovadora del compositor.³⁴ Evidentemente ello entraba en contradicción con la idea de género y su estrecho vínculo con ideas como la continuidad o el cambio, pues la brecha entre una visión ideal del género y una obra concreta, se hizo, de un compositor a otro –y a veces hasta de una obra a otra–, cada vez más notoria. Efectivamente, las transformaciones sufridas por los géneros a lo largo de la historia de la música han sido a menudo tan radicales que no es desatinado preguntarse si es sensato hablar de géneros y no, como afirmara Dahlhaus lapidariamente, de la mera transmisión de un concepto vacuo.³⁵ En ese sentido el término es usado de manera tan indeterminada que, a decir del musicólogo alemán, éste “abarca todo y por tanto dice poco o nada”.³⁶ Incluso el mismo Dahlhaus, partidario de concebirlo como reflejo de procesos históricos, no escapa a ese pragmatismo conceptual y lo define como una reglamentación de las posibilidades compositivas: “En la realidad histórica”, dice, “un género musical es una norma legada, de la cual se apropia un compositor para desviarse o salirse de ella”.³⁷ Voy a discrepar con esa definición, aunque no disiente completamente de ella. Voy a discrepar, empero, en cuanto se basa en una paradoja, pues si los géneros son formas legadas, no es posible entender cómo así los compositores las transmiten al desviarse o salirse de ellas, y menos aún si cada composición lo transforma de manera tan radical que ésta engendra un nuevo paradigma para el género. Lo que Dahlhaus obvia en su texto es que, si la continuidad de un género no se forja mediante la persistencia de una identidad o de una

³³ DAHLHAUS, C., “Gattung”, en RIEMAN, H., DAHLHAUS, C. Y EGGBRECHT, H. (ed.), *Brockhaus Rieman Musiklexikon*, München, Mainz, Schott Piper, 1979, vol. 2 pág. 102; WIORA, W., “Die historische und die systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen”, *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1965*, Leipzig, Edition Peters, 1966, pág. 20. O DANUSER, H., “Gattung”, en FINSCHER, L. (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sección Materias, Eng – Hamb. Kassel, Basel, London, New York, Prag, Metzler, Stuttgart und Weimar, Bärenreiter, vol. 3, 1995, págs. 1057-1059; DAHLHAUS, C., “Gattungsgeschichte und Werkinterpretation”, Friedhelm Krummacher y Heinrich W. Schwab (ed.), *Gattung und Werk in der Geschichte Norddeutschlands und Skandinaviens*, Kassel, Basel, London, Bärenreiter, 1982, pág. 20; DAHLHAUS, C., “Was ist eine musikalische Gattung”, *Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 135, 1974, pág. 620-625.

³⁴ DAHLHAUS, C., “Gattung”, *Brockhaus Rieman Musiklexikon*, op. cit., pág. 102.

³⁵ DAHLHAUS, C. “Was ist eine musikalische Gattung”, *Neue Zeitschrift für Musik*, op. cit., pág. 623.

³⁶ *Ibidem*, pág. 621.

³⁷ *Ibidem*, pág. 621.

nomenclatura, sino, como él mismo anota, mediante la mirada retrospectiva que historiza, un género sólo puede poseer características constitutivas y estructuras propias como producto de un discurso que las vincula.

Es indispensable renunciar a la idea de que los géneros musicales poseen características intrínsecas y a observar sus elementos como la persistencia de una esencia en constante lucha contra lo nuevo. Creo que es tiempo de ver los géneros musicales como un sistema, cuya estructura no se alimenta de la obligada repetición de ciertos elementos constitutivos, sino de la capacidad sistémica de establecer un campo social específico en función a ciertas prácticas, unas veces compatibles, otras contradictorias. El problema con la idea de los géneros como entes con componentes fijos radica justamente en que la sola aparición de un ejemplo contrario suele bastar para poner en tela de juicio toda una identidad genérica. El *schlager* alemán, por ejemplo, ha sido definido numerosas veces como un género romántico. Sin embargo, no todas las canciones reconocidas como *schlager* alemán abordan temas amorosos. Se ha postulado igualmente la predominancia melódica del *schlager*, aunque muchos de los éxitos vendidos como *schlager* alemán presenten una clara influencia del disco o del techno sin que eso los descalifique como pertenecientes al género. ¿Cómo alcanzar entonces una noción de género que incluya todas esas eventualidades?

La noción de género musical que propongo es la de un discurso que encuentra correspondencia en prácticas musicales determinadas.³⁸ Siguiendo a Foucault, entiendo un discurso como un conglomerado de enunciados que tienen como fundamento la misma formación discursiva y que se remiten a un mismo objeto, al uso de determinados conceptos y estrategias y modalidades discursivas.³⁹ Al afirmar que un discurso encuentra correspondencia en las prácticas musicales no quiero decir, como afirmaría un hermenéutico, que las ideas expresadas verbalmente por un compositor o un autor determinan su producción musical, sino, por el contrario, que todos los enunciados referentes a una forma específica de música se encuentran, como acontecimientos discursivos, en relación directa con las prácticas no discursivas que estipulan la producción y la transformación de esa música, entendida ésta de la forma tripartita como lo hace Merriam. Creo que, efectivamente, la música está siempre sujeta a la producción de prácticas discursivas (discutir la ejecución musical, hablar de música en la radio, en la calle, en la casa o en televisión, escribir sobre música en revistas, diarios o libros) y prácticas no discursivas (tocar música, escuchar música en casa o

³⁸ Esta idea la tomo directamente de Foucault cuando propone una arqueología de las artes plásticas, mediante la cual analizar cómo determinadas teorías y técnicas hayan correspondencia en prácticas artísticas concretas. FOUCAULT, M., op. cit., pág. 276.

³⁹ FOUCAULT, M., op. cit., pág. 170.

en un concierto, comprar música, bajar música de internet, etc.), así como a la interacción directa entre ambas instancias (diagrama 3).⁴⁰ Fabbri ya ha puesto en evidencia que es imposible definir un género musical, limitándose a establecer criterios estrictamente musicales, pues incluso estos solo pueden ser discutidos y aceptados mediante situaciones sociales específicas, siendo su producción y reproducción motivo de negociaciones constantes.⁴¹ Algo similar sucede con las piezas musicales. Éstas no surgen aisladas en el campo musical. Por el contrario, cada pieza es inmediatamente confrontada con otras anteriores, en función de las cuales intérpretes, productores y consumidores negocian verbal y no verbalmente su pertenencia a un género dado.⁴² En ese sentido la clasificación de las canciones es también el producto de negociaciones entre las intenciones del compositor y el intérprete y las expectativas de los consumidores, pues a decir de Adam Krims los géneros no existen como aspectos formales, sino como la aplicación de esas abstracciones a prácticas musicales concretas y la pertenencia de una pieza a un género no se determina por sus características musicales, sino por la práctica social de negociación e interpretación las características que deben definirlo.⁴³ Nada mejor que el término discurso para definir tales interdependencias entre música y conceptos sociales y culturales:

La noción analítica de discurso nos permite realizar una investigación integrada de los aspectos musicales y sociales de la música popular. Investigando a los géneros musicales como discursos es posible especificar no sólo ciertas características formales de los géneros sino también un campo de entendimiento compartido entre músicos y fans en lo concerniente a tales características.⁴⁴

⁴⁰ FABBRI, F., "A Theory of Musical Genres: Two Applications", David Horn y Philip Tagg (ed.), *Popular Music Perspectives*, 1ª edición, Göteborg & Exeter, International Association for the Study of Popular Music, 1981.

⁴¹ Fabbri recurre en su definición al concepto de reglas genéricas, incluyendo en ellos reglas formales y técnicas (léase musicales), reglas semióticas, reglas de comportamiento, reglas sociales e ideológicas, reglas económicas y legales. FABBRI, F., op. cit., págs. 54-59.). Como Fabbri mismo admite, estas reglas, concebidas de manera abstracta, no forman un cuerpo, pudiendo variar de un caso a otro. *Ibidem*, pág. 64.).

⁴² FELD, S., "Communication, Music, and Speech about Music", Steven Feld y Charles Keil, *Music Grooves*, 1ª edición, Chicago and London, University Chicago Press, 1994, págs. 84-85.

⁴³ KRIMS, A., *Rap music and the poetics of Identity*, 1ª edición, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pág. 80.

⁴⁴ WALSER, R., op. cit., pág. 29.

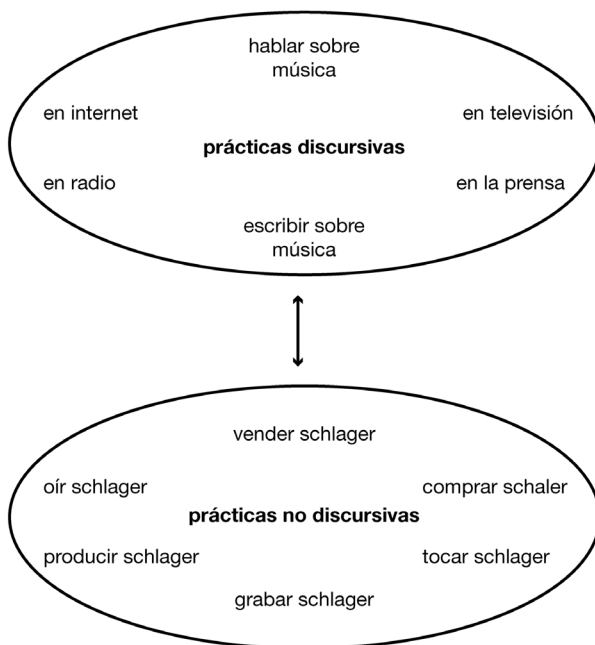


DIAGRAMA 3: relación dialéctica entre formas discursivas y no discursivas en el *schlager* alemán

Lo que es un *schlager*, por consiguiente, no se define mediante la composición o ejecución de canciones, la producción de discos o la realización de conciertos, sino que está igualmente determinado por la negociación discursiva de todo ello en las conversaciones entre músicos, productores y consumidores, en las reseñas y en las entrevistas en la radio o en televisión, en las representaciones verbales que se hace de este fenómeno y de las repercusiones de esas negociaciones en las estructuras musicales.⁴⁵ Sin esta interacción verbal entre los participantes al interior de un campo social, no habría consenso alguno sobre qué es el *schlager*. Es por ese motivo que la mejor definición de *schlager* alemán posible es la un discurso que, a través de prácticas musicales, reproduce conceptos aprendidos y transmitidos culturalmente, así como posicionamientos morales, mediante los cuales se construye una visión particular de la cultura alemana.⁴⁶ Contraria a la idea

⁴⁵ MENDÍVIL, J., op. cit. 128.

⁴⁶ Un ejemplo nítido de ello es el estrecho vínculo entre el concepto alemán de *heimat* y el *schlager*. El término *heimat*, de difícil traducción, se haya estrechamente ligado

tradicional de género como personalidad homogénea, la noción de discurso permite describir los elementos sumamente heterogéneos con que se construye la identidad de un género. Es por eso que el discurso del *schlager* no debe ser visto jamás como un campo estrecho, en el cual sólo es tolerado un tipo determinado de música. Siendo un campo para prácticas sociales en el cual se expresan diversas identidades, el *schlager* acepta diversas influencias musicales y diversas posiciones sociales y culturales (diagrama 4). Así puede reunir temas que abarcan desde una cercanía a piezas folclóricas alemanas, como en el caso de las canciones de Heino o los Kastelruther Spatzen, pasando por temas románticos, como en el caso de Helene Fischer o Claudia Jung, hasta temas cercanos al techno, como en el caso de Michael Wendler o los Randfichten, formando dos campos de *schlager*: el alemán y el folklórico. En ese sentido la noción de discurso permite percibir los géneros musicales como realidades en movimiento y en constante transformación y como un campo de afirmaciones y trasgresiones genericas, es decir, como lo que son: campos de lucha, en los cuales suelen ser negociados criterios estético-musicales, culturales y morales.

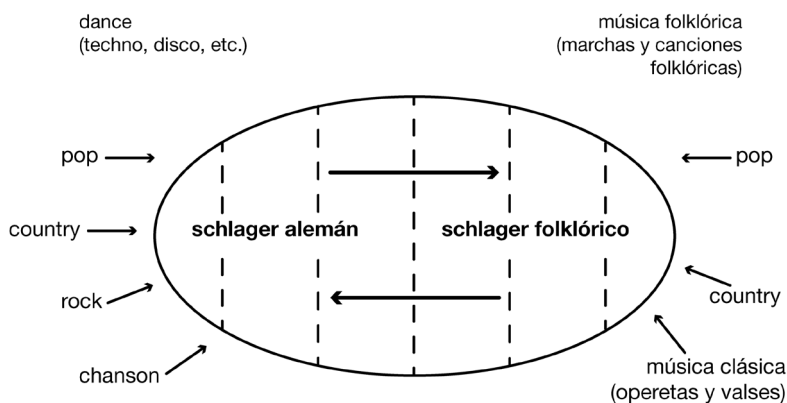


DIAGRAMA 4: El campo musical “*schlager alemán*” en el espacio social alemán

al pensamiento romántico alemán y expresa una idea de añoranza por un mundo idílico, representado por el terruño materno o por un ambiente familiar. Ese, no obstante, no es concebido como dimensión territorial, sino como proyección idealizada de un mundo social perfecto. Así una de las funciones sociales del *schlager alemán* es ofrecer un sentimiento de heimat a los oyentes como contraposición a la enorme incertidumbre que representa la vida posmoderna. *Ibidem*, pág. 236.

La noción de discurso y los estudios sobre el *schlager*

La noción de discurso aplicada a un género musical me permitió además eludir cuatro de los problemas hartamente tratados en los estudios sobre el *schlager*: la historia del *schlager*, la cuestión del sujeto en el *schlager*, su delimitación como género musical y, por último, el problema conceptual del *schlager*.

La historia del *schlager* había concentrado hasta entonces sus esfuerzos en el registro cronológico de la voz *schlager*, desde su aparición en Viena hacia finales del siglo XIX, hasta la actualidad.⁴⁷ Para numerosos autores bastaba que la palabra apareciera en una superficie para sentar como unitario un corpus sumamente heterogéneo de enunciados. Al hacerlo obviaban, no obstante, que tales emisiones no se referían siempre al mismo objeto, que ellas describían, en verdad, fenómenos tan diferentes como la comercialización del quehacer musical a fines del siglo XIX, la estandarización de un formato de canción a comienzos del siglo XX o la formación de un campo musical en la posguerra. La teoría del discurso de Foucault, propone, por el contrario, analizar los enunciados no mediante la permanencia o la especificidad de una temática, sino como la construcción de un espacio en el cual diversos objetos adquieren un perfil y se transforman constantemente.⁴⁸ Así en vez de registrar la aparición de la palabra en diferentes contextos, lo que me permitió la noción de discurso fue describir las reglas que permitían vincular diversos objetos al interior de un campo discursivo común; en vez de definir o restablecer la identidad del *schlager* cada vez que éste se transformaba o se desplazaba a una nueva disposición en el campo social, la noción de discurso me permitió seguir su dispersión en diversos objetos, es decir, ya no rastrear el origen del discurso persiguiendo sus huellas, sino describir su no-identidad, su discontinuidad a través del tiempo. Así se hacía posible desvelar cómo así la palabra, asociada a mediados de siglo XX con la modernización de la comunicación de masas, aparece 30 años después como sinónimo de la canción folclórica en tierras germanas.

⁴⁷ CZERNY, P., HOFMANN, H., *Der Schlager. Ein Panorama der leichten Musik*, 1ª edición, Berlin, VEB Musikverlag, 1968, vol. 1, págs. 15-16; HÖFIG, E., op. cit., págs. 108-110; MÄSKER, M., *Das schöne Mädchen von Seite eins: Die Frau im Schlager*, 1ª edición, Rheinfelden, Schäuble Verlag, 1999, pág. 1.

⁴⁸ FOUCAULT, M., op. cit., pág. 71.



FIG. 1: artistas de *schlager* después de un concierto en Halle



FIG. 2: grupo folklórico bávaro tocando en Renania del Norte

Los estudios sobre el *schlager* habían tratado igualmente de establecer, sin éxito, el sujeto del *schlager*. Autores cercanos a la teoría crítica habían recurrido para ello a las declaraciones de productores e intérpretes tratando así de desvelar los mensajes sublimes o las manipulaciones de la industria del disco.⁴⁹ Otros prefirieron abordar los textos desde lecturas psicologistas

⁴⁹ SCHMIDT-JOOS-JOOS, S., op. cit., pág. 35; RUDORF, R., "Die Produzenten des Schlagers", HELMS, S. (ed.) *Schlager in Deutschland. Beiträge zur Analyse der Populärmusik und des Musikmarktes*, 1ª edición, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1972, págs. 243-254.

o ideológicas con la esperanza poner al descubierto la “verdadera voz” del *schlager*.⁵⁰ También común ha sido presentar al *schlager* como la expresión musical de una concepción atemporal de lo alemán⁵¹ o como un registro sonoro de la historia de dicha cultura.⁵² La teoría del discurso, al postular el carácter polifono de los discursos, me permitió poner en evidencia que estos no parten de un punto originario, sino de numerosos puntos disímiles, que en ellos hablan sujetos varios y con diversas modalidades de enunciación.⁵³ Concebir al *schlager* como discurso me libró por eso de restaurar la voz “auténtica” del *schlager*, permitiéndome considerar como parte del discurso los enunciados de productores, intérpretes, consumidores, periodistas y estudiosos, y describirlos como posiciones al interior de un discurso no carente de conflictos. Por consiguiente ya no era importante preguntarse por la corrección o la veracidad de un enunciado al interior del campo discursivo del *schlager*, sino por su función en el marco de una constelación de poder determinada entre los agentes sociales que lo conforman.

Los estudios sobre el *schlager* han dedicado buena parte de sus esfuerzos a la clasificación de intérpretes o canciones dentro de la categoría, valiéndose de tipologías. Pero un discurso no es jamás un sistema cerrado, sino más bien un campo, cuyos límites son negociados constantemente. Por esta razón, siempre es posible negociar nuevos elementos sin que se transforme radicalmente el discurso.⁵⁴ El *schlager* como discurso no presenta por

⁵⁰ DIETRICH, W., *Samba, Samba. Eine politikwissenschaftliche Untersuchung zur fernen Erotik Lateinamerikas in den Schlagern des 20. Jahrhunderts*, 1ª edición, Strasshof, Vier-Viertel Verlag, 2002; HALLBERG, M., *Die Liebeskonzeption in bundesdeutschen Schlagertexten der 1970er Jahre*, 1ª edición, Marburg, Tectum Verlag, 1998; MALAMUD, R., *Zur Psychologie des deutschen Schlagers. Eine Untersuchung anhand seiner Texte*, 1ª edición, Winterthur, Verla. P.G. Keller, 1964; MÄSKER, M., op. cit.; STÖLTING, E., op. Cit..

⁵¹ TERKESSIDIS, M., “Die Eingeborenen von Schizonesien. Der Schlager als deutsche aller Popkulturen”, HOLERT, T. Y TERKESSIDIS, M. (ed.), *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*, 1ª edición, Berlin, Edition ID-Archiv, 1996, págs.135-136.

⁵² PFARR, C., *Ein Festival im Kornfeld. Kleine deutsche Schlagergeschichte*, 1ª edición, Leipzig, Reclam Verlag, 1997; PORT LE ROI, A., *Schlager lügen nicht. Deutscher Schlager und Politik in Ihrer Zeit*, 1ª edición, Essen, Klartext, 1998. Helms ha criticado con razón que numerosos autores adeptos a este determinismo histórico tiendan a obviar “la validez de sus métodos y la verificación de sus postulados”. Dice Helms: “En 1961 logró Ralf Bendix un hit con Babysitter-Boogie [El boogie del niño]. En 1962 Will Brandes repitió el mismo tema con Baby Twist y en 1963 con Baby-Babel-Bossa-Nova. El éxito del *schlager* de Bendix se debió sobre todo a la utilización de los balbuceos originales de un bebé. Lo títulos parecidos de Brandes evidencian la intención de subirse al éxito de Bendix. Aún cuando en 1964 el control de natalidad alemán occidental alcanzó su punto más álgido, llegando a ser considerado un boom, [...] no hay razón alguna para interpretar esos tres títulos como una reacción inmediata a las estadísticas de natalidad”. HELMS, D., op. cit., pág. 165-166.

⁵³ FOUCAULT, M., op. cit., págs. 76-79.

⁵⁴ *Ibidem*, pág. 52.

eso límites fijos ni musicalmente ni performativos. Efectivamente, tanto grupos como canciones pueden entrar y salir del discurso sin que eso determine una identidad inalterable. El grupo sueco Die Vikinger, por ejemplo, ingresa al discurso cuando graba canciones para el mercado alemán, se repliega al campo musical de su país, sin embargo, si canta en su idioma materno. Algo parecido sucede con el cantante belga Helmut Lotti o con el violinista holandés André Rieu, que a menudo participan de programas televisivos de *schlager*, aunque la industria musical los promocióne como productos *cross-over*. No obstante su presencia regular en dichos programas, ambos artistas no son considerados como intérpretes de *schlager* como se desprende del hecho que sus conciertos en Alemania no sean presentados como de *schlager*, aunque en ellos ofrezcan el mismo repertorio que en los programas televisivos. El discurso del *schlager* no trabaja por ende con categorías artísticas petrificadas ni con imágenes congeladas. Por eso, en vez de sentar identidades fijas e inalterables como meta, el análisis discursivo se concentra en las estrategias que permiten a intérpretes o a canciones entrar y salir de ese campo específico, como por ejemplo cuando el grupo Die Flippers aventura una versión “domesticada” de “Satisfaction”, de los Rolling Stones despojándola de todas sus connotaciones sexuales. Mientras que los estudios sobre el *schlager* tratan de explicar tales intrusiones como “anomalías”, la definición del *schlager* como discurso permite centrar el interés en las estrategias discursivas (la presentación mediadora del tema en sus conciertos en vivo) y no discursivas (la disminución del beat, de la distorsión en la guitarra, la forma de impostación en la voz, etc.) que hicieron posible su aceptación en una comunidad del *schlager*; permite asimismo concentrarse ya no en la naturaleza de las piezas musicales, entendidas como portadoras de una esencia compatible o incompatible con el *schlager*, sino en las maneras concretas cómo dichas formas musicales, independientes de sus características, se vuelven recurrentes para ingresar al discurso, transformándolo o reproduciéndolo.

Los estudios sobre el *schlager* han tratado además de establecer su sistema conceptual de manera coherente. Se ha tratado, por ejemplo, de relacionarlo con conceptos como el amor, el romanticismo, la añoranza, la idea alemana de *heimat* o con el conservadurismo alemán.⁵⁵ Y sin embargo se ha tenido que aceptar una y otra vez mientras surgen nuevos conceptos, otros, antaño indiscutibles, desaparecen de improviso. Se ha afirmado, por ejemplo, que el *schlager* no tolera temas controvertidos para el conserva-

⁵⁵ KRAUSHAAR, E., *Rote Lippen: Die ganze Welt des deutschen Schlagers*, 1ª edición, Hamburg, Rororo, 1983, págs. 44-53; MEZGER, W., *Schlager – Versuch einer Gesamtdarstellung unter besonderer Berücksichtigung des Musikmarktes der Bundesrepublik Deutschland*, op. cit., pág. 418.

durismo como la homosexualidad o el divorcio.⁵⁶ Y sin embargo, pueden encontrarse *schlager* de éxito que abordan esas temáticas.⁵⁷ Se ha sostenido también que la enorme cantidad de canciones alusivas a travesías marinas y a marineros son una reminiscencia de la tradición romántica e influencia de la canción folclórica nórdica,⁵⁸ aunque, en años recientes, esas imágenes de añoranzas hayan sido trasladadas exitosamente a las montañas alpinas.⁵⁹ Los estudios sobre el *schlager* han justificado tales reacomodos temáticos como reflejos de las transformaciones sociales y culturales del momento, cuando no como un uso oportunista de temas de actualidad en la sociedad alemana.⁶⁰ Ello no explica, sin embargo, por qué las producciones anteriores a esas transformaciones, o las nuevas que insisten en dichas temáticas, siguen contando con la preferencia del público. Contraria a esa visión esquemática, la noción de discurso permite analizar al *schlager* no cómo un edificio conceptual acabado, sino como lo que realmente es: una amalgama de conceptos relativamente autónomos que se vinculan de una forma dada al interior de un campo discursivo. Por tanto, en vez de explicar la ola de *schlager* con temática italiana en la posguerra como un reflejo del mercado turístico alemán como dice Mezger o los temas pacifistas surgidos a comienzo de los 80 como un eco de los movimientos sociales de dicha época, el análisis discursivo interroga las formas de sucesión y la coexistencia de los conceptos al interior del campo discursivo para desentrañar sus modificaciones y sus reacomodos.⁶¹ Así es posible explicar que el mar del norte sea suplantado por las montañas sureñas alemanas si estas ofrecen el mismo discurso de añoranza por un paraíso perdido. Asimismo por qué se hace posible cantar sobre la homosexualidad, el teléfono móvil o el internet si éstos aparecen relacionados con conceptos ya familiares al discurso como corazón, recuerdo, pasión u otros similares.

La noción de discurso muestra así que ella ofrece una manera más adecuada de definir los géneros musicales. Además de ello que su aplicación puede servir para encontrar vías alternativas, allí donde la investigación de un género deviene en insuficiente o problemática.

⁵⁶ HALLBERG, M., op. cit., pág. 128-129; STÖLTING, E., op. cit., págs. 105-116.

⁵⁷ PORT LE ROI, A., op. cit., 193; HALLBERG, M., op. cit., pág. 100.

⁵⁸ HAUPT, E., *Stil- und sprachkundliche Untersuchungen zum deutschen Schlager: unter besonderer Berücksichtigung des Vergleichs mit dem Volkslied*, disertación, Ludwig-Maximilians Universität, München, 1957, págs. 102-104. [obra inédita].

⁵⁹ GABOWSK, R., "Zünftig, bunt und heiter", *Beobachtungen über Fans des volkstümlichen Schlagers*, 1ª edición, Tübingen, Tübinger Vereinigung für Volkskunde e.V. Schloss, 1999, pág. 30.

⁶⁰ PORT LE ROI, A., op. cit.; TERKESSIDIS, M., op. cit. pág. 127-128.

⁶¹ Sobre estas temáticas ver METZGER, W., op. cit., pág. 187; o PORT LE ROI, A., op. cit., pág. 205-206.

Conclusiones

En el presente artículo he tratado de mostrar en forma concreta cómo apliqué la noción de discurso al estudio de un género musical: el *schlager* alemán. Si bien por razones de espacio no me ha sido posible mostrar todas las ventajas que ofrece el análisis discursivo a las etnografías musicales, me parece haber demostrado que la noción de discurso foucaultiana resulta sumamente productiva al momento de analizar fenómenos musicales al abrir una visión integrativa de los componentes estructurales y culturales que los fomenta. Creo que este concepto, lejos de sentar como núcleo de la investigación una identidad petrificada, nos permite además operar con una concepción de los géneros musicales como identidades en movimiento y en constante reacomodo en un espacio social determinado, asimismo como un espacio social, dentro del cual diversos agentes sociales construyen sus subjetividades a nivel individual y colectivo. Quiero remarcar, para concluir, la distinción entre prácticas discursivas y no discursivas. Evidentemente la música es capaz de trasportar significados, sin embargo, el estudio de caso comentado líneas arriba demuestra que dichas significaciones sólo pueden tener lugar al interior de un sistema cultural que les adjudica su condición de signo. Es por eso que la recepción de las estructuras musicales está siempre regida por concepciones adquiridas en un proceso de sociabilización, transmitido generalmente a través del habla y del comportamiento, es decir, de manera discursiva y no discursiva. Si como Clifford Geertz ha dicho, los significados son siempre sociales,⁶² la interpretación de los géneros musicales como conceptos y aplicaciones de los mismos en una dinámica social en constante transformación, sólo pueden ser negociaciones culturales expresadas mediante el lenguaje y las acciones, es decir, mediante discursos. Es por eso que la aplicación del concepto foucaultiano de discurso ofrece aportes importantes a las etnografías musicales.

⁶² GEERTZ, C., “Los usos de la diversidad”, Clifford Geertz, *Los usos de la diversidad*, 1ª edición, Madrid, Paidós, 1996, pág. 78.

Bibliografía

- BAACKE, Dieter, *Beat – Die sprachlose Opposition*, München, Juventa Verlag, 1970.
- BANDUR, Markus, “Schlager”, en: Hans Heinrich Eggebrecht, *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1995, Tomo 1, págs. 384-395.
- BARDONG, Matthias, Hermann Demmler & Christian Pfarr (editor), *Das Lexikon des deutschen Schlagers*, Mainz, München, Schott & Piper, 1993.
- BOURDIEU, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, Alfaguara, 1988.
- BOURDIEU, Pierre, *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handels*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998.
- CALDAS, Waldenyr, *Acorde na aurora. Música sertaneja e indústria cultural*, São Paulo, Editora Nacional, 1979.
- CZERNY, Peter & Heinz Hofmann, *Der Schlager. Ein Panorama der leichten Musik*, vol. 1, Berlin, VEB Musikverlag, 1968.
- DAHLHAUS, Carl, “Was ist eine musikalische Gattung”, en: *Neue Zeitschrift für Musik*, n° 135, 1974, págs. 620-624.
- DAHLHAUS, Carl, “Gattung”, en: Carl Dahlhaus & Hans Heinrich Eggebrecht (editor), *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, München, Mainz, Schott Piper, 1979, vol 2, pág. 102.
- DAHLHAUS, Carl, “Gattungsgeschichte und Werkinterpretation”, en: Friedhelm Krummacher & Heinrich W. Schwab (editor), *Gattung und Werk in der Geschichte Norddeutschlands und Skandinaviens*, Kassel, Basel & London, Bärenreiter, 1982, págs. 20-29.
- DANUSER, Hermann, “Gattung”, en: Ludwig Finscher (editor), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sección Materias, Eng – Hamb. Kassel, Basel, London, New York, Prag, Metzler, Stuttgart & Weimar, Bärenreiter, 1995, vol. 3, págs. 1042-1069.
- DIETRICH, Wolfgang, *Samba, Samba, Eine politikwissenschaftliche Untersuchung zur fernen Erotik Lateinamerikas in den Schlagern des 20. Jahrhunderts*, Strasshof, Vier-Viertel Verlag, 2002.
- FABBRI, Franco, “A Theory of Musical Genres: Two Applications”, en: David Horn & Philip Tagg, *Popular Music Perspectives*, Göteborg & Exeter, International Association for the Study of Popular Music, 1981, págs. 52-81.
- FELD, Stephen, “Communication, Music, and Speech about Music”, en: Stephen Feld & Charles Keil, *Music Grooves*, Chicago & London, University Chicago Press, 1994, págs. 77-95.

- FOUCAULT, Michel, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.
- GEERTZ, Clifford, "Los usos de la diversidad", en: Clifford Geertz, *Los usos de la diversidad*, Madrid, Paidós, 1996, págs. 65-92.
- GRABOWSKI, Ralf, "Zünftig, bunt und heiter", *Beobachtungen über Fans des volkstümlichen Schlagers*, Tübingen, Tübinger Vereinigung für Volkskunde e.V. Schloss, 1999, 171 págs.
- HALLBERG, Michael, *Die Liebeskonzeption in bundesdeutschen Schlager-texten der 1970er Jahre*, Marburg, Tectum Verlag, 1998.
- HAUPT, Else, *Stil- und sprachkundliche Untersuchungen zum deutschen Schlager: unter besonderer Berücksichtigung des Vergleichs mit dem Volkslied*, disertación, Ludwig-Maximilians Universität, München, 1957.
- HELMS, Dietrich, "Was die Wellen dir zärtlich erzählen" Anmerkungen zum Schlager als Quelle historischer Forschung, en: *Beiträge zur Populärmusikforschung*, n° 25/26, 2000, págs. 143-167.
- HELMS, Siegmund, Peter Mühlbauer, "Alphabetisches Register", en: Siegmund Helms. *Schlager in Deutschland. Beiträge zur Analyse der Populärmusik und des Musikmarktes*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1972, págs. 177-235.
- HÖFIG, Eckhart, *Heimat in der Popmusik. Identität oder Kulisse in der deutschsprachigen Popmusikszene vor der Jahrtausendwende*, Gelnhausen, Triga Verlag, 2000.
- KAYSER, Dietrich, *Schlager – Das Lied als Ware. Untersuchungen zu einer Kategorie der Illusionsindustrie*, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1975.
- KRAUSHAAR, Elmar, *Rote Lippen: Die ganze Welt des deutschen Schlagers*, Hamburg, Rororo, 1983.
- KRIMS, Adam, *Rap music and the poetics of Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- LYOTARD, Jean-François, "Introduction. Postmodern Musical Poetics and the Problem of "Close Reading"", en: Adam Krims, *Music and Ideology. Revisiting the Aesthetic*, Australia, G&B Arts International, 1998, págs. 15-36.
- MALAMUD, René, *Zur Psychologie des deutschen Schlagers. Eine Untersuchung anhand seiner Texte*, Winterthur, Verla, P.G. Keller, 1964.
- MÄSKER, Mechthild, *Das schöne Mädchen von Seite eins: Die Frau im Schlager*, Rheinfelden, Schäuble Verlag, 1999, 115 págs.
- MERRIAM, Allan P., *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press, 1964, 358 págs.
- MENDÍVIL, Julio, *Ein musikalisches Stück Heimat: ethnographische Beobachtungen zum deutschen Schlager*, Bielefeld, transcript Verlag, 2008.

- MEZGER, Werner, *Schlager – Versuch einer Gesamtdarstellung unter besonderer Berücksichtigung des Musikmarktes der Bundesrepublik Deutschland*, Tübingen, Tübinger Vereinigung für Volkskunde, 1975.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, West Sussex, Princeton University Press, 1990.
- PFARR, Christian, *Ein Festival im Kornfeld. Kleine deutsche Schlagergeschichte*, Leipzig, Reclam Verlag, 1997, 187 págs.
- PORT LE ROI, André, *Schlager lügen nicht. Deutscher Schlager und Politik in Ihrer Zeit*, Essen, Klartext, 1998, 224 págs.
- ROMANIUK, Ana María, El trance del ritmo en estado puro. Composición colectiva, improvisación e interacción en las presentaciones del ensamble de percusión “La Bomba de tiempo”, en: *¿Popular, pop o populachera? Los dilemas de las músicas populares en América Latina*, Actas del IX Congreso de la Rama Latinoamericana de IASPM, Caracas, Venezuela, IASPM, Escuela universitaria de Música, 2010, pág. 58-63.
- RUDOLF, Reginald, „Die Produzenten des Schlagers“, en: Siegmund Helms (editor), *Schlager in Deutschland. Beiträge zur Analyse der Populärmusik und des Musikmarktes*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1972, pág. 243-254.
- SCHÄR, Christian, *Der Schlager und seine Tänze im Deutschland der 20er Jahre. Sozialgeschichtliche Aspekte zum Wandel in der Musik- und Tanzkultur während der Weimarer Republik*, Zürich, Chronos Verlag, 1991.
- SCHMIDT-JOSS, Siegfried, *Geschäfte mit Schlagern*, Bremen, Schünemann, 1960, 158 págs.
- SMALL, Christopher, *Musicking. The Meaning of Performing and Listening*, Middletown, Wesleyan University Press, 1998, 238 págs.
- STÖLTING, Elke, *Deutsche Schlager und englische Popmusik in Deutschland*, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1975, 266 págs.
- TAGG, Philip, „Analyzing Popular Music: Theory, Method and Practice“, *Popular Music*, vol. 2, pag. 37-67.
- TERKESSIDIS, Mark, „Die Eingeborenen von Schizonesien. Der Schlager als deutscheste aller Popkulturen“, en: Tom Holert / Mark Terkessidis (editor.), *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*, Berlin, Edition ID-Archiv, 1996, pág. 115-138.
- WALSER, Robert, *Running with the Devil. Power, Gender, and Madnes in Heavy Metal Music*, Hannover & London, Wesleyan University Press, 1993.
- WICKE, Peter, „Schlager“, en: Ludwig Finscher (editor), *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sección Materias, Quer – Swi. Kassel, Basel,

London, New York, Prag, Metzler, Stuttgart & Weimar, Bärenreiter, 1998, vol. 8, pág. 1063-1070.

WICKE, Peter, „Über die diskursive Formation der musikalischer Praxis. Diskurs-Strategien auf dem Feld der populären Musik“, en: Stephan Aderhold, *Festschrift Prof. Dr. Rienäcker zum 65. Geburtstag*, Berlin, s/e, 2004, págs. 163-174.

WIORA, Walter, *Das echte Volkslied*, Heidelberg, Müller Thiergarten Verlag, 1950.

WIORA, Walter, „Die historische und die systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen“, en: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1965*, Leipzig, Edition Peters, 1966, pág. 7-30.

WORBS, Hans Christoph, *Der Schlager. Bestandsaufnahme, Analyse, Dokumentation*, Bremen, Schünemann, 1963.

Música e discurso: subjetivação, corporalidade e transformação social

Alvaro Neder

Introdução

As relações entre música e discurso se oferecem como tema importante de investigação com respeito aos possíveis impactos dessas relações sobre a manutenção ou transformação da realidade social. Isto porque, entre as muitas definições de discurso disponíveis, existe, na literatura sociológica e antropológica, uma ênfase no entendimento do termo como estando relacionado a práticas sociais sujeitas a mecanismos de institucionalização e hegemonia. Sendo assim, nestes círculos, é comum referir-se a “discursos de gênero”, “discursos identitários”, “discursos normativos”, “discursos de classe” e assim por diante. Diante disto, parece pertinente perguntar-se qual o papel da música, se algum, em participar da construção ou desconstrução de tais discursos, interferindo, assim, sobre a vida social.

Mesmo que o especificamente musical não seja da ordem do linguístico, para responder a esta questão, é forçoso investigar a relação entre “discurso” e “linguagem”. Por um lado, os discursos são construídos e representados por intermédio da linguagem. Por outro lado, muitas vezes é marcante a sensação de que meios não-verbais veiculam discursos. Diante disso, poderíamos nos perguntar se a música constrói ou desconstrói, por si mesma, discursos, sem o suporte da linguagem; se, diferentemente, representa discursos já estabelecidos; ou nem uma coisa e nem outra. Se eventualmente estabelecida, a ideia de autonomia parcial ou total da música com relação à linguagem na formulação ou reformulação discursiva teria grande importância para uma compreensão do papel da música na transformação social. Principalmente levando-se em conta o alto impacto e a importância da música –especialmente a música popular– no cotidiano das populações como um todo.

Buscando responder a estas perguntas, oferecerei, inicialmente, uma definição de “discurso” que possibilitará apresentar a perspectiva aqui adotada.¹

O discurso para a psicanálise e as limitações das teorias do signo

O termo *discurso*, para a psicanálise –matriz teórica que fundamenta o presente trabalho–, designa a manifestação da linguagem em uma comunicação concreta de um dado sujeito. A relação entre este discurso marcado pela subjetividade e os discursos sociais a que se fez menção acima será evidenciada mais adiante. De momento, é necessário explicitar que, para a existência de discursos sociais, é preciso que existam os diversos discursos subjetivos, da mesma maneira que o discurso subjetivo –e a própria subjetividade– requer o uso da linguagem (que é uma ferramenta social). Esta dialética entre o subjetivo e o social é ressaltada pela teoria freudiana, uma vez que qualquer discurso (subjetivo) será marcado pelos interditos internalizados no inconsciente (como o tabu do incesto, por exemplo), que são sociais e particulares a cada cultura.

Para o linguista Émile Benveniste, um sujeito apenas faz existir sua subjetividade ao emitir um discurso. Para ele, “a linguagem é (...) a possibilidade da subjetividade (...)”.² A linguagem, enquanto conjunto de signos formais, estratificados em uma estrutura anônima, é comum a todos e não se refere a ninguém, especificamente. Já o discurso é uma combinação absolutamente particular dos elementos da linguagem, uma vez que a organização de imagens, lacunas, hesitações e sintaxe utilizadas em um dado discurso são únicas do sujeito que o emite.

Desta maneira, só se pode compreender, realmente, o significado de uma palavra ou cadeia sintagmática em um discurso no contexto da história pessoal do sujeito que o emite. Neste sentido, esta noção de discurso se confronta com a teoria do signo, que se apóia em uma redução da complexa rede fônica do discurso a uma cadeia linear, em que a palavra (ou mesmo o morfema) é isolada como unidade mínima de significação.³ Coloca-se, as-

¹ Todas as traduções no presente artigo são de minha autoria.

² BENVENISTE, É., *Problems in general linguistics*, Coral Gables, University of Miami Press, 1971, pág. 227.

³ KRISTEVA, J., *Language the unknown: an initiation into linguistics*, New York, Columbia UP, 1989, pág.15.

sim, o problema da inadequação da linguística e da semiologia –no estágio em que se encontram– para o estudo do discurso do sujeito.

Esta inadequação também é verificada no que diz respeito à questão da significação em música, assunto central para a problemática aqui colocada. As duas questões estão ligadas, porque o fato de a palavra isolada formar a base da linguagem coloca o *conceito* como elemento central da linguagem. De acordo com os pressupostos que possibilitaram a linguística e a semiologia, não existe possibilidade de se pensar a linguagem sem o conceito enquanto significado, pois ele participa da própria estrutura do signo.⁴ Sendo assim, não há como compreender, no âmbito da linguagem e da significação, outros sistemas significantes que não utilizam o conceito em sua base (sonhos, poesia, gestualidade –e a própria música, entre outros sistemas significantes em que a corporalidade é manifesta). Portanto, para que se pudesse compreender a lógica interna (inconsciente) que organiza a significação, tanto no discurso do sujeito como no discurso social e na música, seria preciso construir novas bases para o entendimento da linguística e da semiologia.

O ponto fundamental aqui –e que interessa de maneira primordial à discussão sobre música e discurso– é que, se não for possível pensar a linguagem a partir da interferência dos processos somáticos, a ideia de rupturas sociais radicais se torna praticamente impensável. Isso porque os estudos sobre linguagem estabelecem uma forte conexão –*unidade*– entre linguagem, ordem simbólica, identidade e ordem social. Uma concepção de linguagem que se organize puramente a partir da teoria do signo implica numa forte estabilidade e reforço mútuo destas entidades, afastando a possibilidade de uma prática que exceda os limites dessa linguagem. Com efeito, partindo-se da lógica aristotélica dos sistemas fechados, como se poderia pensar num “fora” do sistema apenas a partir das possibilidades oferecidas pelo próprio sistema?

Ao contrário, o conceito freudiano de *pulsões* –energias somáticas simultaneamente assimiladoras e destruidoras, que atuam sobre o simbólico (o que inclui a linguagem)– tal como trabalhado pela psicanalista e crítica literária Julia Kristeva, por meio de seu conceito de *chora semiótico*,⁵ permite

⁴ Ibidem, pág.16.

⁵ O *chora* é um termo retirado do *Timeu* de Platão por Kristeva para designar uma articulação móvel e extremamente provisória constituída por movimentos e suas estases efêmeras. A autora salienta que se trata de uma *articulação* (ritmo), não de uma *disposição*, que já depende de uma representação. Entretanto, sua organização *vocal* e gestual está submetida a um ordenamento objetivo decorrente das imposições sócio-históricas (tipo de sociedade, família, diferenças entre os sexos, etc.). O *semiótico* é um espaço pré-verbal descrito por psicolinguistas, organizado por “operações concretas” que são prévias à aquisição da linguagem. Esta organização obedece a categorias lógicas, que, portanto, precedem a linguagem. Este espaço sofre a ação das

pensar este *fora*. Se a dialética entre o semiótico e o simbólico é inerente a todos os momentos de todas as pessoas, este ponto de ruptura diz respeito a um instante em que certas práticas significantes – como certas músicas –⁶ sob influência do semiótico, em certos eventos históricos, levam a identidade dos sujeitos à crise. Destruindo o simbólico, por esta via, tais músicas, em tais momentos históricos, não apenas podem destruir, também, os discursos sociais, mas a própria ordem social, possibilitando o surgimento de outras organizações e sistematizações coletivas. Assim, a argumentação aqui, mesmo reconhecendo o estatuto e a eficácia dos discursos musicais para a construção da subjetividade e dos discursos sociais, não se detém neste ponto. Posto que todos os discursos sociais e musicais estabelecidos são instâncias da ordem simbólica (pois mesmo os discursos mais críticos, após sua irrupção, tornam-se incorporados a esta ordem), nenhum deles possui o potencial de transformação social radical. Esta só poderia sobrevir a partir de uma destruição da ordem simbólica, e com ela a destruição de todos os discursos. Esse é o lugar da música nesta discussão.

Outro problema apresentado pela semiologia e lingüística derivados da fenomenologia de Husserl é o de que o *sentido* deriva de uma posição fixa ocupada pelo indivíduo a partir da qual ele pode perceber o objeto ao voltar a ele sua atenção intencional. A propósito, mesmo que seja evidente que o sentido não possa existir fora da significação, e vice-versa, *sentido* e *significação* são conceitos diferentes, conforme explica Julia Kristeva:

Uma distinção foi estabelecida entre *sentido* [*meaning*] e *significação* [*signification*]; sentido é o termo *estático* para a imagem mental que resulta do *processo* psicológico designado pelo termo *significação*.⁷

Em termos da fenomenologia de Husserl, o sentido é estático pois forçosamente depende, para sua constituição, de um Ego transcendental no exercício de sua intencionalidade. “[O sentido] é constituído pelo isola-

pulsões (sempre ambíguas, como foi dito, simultaneamente assimiladoras e destrutivas). O corpo da mãe medeia entre a lei simbólica que organiza as relações sociais e se torna o princípio ordenador do *chora* semiótico. Portanto, desde antes do estabelecimento da linguagem, o bebê já experimenta com a emissão de sons, e estes sons estão desde então relacionados à realidade sócio-histórica por meio dos processos corporais da incorporação e da rejeição (mais tarde, amor/ódio), o que permite postular que nem tudo o que experimentamos em música é decorrente de sua mediação pela linguagem. Kristeva, J, *Revolution in poetic language*, New York, Columbia UP, 1984, pág. 26-27.

⁶ Como foi dito acima, a música, na forma de experimentações, por parte do bebê, com ritmos e sons relacionados à realidade sócio-histórica, antecede o estabelecimento do simbólico e não pode ser completamente descrita a partir de suas categorias. É justamente este *excesso* inapreensível que é índice das pulsões e da ação da corporalidade sobre o simbólico.

⁷ KRISTEVA, J., *Language the unknown*, op. cit., pág. 37.

mento (*Einklammerung*) do objeto real para que a ‘experiência intencional’ com o seu ‘objeto intencional [*Objekt*]’ possa ser formado para o Ego”.⁸ Se a denotação é a postulação do objeto, o sentido é a postulação do sujeito enunciante.⁹ Entretanto, certos tipos de música, em certas práticas musicais, em determinados momentos históricos, como os estudados aqui, ao evidenciar que o sujeito está ausente da enunciação, atestam a destruição do sentido pela música, levando a sérias implicações para a identidade, a ordem simbólica e a ordem social.

Ego, sentido e objeto são definidos por relações *sintáticas*. O valor que a linguagem tem para Husserl em constituir a realidade se expressa no fato de que, para Husserl, qualquer postulação do objeto ou sentido em uma proposição que tenha significação (que é interna à linguagem, não dizendo respeito ao referente) tem o poder de existir mesmo se não fizer sentido. E isto porque a consciência apóia-se em leis transcendentais naturais (*The general thesis of the natural standpoint*).¹⁰ Por isso a sintaxe, ao regulamentar as interações do sujeito com o objeto, é vinculada ao mundo natural, e, por este pensamento, as únicas relações possíveis no “real” entre sujeito e objeto estão prescritas pela linguagem.

É evidente, portanto, que o sujeito husserliano depende, para sua existência, da estabilidade da sintaxe: como foi dito, o Sentido é a postulação do sujeito enunciante, e é sempre sintático.¹¹ No entanto, a psicanálise demonstra que há inúmeras situações cotidianas em que o objeto é parte de nós (identificação) e que nos tornamos parte do objeto (projeção), o que desorganiza a noção de sintaxe enquanto ordenadora de relações entre entidades discretas. Além da incorporação (p.ex., de alimentos) ser uma função lógica da linguagem (identificação) já presente no corpo antes da entrada no simbólico, o mesmo ocorre com a negação (p. ex., a expulsão de dejetos). Assim, por excluir o corpo da semiose e a semiose do corpo, Kristeva entende que a lingüística não pode dar conta da complexidade do sujeito –e, acrescento, nem da música.

A definição husserliana de significação seria influente sobre as formulações de Saussure, o que confirma que a semiologia partilha da mesma limitação: a concepção saussureana de “sentido” (que não distingue de significação, usando os dois termos indistintamente) é puramente estrutural, relacional e diferencial (ou seja, também não sofre os efeitos da corporalidade). Com efeito, para Saussure o “sentido” dos signos é fixo, como para

⁸ KRISTEVA, J., *Revolution in poetic language*, op. cit., pág. 33.

⁹ *Ibidem*, pág. 58.

¹⁰ HUSSERL, E., *Ideas: general introduction to pure phenomenology*, New York, Collier Macmillan, 1962, pág. 95.

¹¹ KRISTEVA, J., *La révolution du langage poétique; l'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, pág. 58.

Husserl (pressupondo o mesmo Ego transcendental como observador), e se define através das relações sistemáticas mútuas e igualmente fixas entre significante (“imagem sonora” ou “som”) e significado (“conceito” ou “pensamento”), como na famosa definição:

A linguagem pode ser também comparada a uma folha de papel: o pensamento é a frente, e o som o verso; não se pode cortar a frente sem, ao mesmo tempo, cortar o verso; da mesma maneira, na linguagem, não se pode separar o som do pensamento, nem o pensamento do som; a separação apenas poderia ser realizada de maneira abstrata, e o resultado seria pura psicologia ou pura fonologia.¹²

Vemos assim a relação entre a estabilidade da relação significante/ significado estabelecida por Saussure e a constituição do sujeito husserliano, igualmente estático. O sujeito [husserliano], sendo unitário e transcendental, remete a si a significação. Assim, ao sujeito unitário imposto pela Lei do Um (censura social, para Lacan), corresponde o significado compreendido como fixação do sentido, estase das múltiplas possibilidades oferecidas pelo significante, resultando no signo fechado. Este passo é comentado por Prud’homme e Légaré:

Como a divisão linear do signo (significante/significado), que faz o significante corresponder a um significado congelado, o sujeito “unitário” compreende sentidos (torna-se fixo) ao associar-se com estruturas sociais unificadoras (a lei do Um ou o Nome do Pai; isto é, sistemas ideológicos fechados e estruturas de dominação social). (...) No mesmo passo, a designação de um significado congelado ao significante corresponde a arrancar o signo do processo significante que o engendra e atribuir-lhe algum tipo de totalidade.¹³

Kristeva e o sujeito em processo na literatura

Lacan inverteu a relação estabelecida por Saussure, representando a primazia do significante na psique através de um signo em que um “S” capitalizado (representante do significante) é colocado sobre um “s” em caixa-baixa e itálico, separados por uma barra horizontal (Lacan, 1977: 149). Este signo

¹² SAUSSURE, F. de., *Course in general linguistics*, C. Bally e A. Reidlinger (eds.), New York, Philosophical Library, 1959, pág. 113.

¹³ PRUD’HOMME, J., LÉGARÉ, L., “The Subject in Process”, Hébert, L. (dir.), *Signo* [en línea]. Dirección URL: <http://www.signosemio.com/kristeva/subject-in-process.asp> [Consulta: 18 de novembro de 2006].

propõe que o significado “desliza sob” o significante, resistindo a nossas tentativas de estabilizá-lo.

Retomando a crítica lacaniana ao modelo de Saussure, e eventualmente reconhecendo os limites estruturalistas da psicanálise lacaniana, teóricos pós-estruturalistas –com destaque para Julia Kristeva– seguiram desenvolvendo, de variadas maneiras, a relação entre o caráter instável entre significado e significante e a produção do sujeito. De uma maneira geral, pode-se dizer que estes desenvolvimentos, de uma forma ou de outra, enfatizam a percepção de que o efeito de fixação temporária entre o significante e o significado decorre das “posições subjetivas” (não mais uma *identidade* fixa) assumidas, dentro de um dado encadeamento lingüístico, pelo sujeito –já agora também um sujeito instável, que, nas formulações mais radicais, nem mesmo é um sujeito. Esta é a perspectiva de Kristeva: “o sujeito unitário descoberto pela psicanálise é apenas um momento, um período de detenção, uma estase, excedido e ameaçado por este movimento [do *chora semiótico*]”.¹⁴

Como vimos, para que exista a linguagem, segundo Husserl, é necessário que o sujeito se coloque na posição designada a ele. Nesta posição ele poderá possuir um *sentido* (como Ego), e estabelecer uma *significação* (a postulação de uma denotação, que é a formação, para o Ego intencional, de um objeto). Como observado na citação acima, e ao contrário do que postula Husserl, Kristeva propõe que este seja não mais do que um instante. Este momento fugaz é denominado por ela de “estabelecimento” (“*setting in place*”) ou constituição de um sistema sógnico, e que depende da assunção, por parte do sujeito falante, de uma *identidade* (mesmo que fugaz, na forma de uma *posição subjetiva*); e que este sujeito esteja situado no interior de uma *instituição social* que ele reconheça como o *suporte de sua identidade* (Kristeva se refere a duas instituições em especial, que reproduzem o sujeito e a identidade: o Estado e a família):

O estabelecimento, ou constituição, de um sistema sógnico requer a identidade de um sujeito falante em uma instituição social que o sujeito reconhece como o suporte de sua identidade.¹⁵

Este arranjo precário é desarrumado quando o sujeito “atravessa” o sistema sógnico:

O atravessamento do sistema toma lugar quando o sujeito falante é colocado em processo e corta através (...) das instituições sociais nas quais

¹⁴ KRISTEVA, J., “The subject in process”, French e Lack (eds.), *The Tel Quel reader*, New York, Routledge, 1998, pág. 134.

¹⁵ KRISTEVA, J., “Signifying practice and mode of production”, *Edinbug Magazine*, 1976, pág. 64.

ele tinha previamente se reconhecido. [Este atravessamento] coincide, então, com momentos de ruptura social, renovação e revolução.¹⁶

As *práticas significantes* da linguagem poética, arte, e, de maneira especialmente relevante aos nossos interesses, da *música*, oferecem a possibilidade de produzir esta ação conjunta de estabelecimento e atravessamento do sistema signico. Isto porque estas práticas não se reduzem à manipulação de signos desencarnados, que é o domínio de práticas significantes como a teoria e a metalinguagem. Trata-se aqui do processo significante chamado por Kristeva de *signifiance* (fr.), e que portanto se define pelo dinamismo, imprevisibilidade, liberdade em relação a sistemas signicos, e principalmente pela presença do corpo (sede da alteridade). *Signifiance* é:

o trabalho de diferenciação, estratificação e confrontação que é praticado em *la langue*, e deposita no trajeto do sujeito falante uma cadeia significante comunicativa, gramaticalmente estruturada.¹⁷

Prud'homme e Légaré explicam esta passagem:

A significação não se comporta de acordo com uma lei universal. Em algumas práticas significantes, o “sujeito unitário”, embora indispensável à verbalização (colocação em palavras), é arrebatado pelo processo significante [*signifiance*], isto é, as pulsões e operações semióticas anteriores ao fenômeno da linguagem. Neste processo significante, o sujeito “unitário” da psicanálise é apenas um momento de estase (um pico) no movimento significante que corre através dele. O processo significante não é redutível ao Um; ele tende a rejeitar qualquer posição unificante (inconsciente/consciente, significante/significado). A concepção de Kristeva consiste em tomar a unidade (sujeito, signo, linguagem) e colocá-la em processo [*en procès*]. “O processo dissolve o signo linguístico e seu sistema (palavra, sintaxe), dissolve até mesmo as primeiras e mais sólidas garantias do sujeito unitário (...)” (Kristeva, 1998: 134). O sujeito em processo ataca cada estase de um sujeito “unitário”. Ele ataca cada estrutura que diz “Não” (censura) às complexificações e pulsões do sujeito, cada estrutura que o coloca como unidade. O sujeito “unitário” é substituído por um sujeito em processo (compreendido como movimento) [produzido por] um espaço de mobilidade: o *chora* semiótico.¹⁸

Devemos lembrar, mais uma vez, que o sentido (para Husserl) depende da posição do Ego, a posição *tética*, enquanto a significação é a expressão

¹⁶ Ibidem, pág. 64.

¹⁷ KRISTEVA, J., *Language the unknown*, op. cit. pág. 340.

¹⁸ PRUD'HOMME, J., LÉGARÉ, L., “The Subject in Process”, Hébert, L. (dir.), *Signo* [en línea]. Dirección URL: <http://www.signosemio.com/kristeva/subject-in-process.asp> [Consulta: 18 de novembro de 2006].

conceitual do sentido. Como este Ego é transcendental, a significação é fixa e independe do observador: mulher, homem, negro, branco, etc. Ao contrário, a perspectiva de Freud/ Lacan/ Kristeva explicada acima indica que, ao invés de um Ego transcendental, existe uma subjetivação temporária que se produz por meio de certas práticas significantes (como a música); se é temporária, dá lugar a outra subjetivação logo em seguida, ou a ocupação de outra posição no sistema. Se a posição difere, a relação com o objeto se modifica a cada vez, e com ela a significação, que agora se torna dinâmica, não mais estática. Imagine-se uma música que nos faça simultaneamente assumir múltiplas posições subjetivas (branco, negro, homem, mulher, subalterno, dominante, e assim por diante). A pluralização destas posições, ao longo de múltiplos eixos discursivos, termina por levar o sujeito à crise e desconstruí-lo: esta é a violência de certo tipo de experiência musical que possui efeitos radicais sobre as ordens identitária, simbólica e social, e que discutiremos neste ensaio.

Kristeva aplica seu conceito não à música mas à linguagem poética. Inicialmente, apresenta aquilo que Bakhtin denominaria de literatura “monológica”, o romance realista clássico, por exemplo, como uma estrutura em que a matriz da enunciação é um “Eu” autoral, representante da instância paterna. Ao identificar-se (no sentido psicanalítico do termo) com esta instância, o sujeito se coloca no interior da ordem simbólica, reconhecendo-se em suas instituições e aceitando o lugar que lhe cabe.

Já o texto modernista, experimental, de Mallarmé, Lautréamont, Artaud, por exemplo, corresponderia a uma expectativa proveniente da

representação comunitária da prática, uma expectativa que é sentida mais fortemente naqueles momentos históricos em que a lacuna entre a prática social e sua representação pela ideologia dominante alargou-se e aprofundou-se significativamente.¹⁹

Este texto modernista, experimental, *musicalizado*, feito de ritmos não aprisionáveis pela ordem simbólica, perpetuamente em choque contra ela, diferentemente do romance realista, apresenta múltiplas vozes dispersas no seu tecido. Identificando-se simultaneamente com estas múltiplas vozes, o leitor é levado à crise da identificação com apenas um sentido fundador, paterno, sentido que seria a própria definição de identidade. Como resultado desta crise, o leitor tem sua identidade desconstruída por meio desta prática do texto, o que poderia coincidir com a transformação social radical.

¹⁹ KRISTEVA, J., *Revolution in poetic language*, op. cit., pág. 210.

Explicitando vínculos: discurso subjetivo/ discurso social, prática significante e transformação social

Portanto, assim se dá a compreensão do vínculo entre discurso subjetivo/discurso social, prática significante e transformação social. O discurso subjetivo (do autor do texto modernista), que testemunha sua crise de identidade, sua recusa à posição que lhe é destinada na ordem social, se produz e expressa através de um meio socialmente partilhado (a linguagem), desarticulando-o, e, pela via da identificação, multiplica seus efeitos através da sociedade, podendo instituir transformações reais. No entanto, este discurso não é de autoria unicamente individual — é um discurso subjetivo que se constrói como resposta a um discurso coletivo, como Kristeva deixa claro ao explicar que o texto modernista corresponderia a uma expectativa proveniente da “representação comunitária da prática” social:

No final do século dezenove, as profundas insatisfações das classes trabalhadoras —do campesinato à pequena burguesia— empobrecidas pela acumulação de capital empreendida pelo Estado burguês, entraram em erupção em uma série de revoluções de 1848 à Comuna de 1871. As únicas representações dessas insatisfações foram encontradas no positivismo místico de um Auguste Comte e um Renan ou, marginalmente, nas teorias sociológicas da revolução, de Marx aos utópicos ou aos anarquistas franceses. O capitalismo permite ao sujeito o direito à revolta, preservando a si mesmo o direito de reprimir a revolta. Os sistemas ideológicos que o capitalismo propõe, entretanto, enfraquecem, unificam e consolidam aquela revolta, trazendo-a de volta ao campo da unidade (aquela do sujeito e do Estado). Uma vez que as condições objetivas não permitiam que este estado de tensão pudesse ser resolvido por meio de uma revolução, a rejeição tornou-se simbolizada nos textos de vanguarda do século dezenove, onde foi então confinada a verdade reprimida de um sujeito fragmentado.²⁰

O que o texto modernista nos permite ver, portanto, é que qualquer noção de transformação social radical apenas pode ser realizada por meio de uma subversão da ordem simbólica —da qual a linguagem é a maior representante e guardião. A identidade é o que assegura o lugar do sujeito na ordem simbólica, e é também mantida pela sintaxe. Lembremo-nos do que diz Husserl: a sintaxe, ao regulamentar as interações do sujeito com o objeto, é vinculada ao mundo natural, e, por este pensamento, as únicas relações possíveis no “real”

²⁰ *Ibidem*, pág. 210-211.

entre sujeito e objeto estão prescritas pela linguagem. Como confirmam Laclau e Mouffe:

Se o sujeito é construído através da linguagem, como incorporação parcial e metafórica a uma ordem simbólica, todo questionamento desta ordem deve constituir necessariamente uma crise de identidade.²¹

A convergência –embora precária, não necessária, resultado de trabalho deliberado– entre discurso subjetivo e discurso social também é afirmada por Laclau e Mouffe. Para os autores, tal convergência é construída por meio de fixações parciais de sentido. Tais fixações são evidenciadas pelo fato de que uma fixação última de sentido é impossível. Isso implica em fixações parciais, pois é necessário que haja um sentido para que ele seja subvertido ou diferido, senão ele se fixaria definitivamente. Citando o conceito lacaniano de “*point de capiton*”, que estabelece uma fixação de sentido que torna possível a predicação do sujeito, lembram que “um discurso incapaz de dar lugar a alguma fixação de sentido é o discurso do psicótico” (Laclau e Mouffe, 1987: 129). O discurso social é a convergência de tais fixações individuais (subjetivas) de sentido –que Laclau e Mouffe denominam *pontos nodais*:

O discurso [social] se constitui como tentativa de dominar o campo da discursividade, por deter o fluxo das diferenças, por constituir um centro. Aos pontos discursivos privilegiados desta fixação parcial denominamos *pontos nodais*.²²

A partir da teoria freudiana, portanto, Laclau e Mouffe denominam este momento de *sobredeterminação* na prática articulatória. As construções de pontos nodais que parcialmente fixam os sentidos subjetivos são cristalizadas em discursos sociais específicos, e é isso que torna possível a hegemonia. Entretanto, é pertinente lembrar que estas fixações de sentido são sempre parciais e transitórias, passíveis de subversão por mecanismos como os que estão a ser discutidos aqui.

²¹ LACLAU, E., MOUFFE, C., *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia*, Madrid, Siglo XXI, 1987, pág. 147.

²² *Ibidem*, pág. 129.

O lugar da música na desconstrução dos discursos sociais hegemônicos

Até aqui a argumentação vem se apoiando na linguagem. Como vimos, a música não é uma linguagem no sentido estrito, husserliano ou saussureano, por não apresentar conceitos ou significados. Como compreender, então, o lugar da música na desconstrução dos discursos sociais que organizam a hegemonia?

Kristeva confirma que é possível aos musicólogos apropriar-se de sua teoria, evidenciando que, pela via da desarticulação de sua sintaxe pelas pulsões, a música passaria a ser vista como uma *prática*, excedendo a identidade e a ordem sócio-histórica:

A experiência desta severa prova expõe o sujeito a perigos impossíveis, ao depor sua identidade aos pés do ritmo, dissolver a proteção da realidade em uma descontinuidade móvel, abandonar o abrigo da família, do Estado, da religião. A comoção criada pela prática nada poupa: destrói toda constância para produzir outra constância e então a destrói também. Embora os textos modernos sejam o mais impactante exemplo deste processo insatisfeito, equivalentes também podem ser encontrados bastante prontamente em artes não-verbais *que não são necessariamente modernas*. Música e dança, na medida em que desafiam a barreira do sentido, passam através de setores no interior do processo significante que, embora fragmentários (uma vez que não há significado, não há linguagem), *obedecem às mesmas linhas de força que aquelas induzidas pelo mecanismo produtivo da signifiante percebido em textos*.²³

Kristeva reconhece, assim, a possibilidade de interpretar o caminho percorrido pelo sujeito que se entrega aos prazeres da música de forma análoga àquela que ela analisa a partir do texto literário. Seguindo esta perspectiva, a música, enquanto manifestação de um corpo que é estruturada pela ordem simbólica, produz sentidos e subjetivações. No entanto, ao receber o ataque das pulsões agressivas, ou sob o impacto da *jouissance*, as estruturas simbólicas da música se dissolvem, dando origem, após um breve interregno, a uma nova posição. Enquanto se encontra desorganizado sob impacto da pulsão de morte ou do prazer do gozo, o sistema musical em questão é capaz de destruir o sujeito exposto ao seu poder, o sujeito que se identifica com essa música, e que é igualmente reduzido a zero juntamente com esta prática significante – a música.

²³ KRISTEVA, J., *Revolution in poetic language*, op. cit., pág. 104, grifos meus.

Sugiro que a MPB dos anos 60 parece ter representado exatamente este momento. A canção popular, sob o influxo das pulsões, em um momento histórico singular e de extraordinária intensidade, teve dissolvida sua estruturação tradicional. Esta era até então codificada pela delimitação entre os gêneros, aqui a serem definidos como *discursos*.

A inédita heterogeneidade e contradição mútua de tais discursos no interior de uma mesma categoria de canção popular seria a marca da destruição do sujeito em um momento histórico definido. Mas é também disseminadora desta destruição, transmitida a muitos membros da comunidade através de sua identificação com as múltiplas posições e discursos inscritos no texto da MPB. Evidência observável desta desconstrução subjetiva, de que participou a MPB ao lado de outros elementos desencadeadores de diversas ordens, foram as muitas e radicais transformações ocorridas no âmbito social naquele momento, de natureza estética, moral, comportamental, política, ideológica, entre outras. Busco, desta maneira, a um só tempo compreender o papel da MPB nas transformações subjetivas, sociais e históricas do período, compreender a ainda pouco explicada heterogeneidade e contradição da MPB —que abriga díspares discursos representados pelos múltiplos gêneros que emprega, às vezes até mesmo numa mesma canção, o que *desarticula a sintaxe destes gêneros*—, e por fim afirmar a irredutibilidade do “texto” (a música) para uma definição da MPB (diferenciando-se das abordagens que submetem o texto ao “contexto” na busca desta definição).

De que maneira, então, os sentidos são codificados na música? Inicialmente, é preciso considerar a dialética existente entre o musical e o verbal. Tentativas de dicotomizar estas instâncias são fadadas ao fracasso, uma vez que se está falando da dialética entre o semiótico e o simbólico. Embora não tenha significação (de acordo com o estágio atual da linguística e da semiologia), a música possui uma sintaxe e implica, para sua existência organizada, tal como a conhecemos, em um sujeito enunciante de um discurso.

De um lado, como vimos na nota 2, o surgimento da música está ligado a manifestações corporais pré-simbólicas, manifestações psicossomáticas do processo significante que, posteriormente, conduzirão à aquisição da linguagem (*e permanecerão ativas por toda a vida*). Assim, a experiência da música pelo bebê é prévia à aquisição da linguagem, e essa experiência, que já inclui certas categorias lógicas, nos acompanhará por toda nossa existência, interferindo sobre a organização simbólica, uma vez que toda prática significante é atravessada por pulsões.

De outro lado, após a inserção da criança na cultura por meio da linguagem, nada pode ser pensado fora dela. Logo, a música também tem sua polissemia limitada, pois, sendo organizada pelo simbólico, ordena-se gramaticalmente de forma convencional em *períodos, frases*, harmonia, forma, etc.

É, portanto, constrangida por uma série de elementos sintáticos e retóricos que, além disso, são mediados pelos discursos verbais, comunicando sentidos e identidades. Por isso somos capazes de compreender músicas, ainda que algo vagamente, como sendo tristes, alegres, imponentes, românticas, agressivas, e assim por diante. Por isso podemos perceber gêneros musicais como expressão de discursos específicos de comunidades específicas, como o *punk rock* –porque a música se faz acompanhar de letras, de entrevistas, de manifestos e explicações (muito embora o *surgimento* desse gênero, enquanto ruptura, apenas possa ser compreendido a partir da interferência do semiótico sobre o simbólico; o mesmo tendo se dado em outras rupturas, como, por exemplo, no surgimento do fenômeno Elvis Presley). Uma atenção mínima às trilhas sonoras de filmes e comerciais demonstra explicitamente a capacidade intuitiva que os nativos desenvolvem de dominar as regras simbólicas (no sentido lingüístico) da música, relacionando imagens, sons musicais, textos verbais e contextos mais amplos através de categorias como similaridade e diferença. A indústria e a ordem social apoiam-se nesta capacidade. Assim, nem toda música é um texto-prática, na medida em que muitas músicas confirmam a identidade do sujeito –e seu lugar na ordem simbólica e econômica.

Entretanto, como foi dito, o corpo significa antes do estabelecimento da linguagem, e de forma independente em relação a ela. A linguagem codifica significações que já estavam presentes no corpo antes de seu estabelecimento, como a rejeição dos excretas (“não”) e da assimilação oral (“sim”). Por essa via, a questão do sentido e da comunicação em música deslocam a discussão da música como uma imitação da linguagem para sua produção pelo corpo.

Trabalhos de linguistas e psicanalistas ressaltam a evidência de que voz (com todos os seus parâmetros de altura, duração, intensidade e timbre) e gesto são anteriores à simbolização, de maneira que nossa relação com a música não pode ser inteiramente explicada por meio da convencionalização de estruturas musicais pelo discurso verbal.²⁴

Tampouco a música seria “inata” em nós. O que ocorre em um bebê prestes a ser inserido no mundo da significação é uma complexa dialética entre estruturas biológicas e sociais, que segmentam o contínuo dos sons experimentado por ele, associando-o a diferentes sensações oriundas tanto do corpo como da cultura. Isto é explicado por Kristeva:

Obstruída pelas constrições das estruturas biológicas e sociais, a carga pulsional sofre estases. A facilitação pulsional se fixa provisoriamente e

²⁴ marca *descontinuidades* naquilo que se pode chamar de os diferentes su-
NEDER, A., “O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição”, *Per Musi*, no 22, Belo Horizonte, 2010, pág.190.

portes materiais suscetíveis de semiotização –a voz, os gestos, as cores. As unidades e diferenças *fônicas* (mais tarde, fonêmicas), cinésicas ou cromáticas, são as marcas de tais estases da pulsão. Conexões ou *funções* estabelecem-se então entre estas marcas discretas, sustentadas pelas pulsões, e se articulam segundo sua semelhança ou oposição, seja por deslocamento ou condensação. Encontramos aqui os princípios da metonímia e da metáfora, indissociáveis da economia pulsional que os sustentam.²⁵

Ao relacionar dialeticamente corpo (culturalizado desde a aquisição da linguagem) e sociedade por meio do simbólico, a psicanálise compreende uma experiência do corpo variável em relação ao lugar, história e cultura, portanto nunca dada de maneira essencial. O sentido musical situa-se na experiência corporal, mas essa experiência é mediada pelo discurso verbal, pois tanto o corpo quanto o mundo físico não podem ser experienciados ou concebidos fora da linguagem, após sua aquisição –embora o verbal também não possa ser pensado com o recalçamento do corpo. Tanto o próprio funcionamento da linguagem se baseia em processos corporais –metáfora e metonímia originando-se, respectivamente, de condensação e deslocamento das pulsões, como expresso acima– quanto o experimentar gestos musicais como gestos físicos ou emocionais depende das operações discursivas que possam tornar tais gestos musicais significativos.

Assim, questões identitárias, políticas, estéticas, corporais, de etnicidade, nacionalidade, classe e outras estabelecem entre si uma relação complexa, no âmbito dos discursos verbais. Esta relação servirá como um contexto para apreender, classificar e criticar os sons musicais, quaisquer que sejam. Por outro lado, os discursos musicais (gênero, estilo, retórica, técnicas e tecnologias, intertextualidades entre idioletos, etc.) se conectam tanto a processos corporais como culturais, tal como discutido acima. Assimilação e rejeição, amor e ódio são categorias corporais que se manifestam na música e possibilitam, em geral, um grau muito maior de mobilização emocional do que o permitido pelos discursos verbais. Assim, embora a rejeição, por exemplo, não precise do linguístico para se expressar, e possa ser veiculada pela música sem um discurso verbal específico, tal discurso verbal proporciona maior precisão a uma dada crítica social, como, por exemplo aquela formulada pelo *punk rock*. Por outro lado, sem a música –e a corporalidade, o semiótico presentes nela– o discurso do *punk rock* não teria o mesmo potencial mobilizador e aglutinador.

Portanto, a música pode ser considerada um discurso. Não no sentido de se realizar em completa independência do discurso verbal, mas no sentido de, tal como o discurso verbal, e em interdependência com ele, ser capaz de expressar a subjetividade de quem emite o discurso musical, e ser capaz de

²⁵ KRISTEVA, J., *La révolution du langage poétique*, op. cit., pág. 28, alguns grifos meus.

fazer coincidir diversas subjetividades em um dado ponto nodal (cf. Laclau e Mouffe), propiciando a formação de discursos sociais específicos (por exemplo, os discursos dos diferentes gêneros musicais, que relacionam elementos especificamente musicais a elementos extramusicais). Ao selecionar para audição e ouvir, imaginar, cantarolar, cantar, assoviar, compor e/ou executar melodias cotidianamente, pessoas sem treinamento musical, bem como músicos amadores e profissionais emitem seu próprio discurso musical, aquele que *constrói* sua subjetividade. Ao definirem suas preferências (por exemplo, por gêneros musicais), as pessoas encontram concordâncias ideológicas intersubjetivas que formam discursos sociais específicos.

Para além da participação da linguagem no discurso musical, no entanto, levando-se em conta o forte impacto da música sobre o sujeito, certos discursos musicais são radicalmente desconstrutores, produzindo uma crise que pode colocar em risco a própria estabilidade da ordem simbólica –o que inclui a linguagem e a ordem social.

A trajetória que seguiremos a partir de agora analisará, inicialmente, a forte relação entre música e linguagem, evidenciando as limitações impostas à primeira pela segunda. Esta trajetória nos permitirá complexificar a compreensão da questão da *signifiance* em música e seus efeitos sobre a subjetividade, na medida em que vários discursos/gêneros se entrelaçam na mesma categoria da canção –a MPB. E, assim, incorporando a noção de *intertextualidade*, proposta por Kristeva, poderemos finalmente compreender de que forma o sujeito, colocado na confluência destes múltiplos e divergentes discursos musicais produzidos na e pela MPB, foi desconstruído, reduzido a zero, possibilitando transformações sociais.

Gêneros musicais

Por meio da psicanálise freudiana e dos desenvolvimentos lacanianos, podemos então estudar a música como um discurso, percebendo as estruturas simbólicas que garantem a ordem social por trás das estruturas formais da música (elementos como a forma propriamente dita, ou seja, a divisão da música em blocos estruturais, e como a harmonia, a melodia, os timbres, os ritmos, etc.). Por meio da semiologia, podemos estabelecer tipologias de códigos musicais que abrangem desde a descrição da música como um todo até a descrição de um estilo individual. Podemos escolher níveis ou um nível específico dentre estes vários códigos disponíveis, para entender a relação entre este nível codal e a produção da subjetividade por meio da música. E, por intermédio da análise dos discursos, podemos verificar a relação entre

os detalhes musicais e as significações que lhes são atribuídas pelos nativos, percebendo assim o processo de construção do sujeito por meio da música como sistema significante social –ou seja, discurso.

O nível codal considerado pertinente neste estudo será, como vem sendo dito, o do gênero musical. Existe uma relação simbiótica entre gênero e discurso musical, como veremos. Além disso, dentre os vários níveis codais apresentados pela música, e que são passíveis de hierarquização por meio das tipologias produzidas pela semiologia musical, o nível do gênero ocupa uma posição intermediária: sendo uma categoria nativa, é suficientemente *genérico* para poder ser discutido sem o recurso a uma terminologia musical extremamente especializada, mas é suficientemente específico para que possa ser operacional na análise da música na cultura. Por isso, a análise no nível do gênero é adequada para uma abordagem inclusiva, não restrita a etno/musicólogos mas que possa ser compreendida –e praticada– por estudiosos de qualquer área, uma opção política.

O conceito de *pertinência* assume então um uso pragmático para nós, na medida em que se estabelece que uma parte substancial dos ouvintes é competente para identificar o gênero de uma canção, fruí-lo ou pensá-lo em diferentes contextos (discussão, dança, canto, audição, etc.) e relacioná-lo a discursos correspondentes. A participação prolongada como membro da comunidade musical aqui estudada permite também compreender como pertinente para fração expressiva dos ouvintes um alto grau de envolvimento emocional com o gênero em questão, envolvendo questões de identidade e autodefinição.

Uma definição de trabalho para “gênero musical” se faz necessária, desde o início, portanto. É assim que Samson, em seu verbete sobre gênero (na música erudita) para o *Grove Music Online*, define o termo:

Uma classe, tipo ou categoria, sancionada pela convenção. Uma vez que definições convencionais derivam (indutivamente) de particulares concretos, tais como obras musicais ou práticas musicais, e são, portanto, sujeitas a mudanças, um gênero está provavelmente mais perto de ser um “tipo ideal” (na acepção de Max Weber) do que uma “forma ideal” platônica.²⁶

A idéia de *repetição* é fundamental para a existência de gêneros. Os gêneros “codificam repetições anteriores, e convidam a futuras repetições”, de acordo com Samson. O estudo de cada uma destas modalidades de repetição produziu uma abordagem analítica diferente, em que, a uma perspec-

²⁶ SAMSON, J., “Genre”, Macy, L. (Ed.), *Grove Music Online* [en línea]. Dirección URL: <http://www.grovemusic.com>. [Consulta: 23 de outubro de 2005].

tiva formalista, vem opor-se uma perspectiva centrada nos *efeitos* produzidos pelas repetições sobre o receptor (retórica).

Como abordaremos a questão do gênero musical segundo conceitos aceitos atualmente na musicologia, é necessário dizer que esta disciplina, tendo-se aberto a disciplinas orientadas para a antropologia, como a etnomusicologia, vem superando a visão demasiado formalizada que apresentava no passado recente. Samson aborda esta questão da mudança na definição do gênero no interior da musicologia em direção às práticas sociais:

A partir de meados da década de 1960, uma abordagem bastante diferente ao estudo do gênero se desenvolveu, devido, em grande parte, a uma mudança na perspectiva crítica –da natureza das obras de arte para a natureza da experiência estética. Tal mudança foi acompanhada por uma mudança paralela na compreensão do gênero –da classificação de categorias historicamente sedimentadas para um conceito mais fluido e flexível, preocupado, acima de tudo, com a função, com a retórica ou “discurso” do gênero no interior da comunicação e recepção artística.²⁷

O musicólogo aborda frontalmente o problema que nos interessa aqui, expandindo, a partir da musicologia, a definição de gênero, para além dos detalhes formais e técnicos, englobando as práticas sociais:

As unidades de repetição que definem um gênero musical podem ser identificadas em vários níveis. No mais amplo entendimento do conceito, elas podem estender-se para o domínio social, de forma que a definição de um gênero dependerá do contexto, função e validação pela comunidade, e não simplesmente em regulação formal e técnica. Portanto, as repetições serão localizadas em domínios sociais, comportamentais e até mesmo ideológicos, bem como em materiais musicais.²⁸

E estas práticas sociais determinam que o gênero possua uma função de estabilização de significados –uma função conservadora. Isto se torna mais evidente em situações onde o estabelecimento de uma comunicação instantânea com o receptor é crítica, tal como em uma propaganda de rádio ou TV, na qual, no espaço de 30 segundos, um *jingle* precisa vender seu produto. No entanto, continua válida para a música popular mais ampla: a comunicação precisa ser estabelecida nos primeiros segundos de audição de uma faixa. A capacidade de a música comunicar instantaneamente determina uma faixa expressiva do consumo, através da situação cotidiana em que o ouvinte seleciona uma estação de rádio através do *dial* em segundos. Evidentemente, a música só consegue desempenhar esta função apoian-

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

do-se em significados sedimentados em vários níveis, e, de acordo com Samson, o plano do gênero é um dos mais poderosos: “Com efeito, pode-se dizer que um gênero, operando para obter estabilidade, controle e finalidade de sentido, opõe-se à diversidade idiomática e às tendências evolutivas características tanto da forma como do estilo”.²⁹

E finaliza com uma declaração abrangente (não restrita à música) especialmente importante aqui: “(...) O gênero, em suma, é visto como um dos códigos mais poderosos ligando autor e leitor”.³⁰

Como vimos, Kristeva (além de Barthes, Derrida e outros) estabelece uma relação entre o Autor e a instância paternal. Segundo eles, o Autor é a instância que permite que os significados do texto sejam atribuídos e distribuídos. Conforme pretendo propor a partir das discussões já realizadas sobre os gêneros literários, um gênero musical também se constitui à imagem da família, o que garante a estabilidade dos significados e lugares para as pessoas em seu discurso. Por isso, a idéia do gênero como um dos códigos mais poderosos ligando o Autor e o Leitor exprime bem a forma como o gênero será compreendido neste ensaio.

Passamos, então, a discutir as motivações inconscientes para a estruturação dos gêneros musicais, que nos possibilitará reforçar a compreensão do gênero como discurso.

Uma das maneiras de entender as relações entre música popular e ordem simbólica é por meio das relações de identificação que um grupo coeso mantém em torno de uma pessoa, ou pessoas. Este parece ser o mecanismo em ação no caso de gêneros musicais (*rock*, *samba*, *rap*, entre outros). Nestes gêneros, figuras preeminentes – ídolos, ou heróis – asseguram fortes laços libidinais entre seus seguidores, que são unidos tanto em torno das características comuns que definem seu pertencimento ao grupo, quanto na rejeição a outros grupos (em relação aos quais também se definem, mas por oposição). Para Freud, um grupo, como os que nos interessam no momento, “(...) é um número de indivíduos que colocaram um e o mesmo objeto no lugar de seu ideal do ego e, conseqüentemente, identificaram-se um pelo outro em seu ego”.³¹

Mencionado acima, o “ideal do ego” a que se refere Freud é definido por Laplanche e Pontalis como:

(...) uma agência da personalidade resultante da convergência entre o narcisismo (idealização do ego) e a identificação com os pais, com seus

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

³¹ FREUD, S., “Being in love and hypnosis”, *Beyond the pleasure principle, group psychology and other works*, Standard Edition, Vol. XVIII, cap. VIII, Londres, Hogarth, 1955, pág. 116, grifado no original.

substitutos ou com *ideais coletivos*. Como uma agência distinta, o ideal do ego constitui um modelo ao qual o sujeito tenta conformar-se.³²

Portanto, parece razoável supor que gêneros e estilos musicais são a codificação musical de ideais de uma comunidade, possuindo uma analogia com o discurso da família, onde o papel do pai, garantia da estabilização dos significados e identidades, é fornecido pelo ídolo de qualquer sexo, ou mesmo por aqueles ideais.

Assim, não é apenas a figura concreta do ídolo que desperta comoção e reúne em torno de si os ouvintes. Conforme explicita a definição de ideal do ego, fornecida acima por Laplanche e Pontalis, a idealização é resultado do encontro do narcisismo com identificações com os pais (os “ídolos” serão meros substitutos destes), mas também com *ideais coletivos*, que também atuam como substitutos das imagos paterna e materna. Os valores ideológicos que conformam e produzem um gênero musical são estes ideais coletivos que substituem pais e mães empíricos, e produzem identidades. Portanto, a identificação do ouvinte com o ídolo (na verdade, objeto do deslocamento transferencial por parte do sujeito) é algo que transcorre também no interior do texto (no sentido pós-estruturalista, não meramente linguístico), por meio da identificação com os ideais coletivos que são, também eles, substitutos de um outro. Canções, mediadas por gêneros musicais, são discursos *enunciados a partir de posições específicas* (dependentes de um sujeito da enunciação, logo de um Sentido) situadas em um imaginário (análogo ao imaginário familiar), narrativas que se oferecem como focos identificatórios, tal como o texto linguístico, no entender de Kristeva: “A matriz da enunciação tende a centrar-se sobre um ponto axial que se nomeia explicitamente ou implicitamente ‘eu’ ou ‘autor’: projeção do papel paternal na família”.³³

Portanto, o que mantém coeso um grupo formado em torno de um gênero musical é mais do que uma mera apreciação de recursos estilísticos ou estéticos: um profundo processo psíquico está tendo lugar, e que é a própria (re)construção da identidade. A música – o gênero musical –, neste contexto, transmite poderosamente crenças e visões de mundo, contribuindo para a produção da subjetividade, constituindo-se em um discurso de uma comunidade, e que é análogo ao discurso da família, que lhe dá suporte.

A produção da identidade é compreendida, portanto, como uma atividade contínua e disseminada em todos os campos sociais, inclusive a música, por meio de identificações; não existe uma identidade essencial, apenas discursos, pois, para Lacan, o Édipo é um discurso, o discurso da família.

³² LAPLANCHE, J., PONTALIS, J. B., *The language of psycho-analysis*, Londres, The Hogarth Press, 1983, pág. 144, grifo meu.

³³ KRISTEVA, J., *La révolution du langage poétique*, op. cit., pág. 87.

Para que a estrutura social exista, é necessário que cada membro da família se identifique com seu papel estrutural (pai, mãe, filho/a), tornando-se, por sua vez, um significante na estrutura/ no discurso da família. Se o gênero musical apóia-se nesta estrutura familiar para propor uma comunidade organizada em torno de uma ideologia, o sujeito produz-se, portanto, também a partir do discurso musical.

A conclusão que se segue é a de que, enquanto gêneros musicais definidos possuem uma tendência a construir identidades sociais mais integradas, músicas que empregam uma pluralidade de gêneros (como a MPB) são marcadas pela intertextualidade, e indicam processos de desconstrução identitária. Se bem que, hoje, este processo tenha sido naturalizado pela música popular convencional (e mesmo assim participe da produção de subjetividades contemporâneas mais fluidas e menos fechadas à mudança do que há cem anos atrás, por exemplo), no momento histórico representado pelos anos 1960 ele se revestia de grande especificidade. O impacto da MPB e sua importância para a vida social derivariam, segundo penso, dessa intertextualidade, produzida na década de 1960 pelo mesmo descompasso descrito por Kristeva no século XIX. Tal descompasso, entre a prática social convulsiva e as formas de representação musical da sociedade até então disponíveis, ocorreu, no caso brasileiro, tanto no período pré-ditatorial como durante a ditadura. Como veremos, a intertextualidade da MPB daí resultante produziu crises de identidade, multiplicando o conflito através da sociedade.

O gênero musical, assim, oferece identificações provisórias. Portanto, como foi dito, o sujeito constitui sua história também através do discurso musical, e passa a confirmar esta identidade no discurso musical e verbal com outros sujeitos. Cada um atualiza a posição que ocupa no discurso familiar e social através da relação que desenvolve com canções. No entanto, este círculo vicioso pode ser rompido pela música. Rupturas nas estruturas simbólicas da música, indicativas da ação das pulsões, simultaneamente resultam de e produzem rejeição e conflito –rejeição que se volta contra as estruturas simbólicas que determinam a vida psíquica e social, no caso da MPB, segundo sugiro.

Ao superpor múltiplos gêneros –múltiplos e contraditórios discursos sociais e identitários– a MPB, como resultado do choque entre as pulsões e a ordem simbólica, contribuiu para desconstruir as identidades unitárias e potencializou um momento de profundas rupturas subjetivas.

Assim, a música é simultaneamente produzida pelo coletivo e produtora dele. Colocando o corpo em processo de significação, uma *prática* que é social,³⁴ por meio da canalização de suas pulsões, a música pode transfor-

³⁴ KRISTEVA, J., *Revolution in poetic language*, op. cit., pág. 167.

mar a vida social, ao transgredir as estruturas que a produzem. Como é o texto que produz as identificações que levam à mudança, a experiência se dá dentro do texto: eis a relevância da música “em si”.

O cruzamento do sujeito por uma multiplicidade de gêneros, discursos e posições subjetivas, tal como realizado por um campo indefinível como a MPB, leva-o a rejeitar o conjunto inscrito no texto (gêneros, identidades, ideologias e modo de produção), produzindo uma ambivalência, uma ambigüidade que provoca o atravessamento do sistema sócio-histórico, da barreira entre sujeito/ objeto, da ordem sócio-histórica e simbólica.

Seguindo as cadeias sintáticas e retóricas do discurso musical intertextual, o sujeito se multiplica e desaparece –foi transformado em *ritmo*; a unidade representada pela complementaridade entre sua identidade, a linguagem e o modo de produção foi rompida– o sujeito se transforma em *música*. Tornando música pela música, o sujeito da MPB se lança à errância musical.

MPB e intertextualidade: uma nativa em errância musical

Portanto, elementos musicais são codificados discursivamente, e com isso, o discurso musical, como prática significante, fabrica pessoas a si, de acordo com as ideologias de uma sociedade ou grupo mais restrito (*rappers*, CTG gaúcho [vanerão], amantes da ópera). Isso já é o suficiente para estabelecer uma posição singular para a música enquanto discurso. No entanto, entendo que o discurso musical da MPB dos anos 60 reveste-se de peculiaridade excepcional ao oferecer-se como evidência empírica à teorização oferecida até aqui. Segundo proponho, a MPB propiciou um processo de notável oscilação entre diferentes posições subjetivas, por vezes até a desconstrução de todas elas, o que desestabilizou o caráter estático (ou seja, incorporado à ordem simbólica e assim pacificado) das formações ideológicas (sejam de direita ou esquerda) e favoreceu o acirramento das tensões que se construía em desfavor da ditadura militar de direita implantada no Brasil em 1964.

A música popular, como o elemento de maior intensidade e relevância popular na cultura daquele momento, foi o vórtice de um movimento vertiginoso que atraiu para si uma população considerável. Pessoas viveram com intensidade seus conflitos no corpo do texto, não fora dele. A relevância da música nos fatos da década é evidência suficiente de seu lugar no campo discursivo (musical, verbal, político, existencial, visual, propagandístico, noticioso, literário, cinematográfico, teatral, televisivo, radiofônico, etc.). E

a singularidade da MPB como esta contradição em forma de música é confirmada pelo fato de nunca antes na história da MPB ter ocorrido uma tão grande confusão nas hierarquias e significados dos gêneros e estilos musicais brasileiros.

Por meio do estudo deste discurso musical, procuro desconstruir uma narrativa hegemônica que, pouco a pouco, consolidou-se na historiografia e crítica cultural do período. Esta narrativa vem opondo, de maneira partidária e esquemática, MPB e Tropicália. Em oposição à MPB, vista como “primitiva”, retrógrada, preconceituosa e fechada a mudanças, emerge desta versão uma visão evolucionista e eurocêntrica da música popular brasileira que enaltece e mitifica a bossa nova e a Tropicália como expressões de uma arte “moderna”. Ainda de acordo com esta visão, a MPB seria resultado da visão paternalista de intelectuais e estudantes universitários, que teriam buscado instituir para uma pedagogia nacionalista e esquerdizante das massas, face à ditadura. Já a Tropicália, segundo esta narrativa, reveste-se do caráter de alegre relativização de todas as certezas, supondo-se, por isto, ter tido maior alcance crítico. Com isso, os públicos da MPB e da Tropicália estariam claramente delimitados e se oporiam ideologicamente de maneira intransponível.

Procurando, em vez de seguir dicotomizando MPB e Tropicália, entender os complexos impactos produzidos em um mesmo sujeito e coletivo ao fazer uso simultâneo desses dois discursos conflitantes, desenvolvi as proposições que seguem, em outro trabalho.³⁵

Esta pesquisa foi motivada por minha própria experiência pessoal, quando, no início dos anos 1970, ainda adolescente, tive contato bastante próximo com uma comunidade de estudantes universitários envolvidos com organizações políticas de esquerda. Foi a partir da constatação de que os jovens que conheci não se encaixavam no modelo esquemático descrito pela narrativa a que aludi que me interessei em investigar a questão. Estes jovens, por certo, partilhavam um ideário antifascista e antiditatorial, o que implicava, naquele momento, em ideologias nacionalistas e antiestadunidenses. Mas, ao mesmo tempo, estavam, como muitos jovens de então, fascinados com a cultura libertária transnacional – o rock, o pacifismo, as alterações de percepção, a liberdade sexual, e assim por diante. Musicalmente, gostavam tanto de MPB quanto de Tropicália. Sendo assim, o enredo dominante de que a uma MPB composta por nacionalistas de esquerda sectários, puritanos e moralistas se opunha uma Tropicália feita de niilistas/hedonistas pós-modernos não se encaixava na minha precoce etnografia.

³⁵ NEDER, A., “Parei na contramão’: faixas cruzadas na invenção da MPB”, Estudos Históricos, no 49, Rio de Janeiro, FGV, 2012.

Com o desenvolvimento da pesquisa, a partir de 2003, outras discrepâncias surgiram com relação à narrativa hegemônica. Não se pode limitar os ouvintes da MPB inicial ao público universitário porque este movimento, distanciando-se das proposições estéticas elitizadas da bossa nova e atendendo a expectativas tradicionais populares, atraiu uma faixa mais ampla da população. Além disso, esta MPB inicial foi palco de outras disputas políticas, para além do nacional-popular. É com a MPB e Jorge Ben que, pela primeira vez, a música popular brasileira articulou um discurso musical – não apenas por meio das letras – que inscreveria posições identificadas com o ideário da negritude diaspórica transnacional, desafiando a ideologia da mestiçagem. O discurso musical das mulheres na MPB – especialmente de Nara Leão – também é estudado nos termos de um desafio ao controle patriarcal.

No âmbito do presente ensaio, discuto evidências de que o público da MPB passa a se confundir com o público da Tropicália por meio de uma complexa desconstrução identitária produzida por ambos discursos musicais, o que enfatiza o potencial radicalmente subversivo desta categoria. Tais evidências são fornecidas pelo depoimento de uma ex-militante do Partido Comunista do Brasil (PC DO B), a hoje professora Ana Maria de Moura Nogueira,³⁶ no âmbito de uma etnografia sobre a MPB realizada por mim.³⁷

Como membro de movimentos políticos estudantis e universitários associados à extrema esquerda, estudante secundarista nos anos 60 e acadêmica de História nos anos 1970, Ana Maria foi fiel o bastante a seus ideais nacionalistas e esquerdistas para deixar-se prender pela ditadura militar devido a tais associações. Mesmo assim, movida por força irresistível, aderiu às transformações culturais expressas no rock dos anos 1960 em geral, e, particularmente, na música da Tropicália.

Como se sabe, no contexto fortemente polarizado dos anos 1960, a política estudantil de esquerda estava sempre pronta a recalcar questionamentos existenciais e estéticos sob rótulos pejorativos como “burguês”, “alienado” e “americanizado”. Neste sentido, o depoimento de Ana Maria proporciona evidências para a reivindicação aqui apresentada, de que mesmo pessoas que estavam profundamente envolvidas em uma luta nacionalista e esquerdistas identificaram-se com os desejos transnacionais da juventude daquele período, mesmo sob a pena de serem expostos às críticas e segregações do grupo. Estes desejos envolveram questões existenciais de sexo, autoridade, liberdade e também questões estéticas como a música (rock) e a moda. E

³⁶ NOGUEIRA, A. M. M., *Depoimento ao autor*, concedido em 29/07/2005, 2005.

³⁷ NEDER, A., *O enigma da MPB e a trama das vozes: identidade e intertextualidade no discurso musical dos anos 60*, Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

o discurso musical foi um fator central naquela poderosa desestabilização de uma identidade fixa, de acordo com Ana Maria:

As pessoas com quem eu me dava eram muito rígidas, eram dos grupos Aliança Popular (AP), Partido Comunista do Brasil (PC DO B), e elas achavam músicas do Chico, como “Sabíá,” “Carolina,” como totalmente alienadas. Eu fiquei bem dividida, principalmente mais tarde quando apareceram Caetano e Gil. Isso colocou em questão nossas formas de pensar sobre o que era fazer protesto, formas de se opor à sociedade que não eram aquelas ortodoxas que eram os modelos que a gente seguia de outras revoluções, de outras situações. (...) “Domingo no Parque,” “Alegria, Alegria” [canções tropicalistas] expandiram as maneiras de exprimir a insatisfação. De repente, não era só movimento operário, não era só política ortodoxa de esquerda, mas uma manifestação de protesto generalizado, inclusive estética. Os tropicalistas bagunçaram nossa avaliação sobre o que era ser revolucionário. Nós criticamos as diretrizes ortodoxas mas outros não o fizeram, e houve inclusive rompimentos de amizades além de vínculos de ação política por causa disso.³⁸

Os sentimentos despertados pela música nem sempre eram compatíveis com as ideologias dos partidos nacionalistas. A versão de Ana Maria a respeito da comoção nacional que cercou o III Festival Internacional da Canção (1968) na disputa entre “Sabíá” (de Chico Buarque e Antonio Carlos Jobim) e “Pra Não Dizer que Não Falei das Flores” (uma canção de protesto de Geraldo Vandré) é esclarecedora neste sentido:

(...) a pressão do grupo era enorme, a gente tinha que torcer pelo Vandré, mas eu sempre preferi o Chico ao Vandré. O que é um momento revolucionário: faz as pessoas entrarem numa radicalização braba mesmo. “Caminhando” (Vandré) refletia tudo aquilo, a gente chorava ouvindo a música.³⁹

Um dos partidos mais radicais da época, o PC DO B, que é tido pelos críticos do nacionalismo de esquerda como totalmente fechado à diferença, é retratado no depoimento de Ana Maria como muito menos monolítico e mais aberto à discussão:

A gente participava ativamente das discussões sobre música, depois dos festivais tinha conversas, era uma coisa muito forte. Os festivais eram outro foco de discórdia. Por um lado eram uma coisa burguesa, eram patrocinados [por empresas capitalistas] etc. Por outro lado, davam voz a essas músicas e nós achávamos o máximo. O PC DO B criou o espaço

³⁸ NOGUEIRA, A. M. M., *Depoimento ao autor*, op, cit.

³⁹ *Ibidem*.

da discussão política sobre essas questões culturais, musicais, sobre quem deveríamos apoiar, e isso foi muito bom.⁴⁰

Ao mesmo tempo, ao confessar-se “envergonhada” de sua identificação com música e comportamentos “burgueses”, ela testemunha a importância dessa música que a levou a transgredir as regras do partido mesmo sob pena de ser reprimida pelos companheiros.

Eu gostava da música dos Tropicalistas, das músicas consideradas “alienadas,” e tinha muita vergonha. Mas isso não me impedia de ouvir e gostar da música. Eu comprava os discos, tinha todos os discos e ouvia em casa [com os companheiros que pensavam como eu].⁴¹

Uma parte muito importante do depoimento de Ana Maria é a que se segue, na qual ela fala sobre a relação direta do PC DO B com o tropicalista Gilberto Gil, opositor do nacionalismo e da esquerda tradicional/radical. O trecho seguinte contradiz as noções prevalentes que tentam retratar organizações radicais como o PC do B como sendo homogeneamente e univocamente opostas aos artistas que não estivessem envolvidos com suas ideologias:

Minha primeira missão dentro do PC DO B foi a de ir à Bahia e contatar o Gilberto Gil para pedir apoio para recolher fundos que seriam para ajudar os companheiros que estavam presos. E ele numa boa. Veio e fez o maior *showzaço* na PUC [Pontifícia Universidade Católica] do Rio.⁴²

É interessante notar o efeito destas contradições na reafirmação de identidades divididas. Como de Ana Maria, uma estudante de esquerda da década de 1960 que contribui para desautorizar o modelo esquemático perenizado pela narrativa canônica ao evidenciar que a participação dos discursos da música popular na construção da subjetividade e da história dos anos 60 era muito mais complexa.

Isto se explica nos termos da influência dos discursos musicais para uma política da identidade. À medida que a década de 1960 avançava, e antes que alguns desses movimentos sociais estivessem objetivamente articulados no Brasil, notícias chegavam sobre novas posições subjetivas disponíveis para mulheres, negros, operários, ecologistas, jovens, homossexuais ou mesmo para todas as pessoas sem distinção. Neste contexto torna-se problemático afirmar que, mesmo assim, o grupo definido em abstrato como “os estudantes” tenha se mantido tão coeso em torno de uma bandeira unitária como em geral se pensa. Se faz algum sentido pensar em um quadro mais com-

⁴⁰ Ibídem.

⁴¹ Ibídem.

⁴² Ibídem.

plexo, talvez então seja produtivo começar a desenvolver a imagem de um coletivo unido por determinados pontos em comum, que manifestava sua concordância em relação a certas tarefas principais, que possuíam uma visibilidade maior. E os discursos musicais foram preponderantes, tanto para a autoconstrução subjetiva destas pessoas, como para sua autoconstrução coletiva.

Como terreno contraditório em que estes conflitos foram encenados, a MPB dos anos 1960 se apresenta como espaço disputado, sempre em movimento, nunca estabilizado pela dominância final de um grupo social ou ideológico. Justamente por isso, os discursos musicais que possibilitou foram tão importantes para a produção de ideários políticos e desejos subjetivos naquele momento, e continuam sendo fundamentais para a compreensão da história do Brasil.

Bibliografía

- BENVENISTE, É., *Problems in general linguistics*, Coral Gables, University of Miami Press, 1971.
- FREUD, S., "Being in love and hypnosis", *Beyond the pleasure principle, group psychology and other works*, Standard Edition, Vol. XVIII, cap. VIII, Londres, Hogarth, 1955.
- HUSSERL, E., *Ideas: general introduction to pure phenomenology*, New York, Collier-Macmillan, 1962.
- KRISTEVA, J., *Language the unknown: an initiation into linguistics*, New York, Columbia UP, 1989.
- LAPLANCHE, J., PONTALIS, J. B., *The language of psycho-analysis*, Londres, The Hogarth Press, 1983.
- LACAN, J., *Écrits*, Londres, Routledge, 1977.
- LACLAU, E., MOUFFE, C., *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia*, Madrid, Siglo XXI, 1987.
- NEDER, A., *O enigma da MPB e a trama das vozes: identidade e intertextualidade no discurso musical dos anos 60*, Tese (Doutorado em Letras)–Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- NOGUEIRA, A. M. M., *Depoimento ao autor*, concedido em 29/07/2005, 2005.
- PRUD'HOMME, J., LÉGARÉ, L., "The Subject in Process", Hébert, L. (dir.), *Signo* [en línea]. Dirección URL: <http://www.signosemio.com/kristeva/subject-in-process.asp> [Consulta: 18 de noviembre de 2006].
- SAMSON, J., "Genre", Macy, L. (Ed.), *Grove Music Online* [en línea]. Dirección URL: <http://www.grovemusic.com>. [Consulta: 23 de octubre de 2005].
- SAUSSURE, F. de., *Course in general linguistics*, C. Bally e A. Reidlinger (eds.), New York, Philosophical Library, 1959.

Música y estudios del discurso: una atracción fatal

Juan Francisco Sans
Universidad Central de Venezuela

Resumen

Los términos *discurso*, *análisis del discurso* y *análisis crítico del discurso* se han puesto de moda en los estudios musicológicos a partir de los años 90 del siglo xx. Su cada vez más frecuente aparición en los textos escritos por destacados musicólogos relativos al análisis, la semiótica musical o los estudios de música popular atestiguan este aserto. No obstante, un somero examen de la literatura musicológica que hace uso de estos conceptos puede dar fe de la notoria ausencia de los principales autores, teorías y métodos de los estudios del discurso en estos textos. Llama la atención la utilización laxa, superficial e indefinida que hace la musicología de estas expresiones, y su escasa o nula relación con los logros alcanzados en los estudios del discurso. El presente trabajo explora la posibilidades que ofrecen los estudios del discurso para dar respuestas a algunos de los más acuciantes problemas de la musicología actual, como son las relaciones entre música y significado, música y lenguaje, música y acción social, música e ideología, música y poder, música y cognición, y proponer algunas ideas de cómo incorporar efectivamente la música a algunas sus líneas de investigación como son la pragmática, el análisis multimodal o el análisis crítico del discurso.

Musicología enajenada

En el prefacio a sus dos compilaciones *El discurso como estructura y proceso* y *El discurso como interacción social*, Teun van Dijk¹ afirmaba que los llama-

¹ VAN DIJK, T. A. (comp.), *El discurso como estructura y proceso*, Barcelona, Gedisa,

dos *estudios del discurso* constituían para el momento de la aparición de esas obras seminales –hablamos de 1997– una novedosa aunque ya sólidamente establecida ciencia de naturaleza esencialmente transdisciplinaria. Esta ciencia tendría como objeto principal investigar el uso de los textos en sus contextos reales. La madurez alcanzada en la actualidad por estos estudios ha puesto de moda hablar de discurso, de análisis del discurso, y sobre todo, de análisis crítico del discurso, sin que a menudo se sepa a ciencia cierta a qué se hace referencia con estas nociones, o peor aún, haciendo un uso ingenuo y ligero de las mismas. Esta situación se hace particularmente evidente en los campos de la musicología, la etnomusicología y la música popular. Si bien resulta notorio el creciente interés por vincular las investigaciones musicales con el concepto de discurso, al examinar el manejo que en ellas se hace del término salta a la vista el caso omiso que se hace a la muy bien establecida tradición académica de los estudios del discurso. Valga decir también que han sido muy pocos los autores que han abordado el tema de la música dentro del marco de la llamada semiótica discursiva. Lo cierto es que las aproximaciones entre música y discurso se han verificado al margen de los estudios del discurso, lo cual resulta inexplicable, toda vez que estos han desarrollado sólidas herramientas teóricas y metodológicas que podrían aplicarse con grandes beneficios al conocimiento de los textos musicales en su contexto.

Music and Discourse de Jean-Jacques Nattiez² representa quizá una de las primeras obras donde se aborda de manera explícita el discurso en el campo de la música. Los planteamientos de este autor brindan un importante punto de partida para futuras investigaciones. Nattiez comienza por deslindar claramente las dos relaciones posibles existentes entre música y discurso: a) la música como discurso, y b), los discursos sobre la música.³ En este trabajo nos concentramos exclusivamente en la primera relación –la música como discurso en sí misma– sin entrar a discutir la última, que pertenecería más propiamente al área de los discursos verbales. Nattiez fundamenta todo su trabajo en la teoría de la tripartición de Jean Molino para dar cuenta no sólo del nivel inmanente de la obra musical (tarea habitual del análisis musical), sino de los modos de producción (poiéticos) y de recepción (estésicos) de la música, en lo que llama el “hecho musical total”. Si bien esto último cons-

2000; y VAN DIJK, T. A. (comp.), *El discurso como interacción social*, Barcelona, Gedisa, 2000.

² NATTIEZ, J.-J., *Music and Discourse. Toward a semiology of music*, New Jersey, Princeton University Press, 1990.

³ Feld y Fox amplían a cuatro los vínculos posibles entre música y lenguaje: la música como lenguaje, el lenguaje en la música, la música dentro del lenguaje, y el lenguaje acerca de la música. V. FELD, S. y FOX, A. A., “Music and Language”, en *Annual Review of Anthropology*, n.º 23, 1994, p. 26.

tituye sin duda un interesante avance, en su libro no logra desembarazarse finalmente del pesado fardo del estructuralismo musical, centrando su discusión en el clásico problema del signo musical y su referencia.

Desde entonces, otros estudiosos han incorporado el concepto de discurso al estudio de la música, pero ignorando los sofisticados desarrollos teóricos y metodológicos del análisis del discurso alcanzados en otros ámbitos del conocimiento. Cuando John Shepherd escribe *Music as Social Text*,⁴ Giles Hooper *The Discourse of Musicology*,⁵ o Kofi Agawu *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*,⁶ a lo menos que uno podría aspirar es a conseguir en dichos trabajos una discusión sobre la abrumadora bibliografía especializada que existe sobre el tópico. Resulta por ende sorprendente no encontrar por ningún lado en dichos textos autores claves dentro de los estudios discursivos como Teun van Dijk, Robert de Beaugrande, Ruth Wodak, María Laura Pardo, Adriana Bolívar, Norman Fairclough, Helena Calsamiglia o Amparo Tusón, ni siquiera de aquellos que de algún modo han abordado temas relacionados con la música como Theo Van Leeuwen y Gunther Kress. Podemos decir en descargo de Hooper que a lo largo de su trabajo da muestras de perspicacia y penetración orientadas hacia los problemas más acuciantes que plantean los estudios del discurso y su relación con la musicología.

Esta falta de correspondencia entre programas académicos interdisciplinarios de largo aliento y desarrollos análogos en el campo de la música no ocurre únicamente en el área de los estudios del discurso. Auslander alerta acerca de una situación muy parecida ocurrida entre los *performance studies* y los estudios acerca de la *performance* musical.⁷ No se explica cómo prácticas tan similares hayan podido marchar cada cual por su lado ignorándose mutuamente. Si bien adelanta algunas conjeturas sobre las razones que pudiera haber para ello, no justifica el que la música se haya quedado al margen de tan importante línea de investigación, abordando el problema de la *performance* de una manera tan poco sistemática y no engranada con el *mainstream* donde convergen un conjunto de disciplinas como el teatro, la retórica, la psicología, la etnografía, la antropología y la sociología. Si bien Auslander atribuye esta indiferencia al propio desinterés de los *performance studies* por atraer la música a su seno (algo de lo cual pudiésemos acusar también a los estudios del discurso),⁸ reivindica el legítimo derecho que

⁴ SHEPHERD, J., *Music as Social Text*, Cambridge, Polity Press, 1991.

⁵ HOOPER, G., *The Discourse of Musicology*, Hants, Ashgate, 2008.

⁶ AGAWU, K., *Music as discourse: semiotic adventures in romantic music*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

⁷ AUSLANDER, P. "Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto", en *Contemporary Theatre Review*, vol. 14, nº1, 2004, págs. 1-13.

⁸ AUSLANDER, P., *ibídem*, pág. 4.

tienen las *performances* musicales como objeto del análisis de los *performance studies*, y trabaja vigorosamente por involucrar la música al programa de este campo del conocimiento. Lo ocurrido en realidad es que la apatía ha sido mutua. Por su parte, Madrid aboga precisamente porque los estudios sobre las *performances* musicales salgan de su reducido coto y se incorporen a discusiones y proyectos intelectuales interdisciplinarios de mayor aliento y alcance.⁹ Pero pese a los esfuerzos de gente como Auslander y Madrid, de la veintena de artículos recogidos en la reciente recopilación *Readings on Rhetoric and Performance*,¹⁰ no hay ni uno dedicado a la *performance* o a la retórica musical, y el tema de la música se toca sólo desde el punto de vista sociológico en alguno de ellos.

No podemos dejar de hacer aquí la observación de esta tendencia de la musicología a enajenarse de las principales corrientes del pensamiento, a incorporarse tardíamente y de forma parcial a los movimientos intelectuales más influyentes y renovadores, a marchar de manera díscola por su propio camino y a su propio ritmo, e incluso en ocasiones ir a contracorriente. De allí quizá la sospecha que en ocasiones levanta la musicología de constituir una disciplina congénitamente conservadora. La propensión de la música hacia la autonomía (donde la *música absoluta* o la “música en sí” constituyen apenas un capítulo más) parece ser una constante histórica digna de estudiarse más en profundidad. La música ha sido históricamente reluctante a incorporarse a las grandes transformaciones del pensamiento, y muchas de sus reacciones a los movimientos culturales han sido notablemente tardías y muchas veces extemporáneas.

El divorcio entre la música y el lenguaje

Es en esta circunstancia que podemos comprender el surgimiento de lo que Dahlhaus denomina “la idea de la música absoluta”.¹¹ A partir del auge de la música instrumental “pura” a lo largo del siglo XVIII, la música adquiere un rango relativamente autónomo con respecto al lenguaje, poniendo en cuestión un vínculo que otrora parecía perfectamente natural. Sólo así se explica el nacimiento de las teorías formalistas del significado musical, de las cuales Hanslick y Stravinsky constituirán notables precursores. A esto

⁹ MADRID, A. “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”, en *TRANS-Revista Transcultural de Música*, nº 13 (artículo 4), 2009 [Consultado 31 de julio de 2012].

¹⁰ OLBRYG GENCARELLA, S.; y PEZZULLO, Ph. C., *Readings on Rhetoric and Performance*, State College, Pennsylvania, Strata Publishing, 2010.

¹¹ DAHLHAUS, C., *La idea de la música absoluta*, Barcelona, Idea Books, 1999.

se suma el auge de las teorías del signo lingüístico a comienzos del siglo xx, especialmente a partir del *Curso de lingüística general* de Saussure¹² y la semiótica Peirciana, que dieron al traste con esta fraternal y fecunda relación entre música y lenguaje, al centrar el problema del signo en la articulación significado-significante. Este asunto se constituyó en un escollo insalvable para la música. La ostensible falta de referentes extensionales para los signos musicales llevó a muchos a afirmar que hablar de un lenguaje musical era un contrasentido, y que sólo era posible como metáfora,¹³ o como analogía con el lenguaje verbal.¹⁴

Ante la inexistencia de referentes extramusicales, la única explicación plausible al significado de la música a la luz de la teoría del signo lingüístico se cimbra en el funcionamiento interno de las propias proposiciones musicales, en los llamados *significados intensionales*. Tal como ocurre en los lenguajes formales, como la lógica, los lenguajes de programación o las matemáticas, las referencias se establecen entre sus elementos componentes. Visto desde esta perspectiva, la música podría considerarse como una suerte de lenguaje formal, ya que únicamente hace uso de significados intensionales. No obstante, no debemos olvidar que “la creación de lenguajes formalizados [...] ha partido, históricamente, de la abstracción, restricción y adecuación de las propiedades y características del lenguaje natural”.¹⁵ Y el lenguaje verbal también es rico en significados intensionales. Muchas palabras y enunciados carecen de referentes más allá del propio lenguaje, como ocurre con la mayoría de las proposiciones, las interjecciones, los artículos, algunos adverbios, etc. ¿Cuál es la referencia extensional de “y”, de “la”, de “pero” o de “no obstante”? ¿Y cuántas veces no usamos estas palabras en el lenguaje verbal que no tienen, en el sentido saussuriano del término, un referente extensional? ¿No está el lenguaje verbal pletórico de palabras “que no significan nada”, que no remiten a nada fuera del lenguaje mismo? Esto nos lleva por tanto a pensar que si la música se basa en significados intensionales, mantiene por igual profundos vínculos genéticos con el lenguaje verbal.

No obstante, considerar la música como un lenguaje formal no deja de ser tan problemático como considerarla un lenguaje natural. Según Bravo,¹⁶ los lenguajes formales sistematizan acuciosamente el léxico, la gramática y

¹² SAUSSURE, F. de, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1975.

¹³ V. Sagot MUÑOZ, C., *Música y significados. Introducción a la semiología de la música con una selección de lecturas*, Heredia, Universidad Nacional, 1997, pág. 65.

¹⁴ SCHULTZ, M., *¿Qué significa la música? Del sonido al sentido musical*. Santiago, Universidad de Chile y Ediciones Dolmen, 1993, pág. 101.

¹⁵ BRAVO, R., *Una definición intensional del significado en los lenguajes naturales*, Caracas, Comisión de Estudios de Postgrado de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, 2001, pág. 19.

¹⁶ BRAVO, R., op. cit., págs. 16-17.

la semántica de sus componentes, de modo de asegurar significados unívocos y reglas de combinación fijas que eviten al máximo la polisemia. Pero la organización interna del lenguaje musical, al igual que la del lenguaje verbal, no acata en lo más mínimo estas premisas: se construye a lo largo del tiempo con las aportaciones de sus sucesivos usuarios; depende de situaciones sociales, históricas y culturales cambiantes; y se adapta a las necesidades y urgencias de las gentes, las circunstancias, los lugares y los tiempos. En virtud de estos argumentos, el lenguaje musical podría considerarse más como un lenguaje natural y no como un lenguaje formal. En todo caso, esta disyuntiva entre lenguajes formales, naturales, verbales o musicales, ha estado en el vórtice de la diatriba entre referencialistas y formalistas en las teorías del signo musical.¹⁷ En esta polémica se han perdido cerca de cien años que poco o nada han dejado para la comprensión del problema de las relaciones entre música y lenguaje. Pero ello no puede llevarnos a concluir que por esas razones la música no es un lenguaje, o de que resulta inútil insistir en este camino.

Resulta absolutamente contraintuitivo y antihistórico negar el que la música constituya de por sí un lenguaje, y que como tal pueda considerarse como un legítimo objeto de los estudios del discurso. Existe una milenaria práctica que acredita esta idea y que resulta imposible de soslayar: el pertinaz uso del alfabeto como base de la notación musical desde la Grecia antigua hasta nuestros días; la paulatina evolución del canto llano a partir del recitado y la teoría de los acentos desarrollada en Bizancio; el origen de la rima poética en los tropos, secuencias y pies rítmicos durante la época medioeval; la continua práctica de la retórica musical a partir del siglo xv hasta la fecha actual; la “emancipación” de la música de la palabra en el siglo xviii tal como la propone Neubauer;¹⁸ las pretensiones de universalidad del lenguaje musical planteadas por los filósofos románticos como Schopenhauer, el poema sinfónico, etc.

El aserto de que “la música es un lenguaje” constituye sólo una metáfora o una analogía, no resulta convincente a la luz de los propios hallazgos de los estudios del discurso. Lakoff y Johnson¹⁹ demostraron que el sistema conceptual ordinario a partir del cual hablamos, pensamos y actuamos es fundamentalmente de naturaleza metafórica. La metáfora no constituye por tanto una figura retórica, una licencia o excepción dentro del lenguaje: por el contrario, está en la esencia misma del modo de funcionamiento del lenguaje. Comprendemos y experimentamos el mundo a través de las

¹⁷ V. a propósito de esta discusión de MEYER, L. B., *Emotion and Meaning in Music*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1984, pág. 1 y ss.

¹⁸ NEUBAUER, J., *La emancipación de la música: el alejamiento de la mimesis en la estética del siglo xviii*, Madrid, Visor, 1992.

¹⁹ LAKOFF, G.; y JOHNSON, M., *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 2004.

metáforas. Lo interesante es que Lakoff y Johnson no plantean el problema exclusivamente en términos cognitivos, sino esencialmente en términos *performativos*: las metáforas se *experimentan*, se *viven*, y es a través de ellas como aprehendemos el mundo. Esto le permite a Lakoff y Johnson afirmar que “la metáfora es primariamente una cuestión de pensamiento y acción, y sólo derivadamente una cuestión de lenguaje”, siendo que “la función primaria de la metáfora es proporcionar una comprensión parcial de un tipo de experiencia en términos de otro tipo de experiencia”.²⁰ Las metáforas tienen por tanto la fuerza de crear realidades. El que la música sea considerada como un lenguaje ha constituido probablemente una de las más poderosas e inspiradoras metáforas de su historia, y no puede ni debe desvirtuarse por ello.

A la luz de estas reflexiones, resulta inoficioso preguntarse si la música podría o no considerarse como un discurso. Siendo la noción de discurso esencialmente difusa,²¹ como pueden ser las de otros términos correlativos como lenguaje, texto, ideología, comunicación, cultura o sociedad, no tiene sentido entrar en una disquisición de esta índole. Si bien podría resultar eventualmente interesante desde un punto de vista filosófico, los estudios del discurso se ocupan de cosas mucho más terrenales y menos esotéricas, se desentienden de la metafísica sin desdeñar no obstante el debate teórico. Además, como dice Bolívar, “el concepto de lenguaje puede incluir lo verbal y también otros lenguajes como el gestual, el visual, el musical, etc. La discusión puede tocar el terreno de la multimodalidad donde se trabaja con textos complejos en los que se mezclan y entrecruzan distintos tipos de lenguajes”.²² Los estudios del discurso dejan por tanto el problema del signo lingüístico y su referencialidad para los enfoques estrictamente semánticos del lenguaje, y avanzan más bien hacia otras direcciones.

Actos de música

El camino abierto por las *Investigaciones filosóficas* de Ludwig Wittgenstein permite a la música escapar de la trampa del signo lingüístico y su doble articulación. Wittgenstein hace allí un planteamiento luminoso: *el significado*

²⁰ LAKOFF, G.; y JOHNSON, M., op. cit., pág. 195.

²¹ VAN DIJK, T. A. (comp.), *El discurso como estructura y proceso*, Barcelona, Gedisa, 2000, pág. 21.

²² BOLÍVAR, A., “Los primeros problemas del analista: ¿Qué teorías? ¿Qué métodos? ¿Por dónde empezar?”, *Análisis del discurso. ¿Por qué y para qué?*, Caracas, Los Libros de *El Nacional* y Universidad Central de Venezuela, 2007, pág. 22.

de una palabra es su uso en el lenguaje.²³ Su significado no depende entonces de las definiciones del diccionario, de cómo se describe o a qué remite una palabra, sino cómo se usa y en qué contexto. Para que exista significado no es preciso entonces que los elementos de un lenguaje remitan a algo fuera de sí (significados extensionales), ni siquiera a otros elementos a lo interno del propio lenguaje (significados intensionales). La idea se fundamenta más bien en el uso concreto que hacemos de algo en un contexto específico y determinado. Si los significados del lenguaje verbal dependen entonces del uso que hacemos de sus componentes como las palabras o los enunciados en contextos específicos, ¿cómo no considerarlo así para la música y sus elementos idiosincrásicos? ¿Por qué continuar atados a las teorías referencialistas o formalistas de la música, que han llevado la discusión del significado de la música a un callejón sin salida? A la luz del segundo Wittgenstein, el lenguaje natural deja de ser por entero referencial, y sólo el hábito de concebirlo de ese modo hace que sigamos pensando en la referencia como un atributo que le es inherente.

En general, el gran problema que subyace en la comparación entre música y lenguaje radica, no en saber que la música no remite a nada fuera de sí misma, algo que resulta casi una perogrullada, sino en la certeza generalizada de que el lenguaje verbal sí lo hace. Un ejemplo de un texto de Voltaire da perfecta cuenta del proceso mediante el cual el significado de las palabras se genera en el contexto de uso, y no tiene nada que ver con su eventual referencia:

Cuando un diplomático dice *sí*, quiere decir “quizá”;
cuando dice *quizá*, quiere decir “no”;
y cuando dice *no*, no es un diplomático.
Cuando una dama dice *no*, quiere decir “quizá”;
cuando dice *quizá*, quiere decir “sí”;
y cuando dice *sí*, no es una dama.²⁴

Cuando autores como Worth afirman que la música pura no puede competir con el significado lingüístico,²⁵ está presuponiendo que las lenguas naturales tienen de suyo un significado absoluto. En realidad, tiene la seguridad de que funcionan de ese modo, de que el lenguaje tiene referencias, aunque empíricamente podamos constatar que no es así. La otra

²³ WITTGENSTEIN, L., *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Crítica, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, pág. 61.

²⁴ Citado por ESCANDELL VIDAL, M. V., *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Ariel, 1996, pág. 15.

²⁵ WORTH, Sarah, “Music, Emotion and Language: Using Music to Communicate”, Boston, Twentieth World Congress of Philosophy, 1998.

cara de la moneda es la presunción de que por estas mismas razones, el lenguaje apela únicamente al pensamiento, en tanto la música atiende más bien al sentimiento, a las emociones. En realidad el lenguaje puede ser tan emocional como lo es la música misma, y la música puede ser tan cerebral como el lenguaje. Entonces, si el lenguaje verbal no es referencial, ¿por qué habría de serlo el lenguaje musical? Pese a la obviedad de tales argumentos, pocos han sido los teóricos musicales que se han aventurado por este camino. Tia DeNora, en su artículo “How is extra-musical meaning possible?” hace una propuesta muy interesante, que si bien no desarrolla *in extenso*, la deja esbozada para ulteriores elaboraciones.²⁶ En vez de comparar la música con el funcionamiento de los lenguajes naturales o formales y sus reglas gramaticales, propone como un camino alternativo pero mucho más productivo, el estudiar los lenguajes en contextos prácticos, observando cómo construyen sus significados a través del uso. En este sentido, DeNora aboga por una exégesis radical del problema, cuando afirma que en vez de seguir mirando la música como una especie de lenguaje, deberíamos mejor ver el lenguaje como una especie de música.²⁷ Esta propuesta, aunque parece a primera vista descabellada, adquiere sentido en la dirección que propone Van Leeuwen, al hablar del lado emotivo del lenguaje verbal como “la música del lenguaje”,²⁸ un aspecto desdeñado totalmente en las teorías clásicas del significado.

Austin y Searle llevaron los planteamientos de Wittgenstein a un nivel aún más empírico.²⁹ Ambos tratan de observar cómo funciona el discurso en contextos reales. Sobre su teoría de los *actos de habla* descansa gran parte de los desarrollos actuales de los estudios del discurso. Ésta se basa en la constatación de que cuando se habla no se dicen cosas: *se hacen cosas*. Los efectos performativos del discurso pueden resultar muy evidentes en enunciados como promesas, solicitudes, órdenes, contratos, declaraciones, juramentos, veredictos judiciales o insultos. Pero en realidad, los efectos de lo dicho tienen lugar en todos y cada uno de los niveles del discurso, incluso en aquellas circunstancias que apreciamos como más triviales, cotidianas e inocentes, como una carta de amor, un sms o un simple saludo. El estudio de estos efectos corresponde a la pragmática, que procura según Escandell Vidal explicar cómo es posible que lo que decimos y lo que queremos decir

²⁶ DENORA, T., “How is extra-musical meaning possible? Music as a place and space for ‘work’”, en *Sociological Theory*, nº 4, 1986, pág. 87.

²⁷ DENORA, T. op. cit., pág. 89.

²⁸ VAN LEEUWEN, T., *Speech, Music, Sound*, Houndmills, MacMillan Press, 1999, pág. 143.

²⁹ AUSTIN, J. L., *Como hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Barcelona, Paidós, 1998; y SEARLE, J., *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 2001.

puedan no ser coincidentes, y a pesar de ello nos sigamos entendiendo.³⁰ En un ejemplo clásico, puedo decir “¡uff!, tengo calor”, cuando lo que quiero realmente es dar la orden “abre la ventana para que entre aire”. Mi interlocutor puede como respuesta hacerse el loco y quedarse sentado; puede acompañarme en mi sentir y exclamar “cierto, qué calor hace”, pero no pasar de allí; puede pararse y cumplir la “orden”; o molestarse y recriminarme mi pereza, entre muchas otras opciones posibles. Esto se debe a que el lenguaje no funciona según el viejo modelo del código lingüístico (un mensaje codificado por un emisor que es decodificado por un receptor) propuesto por Roman Jakobson en su célebre ensayo “Lingüística y poética”,³¹ sino fundamentalmente a través de las inferencias de quienes interactúan en una comunicación determinada.

La teoría de los actos de habla no ha sido hasta ahora aplicada a la música de una manera sistemática y consistente. Aún no se ha desarrollado una teoría de los “actos de música”, aunque sería muy interesante trabajar al respecto. Small (1998) ha introducido el neologismo *musicking* (traducido no muy felizmente como *musicar*), para referirse a un fenómeno que podríamos emparentar eventualmente con la teoría de los actos de habla en el campo musical. Sin embargo –tal como ya hemos comentado con respecto a otras importantes líneas de investigación interdisciplinarias– en ningún momento Small hace siquiera alusión a los fundamentales hallazgos que en este sentido han hecho Austin, Searle, Grice o Sperber y Wilson, que sin duda contribuirían de manera sustantiva a mejorar los cimientos teóricos de su planteamiento. La única aproximación plausible que conocemos a los “actos de música” nos viene, no del lado de la musicología, sino de los propios estudios del discurso. Sin profundizar en el punto, Van Leeuwen explica que así como existen actos de habla, existen también “actos de imagen” y “actos de sonido”.³² La gente hace cosas no sólo con el habla, sino con la imagen y los sonidos.

La multimodalidad del discurso musical

Pese a que aún está profundamente arraigada en la sociedad occidental la creencia según la cual la lengua es el modo exclusivo para la comunicación y la representación, los discursos en nuestra cultura actual se articulan pre-

³⁰ ESCANDELL VIDAL, M. V., op. cit., pág. 23.

³¹ JAKOBSON, R., *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984.

³² VAN LEEUWEN, T. op. cit., pág. 92.

ferentemente a través de la imagen en movimiento y el sonido.³³ De hecho, Kress y Van Leeuwen expresan severas dudas acerca de la efectividad del lenguaje verbal (hablado y escrito) como modo comunicacional efectivo y eficiente en todos los casos, mostrando que esta postura va contra todas las evidencias empíricas, por lo que no resulta sostenible como modelo.³⁴ Por ello proponen un tipo de análisis llamado semiótica discursiva, basada en el análisis de los discursos multimodales, donde cada modo posee sus potencialidades y sus límites específicos. La multimodalidad trasciende la doble articulación del signo lingüístico de Saussure, que sólo toma en cuenta forma (significante) y contenido (significado) como generadores de sentido. La semiótica discursiva propone un modelo pluriarticulado, con cuatro estratos o niveles basados en la gramática funcional de Halliday:³⁵ discurso, diseño, producción y distribución.³⁶ En cada uno de estos niveles se produce significado. Pongamos un ejemplo para comprender cómo funciona este modelo. Un compositor *diseña* su obra, en el sentido que la plasma en una partitura, tal como hace un arquitecto con un plano de un edificio. La partitura queda en espera de un intérprete para consumarse como obra musical. Este *diseño* es luego interpretado por un ejecutante, que introduce significados diferentes en la composición, que seguramente no estaban en la intención del autor, y que pueden incluso contradecirla. Si graba la obra, ésta no tendrá jamás el estatus de una *performance* musical en vivo: se trata de un *producto* diferente, donde quienes hacen las tomas y las mezclan introducen nuevos significados y sentidos ajenos al intérprete o el compositor (microfoneo, ediciones, reverberaciones, filtros, etc.). Quienes producen el disco tienen su propio concepto, que puede ser también muy distinto al de los compositores, intérpretes o ingenieros de sonido. Los que mercadean el producto también contribuyen con sus propios valores, ideas y creencias en el resultado final. Pero si la *distribución* es por Internet, el oyente puede hacer sus propias *playlists* o mezclas, volviendo de nuevo a resignificar todo lo anterior. Todos estos elementos transforman radicalmente los significados de eso que tan ingenuamente llamamos “la música en sí”, y configuran en sí mismo lo que llamamos el discurso musical.

La música, al igual que el lenguaje, se usa en contextos muy precisos y particulares. Existe música específicamente funeraria, bailable, ritual, mi-

³³ KRESS, G.; LEITE-GARCÍA, R. y VAN LEEUWEN, T., “Semiótica discursiva”, *El discurso como estructura y proceso*, Teun A. Van Dijk (comp.), Barcelona, Gedisa, 2000, pág. 373.

³⁴ KRESS, G.; y VAN LEEUWEN, T., *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communications*, London, Arnold, 2001, págs. 29 y III.

³⁵ HALLIDAY, M.A.K., *An introduction to functional grammar*, London, E. Arnold, 1985.K

³⁶ KRESS, G.; y VAN LEEUWEN, T., op. cit., pág. 4.

litar, romántica, etc. Pero un cambio de uso de una determinada música produce una transformación inmediata en su significado. Por ejemplo, el canto llano se usó por siglos en la iglesia católica como la manera por antonomasia de orar en colectivo. Por eso para San Agustín, quien ora y canta, ora dos veces. El nacimiento del contrapunto en el siglo x trae consigo un cambio en su uso: sirve de *cantus firmus* para la polifonía, y comienza a alternarse con ella. El canto llano pasa a ser solístico y se contrapone al coro como colectivo. A partir del Concilio Vaticano II, el canto llano pasa a hacerse en forma de concierto, desnaturalizando su uso esencialmente ritual y religioso, para transformarlo en un fenómeno puramente artístico. Más adelante, los grupos metaleros en los años ochenta y noventa del siglo xx comenzaron a insertarlo en canciones de invocación satánica, un uso contrario a sus intenciones primigenias. Con la venta de millones de copias del disco *Chants* de los monjes benedictinos de la Abadía de Silos, el canto gregoriano entró de lleno en la corriente del *New Age*, como musicoterapia relajante y desestresante. Como es claro observar en este ejemplo, a pesar de ser siempre la misma música, su significado ha cambiado tantas veces como el uso que se le ha dado, de acuerdo a los modos del discurso, producción, diseño y distribución.

¿Por qué hablar de *discurso musical*?

Sin dejar de considerar la importancia de examinar los niveles más pequeños de la segmentación textual (fonemas, morfemas, palabras, oraciones y enunciados), los estudios del discurso insisten en sobrepasar estos límites para tomar a los propios textos dentro de sus contextos de uso como unidades de análisis. Interesa entonces no sólo dar cuenta de los textos en tanto tales, sino fundamentalmente en su dimensión social, esto es, de los usos y efectos de los textos en la sociedad. Por ello Van Dijk concibe a los discursos como *macroactos de habla* (para diferenciarlos de los actos de habla de Austin y Searle, que por lo general no sobrepasan los límites de un enunciado). Ahora bien, los conceptos de texto y discurso son, como dicen Titscher et alii,³⁷ dependientes de la teoría manejada, aunque la lingüística del texto y los estudios del discurso han tendido cada vez más a converger en este punto. El hecho de ampliar el ámbito de análisis de la oración al texto inserto en una circunstancia concreta y específica, posibilita a la música trascender los obstáculos planteados por la semántica del signo musical, ya que permite

³⁷ TITSCHER, S.; MEYER, M.; WODAK, R.; y VETTER, E., *Methods of Text and Discourse Analysis*, London, SAGE Publications, 2000, pág. 20.

comprender que los significados se generan en las interacciones de los textos musicales con sus contextos, y no en el signo mismo y su referente.

Uno de los problemas centrales de los estudios del discurso consiste entonces en examinar cómo se construye la realidad a partir de los discursos, pero fundamentalmente, cómo éstos contribuyen a transformarla. Los discursos conforman y mantienen el *status quo*, pero también pueden confrontarlo y presentar alternativas diferentes. Por eso, no todas las teorías del discurso parten de una base lingüística,³⁸ sino apelan en muchos casos a otras disciplinas como la etnología, el derecho, la sociología, la teoría crítica, la psicología o la hermenéutica. Por tanto, resulta común en los estudios discursivos encontrar términos como poder, control, acceso, ideología, legitimidad, ética, cognición, etc.³⁹ Esto sucede porque el discurso, además de ser un producto, constituye un proceso, y fundamentalmente, una interacción social. Si con el discurso se construyen y se transforman realidades, entonces el discurso es ante todo *acción*. Y esta premisa resulta básica para comprender las aspiraciones y metas que se plantean los estudios del discurso.

¿Podemos examinar la música en estos mismos términos? ¿Puede concebirse acaso la música como *acción*? Desde antiguo, la música *mueve* al mundo. La lira de Orfeo, las trompetas de Jericó, los modos de Platón, la flauta de Hammelin, el poder terapéutico de la tarantela (contra la picadura de la tarántula), el canto de las sirenas de la Odisea, corroboran la antigüedad histórica de esta metáfora. En el mundo contemporáneo encontramos innumerables ejemplos donde la música persuade directamente a la gente a hacer cosas. Las personas se ponen firmes de pie al escuchar el himno de su país en un estadio. La música impele a las tropas a marchar en un desfile militar, e les insufla coraje en el fragor de las batallas. El tango o el reguetón catalizan el impulso erótico de los danzantes. La música *ligera* de un centro comercial predispone a los clientes a comprar. La música en la radio del carro “mata el tiempo” de quienes lo pierden irremisiblemente en el tráfico. El tono del teléfono celular alerta para que se responda la llamada. El *Ave María* indica a los contrayentes que el matrimonio se ha consumado. La bailoterapia hace mover los músculos y adelgazar. ¿Por qué ocurre esto? ¿Por qué las personas comprenden y atienden los usos de cada música? ¿Cómo se adapta la música a cada circunstancia? ¿Cómo se forjan estos significados? ¿En qué medida contribuyen a construir una realidad? ¿Cómo la modifican y la transforman? ¿Existe algún sustrato textual que pueda dar cuenta de estos significados en la música misma? Estas preguntas podrían muy bien conformar un programa para el estudio del discurso musical.

³⁸ BOLÍVAR, A. op. cit., pág. 23.

³⁹ BOLÍVAR, A. op. cit., pág. 31.

Más allá de estos vínculos bastante deterministas y mecánicos que hemos señalado entre música y acción, existen niveles mucho más sutiles, donde la música es usada significativamente de manera persuasiva. De manera muy acertada comenta Attali que una orquesta sinfónica constituye por sí sola una demostración de poder.⁴⁰ Se trata de un conjunto instrumental extraordinariamente costoso. Pocos se pueden dar el lujo de mantener una orquesta medianamente funcional y disfrutar de su exquisito repertorio. Los pobres no tienen por lo general acceso a las orquestas sinfónicas. Su imagen y sonoridad está por tanto indefectiblemente ligadas a la idea del poder político, a la riqueza, al refinamiento, a la exclusividad, a altos estratos sociales. Del mismo modo, pero en sentido contrario, los precarios recursos instrumentales de la cumbia villera también dan cuenta de un ámbito de acción, de un uso muy diferente al de una orquesta sinfónica, pero no por ello menos significativo. Su sonoridad porta también sentidos que nacen de su uso en determinados contextos, y pueden ir transformándose con el tiempo en la medida en que interactúan con la sociedad.

La música y el Análisis Crítico del Discurso (ACD)

La idea de que los discursos son *acción*, conlleva a unas de las prácticas más interesantes de los estudios del discurso, pero también de las peor comprendidas. Se trata del llamado Análisis Crítico del Discurso (conocido usualmente como ACD). Más que un método, una escuela o una corriente intelectual, consiste más bien en una perspectiva, en un enfoque, en una manera de mirar el mundo. El ACD exige a quienes lo practican involucrarse con lo que se estudia, problematizar el propio modo de observar, y encontrar consensos con los usuarios de los discursos que permitan abrir nuevos caminos y aportar soluciones a las dificultades sociales.⁴¹ Se trata por tanto de adoptar una postura crítica, pero profundamente proactiva hacia el cambio social a través de las prácticas discursivas. No basta por tanto limitarse a *deconstruir* el discurso a la manera derridiana: se requiere antes que nada un compromiso con la sociedad para construir un mundo mejor a través del

⁴⁰ ATTALI, J., *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México, Siglo Veintiuno Editores, 1995, pág. 25.

⁴¹ MARTÍN ROJO, L.; PARDO, M. L.; y WHITTAKER, R., "El análisis crítico del discurso: una mirada indisciplinada", *Poder-decir o el poder de los discursos*, Luisa Martín Rojo, María Laura Pardo y Rachel Whittaker (eds.), Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1998, págs. 9 - 10.

análisis, comprensión y uso de los discursos. Si aceptamos que los discursos construyen nuestro mundo y mantienen el orden social, debemos entonces también admitir también que tienen la capacidad de cambiarlo.

El ACD concibe su método en tres dimensiones: el estudio del *texto* como producto discursivo; el estudio de la situación social o *práctica discursiva* donde se inserta el texto; y finalmente, el conocimiento de la *práctica social* misma, la “realidad” que construye el discurso y las maneras de cambiarla.⁴² Ello lleva a un estudio de los intereses, valores e ideologías inherentes a los discursos, pero sobre todo, de sus significados ocultos, implicados o no evidentes: de lo presupuesto, lo tácito, lo aludido, lo ambiguo y lo contradictorio.⁴³ Por eso Wodak dice que hay tres conceptos básicos en esta disciplina: el de poder, el de historia y el de ideología.⁴⁴ El grado de compromiso del ACD con el cambio social lleva a algunos de sus practicantes a centrarse directamente en la *lucha*, al decir de Fairclough, uno de los más aguerridos combatientes del ACD.⁴⁵ Esta lucha se libra en el ámbito mismo del discurso, ya que el ACD intenta develar las relaciones de dominación, discriminación, poder y control, tal y como se manifiestan en los discursos.⁴⁶ Es decir, se abandona premeditadamente cualquier resabio de objetividad científica para imbuirse en una comprometida estrategia de cambio a partir del discurso. Queda claro entonces que el ACD no promueve la crítica *per se*: requiere que ésta vaya dirigida a un cambio, e indique claramente el rumbo y las alternativas a seguir. Fairclough apunta que el ACD no se restringe en lo absoluto al estudio del poder político, como bien pudiera inicialmente pensarse.⁴⁷ Existen muchos otros importantes objetos de estudio para el ACD, donde los mecanismos de poder no funcionan de manera tan obvia y evidente como en la política. Para develarlos resulta fundamental comprender su papel en la creación y transformación de realidades. Es en ese programa donde podemos adscribir el estudio de los discursos musicales.

Se dice a menudo que el rock fue “la música que sacudió al mundo”, en el sentido de que se constituyó en un portador de tendencias, ideas y valores que coadyuvieron a una definitiva apertura hacia nuevas formas de

⁴² MARTÍN ROJO *et alii*, op. cit., pág. 12.

⁴³ VAN DIJK, T., “La multidisciplinariedad del análisis crítico del discurso: un alegato a favor de la diversidad”, *Métodos de análisis crítico del discurso*, Ruth Wodak y Michael Meyer (comps.), Barcelona, Gedisa, 2003, pág. 155.

⁴⁴ WODAK, R., “De qué trata el análisis crítico del discurso (ACD). Resumen de su historia, sus conceptos fundamentales y sus desarrollos”, *Métodos de análisis crítico del discurso*, Ruth Wodak y Michael Meyer (comps.), Barcelona, Gedisa, 2003, pág. 19.

⁴⁵ FAIRCLOUGH, N., “Propuestas para un nuevo programa de investigación en el análisis crítico del discurso”, *Poder-decir o el poder de los discursos*, ed. Luisa Martín Rojo, María Laura Pardo y Rachel Whittaker, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1998, pág. 39.

⁴⁶ WODAK, R., *Ibidem*.

⁴⁷ FAIRCLOUGH, N., op. cit., pág. 40.

sociabilidad y convivencia. Hoy en día nadie duda de que el movimiento hippie, la contracultura, lo *underground*, la liberación sexual, el uso de drogas y psicotrópicos, las corrientes pacifistas, ecológicas y contra la discriminación racial, entre muchas otras cosas, constituyeron catalizadores de la transformación social que se apalancaron de manera sustantiva en lo que pudiésemos llamar el “discurso del rock”. Pero esto no es en lo absoluto un fenómeno de nuestros tiempos. Doscientos años antes irrumpió el vals en el *Ancién Régime*, y también sacudió al mundo. Este sencillo baile de parejas, que se abrazaban en público de manera considerada para entonces impúdica y desvergonzada, ignorando toda la rígida etiqueta aristocrática de los complejos bailes corales como el minuet o el rigodón, constituyó sin duda el revulsivo discurso musical de la clase media, que dio al traste con el sistema de las monarquías absolutistas para dar paso a un nuevo orden social. Muchos ven representado en el vals el espíritu del individualismo propio de la burguesía, atribuyéndole un poder de cambio y transformación social muy importante para ese entonces. En los regímenes comunistas y nazi-fascistas de la Europa del siglo xx se dio la paradoja de que se cultivaron discursos musicales extremadamente conservadores, a través de la promoción de orquestas sinfónicas y cuerpos de ballet apegados a las costumbres más rancias del siglo xix. En este caso, los discursos musicales contribuyeron indudablemente al mantenimiento de la clase gobernante, en todo sentido contradictorio con los ideales de transformación social que preconizaban estos regímenes. Por ello la persecución feroz de los discursos alternativos que promovían procesos de cambio, en particular, de las vanguardias musicales. Se trata pues de que los discursos musicales contribuyen fehacientemente a mantener el orden social, o a transformarlo.

¿Es posible un programa de análisis crítico del discurso musical?

Uno de los grandes retos del ACD consiste en medir sus resultados a lo interno de la sociedad. Para poder hacer esto en el caso de la música, deberíamos comenzar por formularnos algunas preguntas. En primer lugar, habría que reconocer y definir cuáles son los discursos musicales del poder establecido. Se tendría que determinar cómo se legitiman estos discursos musicales y por qué mecanismos. Cabría preguntarse también si existen discursos alternativos a estos, cuáles son y qué desafío representan para los discursos musicales establecidos. Luego habría que examinar la propiedad y justeza

de instaurar un nuevo orden discursivo,⁴⁸ tomando en cuenta a los usuarios de los discursos, sus expectativas y deseos. Por otra parte, tendrían que examinarse las posibilidades efectivas del investigador de intervenir estas realidades, y discutir los métodos requeridos para ello. En fin, la gran pregunta parece ser el cómo poner en práctica el ACD en el campo de la música. Examinemos a propósito un caso concreto para comprender cómo podría actuar un proyecto de ACD en el ámbito musical.

En las últimas cuatro décadas se ha verificado un crecimiento exponencial en la cantidad y calidad de las orquestas sinfónicas en Venezuela. Pasamos de dos orquestas profesionales que existían en 1970 en todo el país —la Orquesta Sinfónica Venezuela en Caracas y la Orquesta Sinfónica de Maracaibo— a por lo menos cinco orquestas sinfónicas profesionales sólo en la capital: Orquesta Sinfónica Venezuela, Orquesta Municipal de Caracas, Orquesta Filarmónica Nacional, Orquesta Simón Bolívar (que en la práctica son dos, denominadas “A” y “B”), esto sin contar otras orquestas juveniles que trabajan también en Caracas y que no existían antes de esa fecha, como la Sinfónica Juvenil de Chacao, la Orquesta Teresa Carreño, la Sinfónica Juvenil o la Orquesta Gran Mariscal de Ayacucho. Por otra parte, en la mayoría de los estados del país existen orquestas sinfónicas profesionales y estudiantiles, algunas con un excelente desempeño profesional, algo absolutamente impensable hace algunos años. Esta situación, fruto de un continuo esfuerzo del estado venezolano que comenzó en 1948 con la asignación del primer presupuesto oficial a la Orquesta Sinfónica Venezuela, ha contribuido sin duda a elevar considerablemente el nivel musical del país, a mejorar el estatus social del profesional de la música, y a brindar una muy positiva imagen del mismo allende las fronteras del país. Esto ha sido posible fundamentalmente gracias a la generosa renta petrolera obtenida en ese mismo período, cuyos beneficios han percolado de ese modo en la vida cultural venezolana.

Pero esta situación tiene también importantes aristas sobre las cuales sería importante reflexionar. Parafraseando a Jäger, las orquestas sinfónicas actúan como mediadoras de un discurso musical en un tiempo y lugar determinado, lo validan y lo transmiten, y este discurso configura psicosocialmente a los sujetos y a las comunidades a las que pertenecen.⁴⁹ No hay que olvidar que los discursos adquieren vida propia, al punto de que

⁴⁸ Fairclough afirma que “el aspecto semiótico de un orden social es lo que podemos llamar un orden del discurso”. Uno de los aspectos a examinar en ese orden es el *dominio*: hay discursos dominantes, otros marginales, otros de oposición u otros alternativos. V. FAIRCLOUGH, N. op. cit., pág. 183.

⁴⁹ JÄGER, S., “Discurso y conocimiento: aspectos teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis de dispositivos”, *Métodos de análisis crítico del discurso*, comp. Ruth Wodak y Michael Meyer, Barcelona, Gedisa, 2003, pág. 61.

no son necesariamente los usuarios (productores y receptores) quienes hacen el discurso, sino es el discurso el que forja a los usuarios.⁵⁰ Discurso e individuo se imbrican de tal modo que resulta imposible escaparse de su influjo, ni siquiera cuando se lo critica: “Los discursos ejercen el poder porque transportan un saber con el que se nutre la conciencia colectiva e individual. Este conocimiento emergente es la base de la acción individual y colectiva, así como el fundamento de la acción formativa que moldea la realidad”.⁵¹

Como en todas partes del mundo, el repertorio de las orquestas sinfónicas venezolanas gira en torno a lo que Goehr denomina el “museo imaginario de obras musicales”, es decir, la música centroeuropea del siglo XIX. Estas orquestas se dedican con ahínco a perpetuar un canon sinfónico (¿podría ser acaso de otro modo?) sin cuestionar la pertinencia del mismo ni plantearse ninguna otra alternativa posible.⁵² Este *status quo* se ha naturalizado de tal modo, que proponer una cambio puede resultar harto problemático a lo interno de estas instituciones, desatando fuertes debates no siempre constructivos. Como dice Jäger, los discursos instauran realidades que se asumen como naturales, verdaderas, normales, racionales, sensatas y fuera de toda duda.⁵³

Contrasta fuertemente con esta situación la historia de las décadas iniciales de la Orquesta Sinfónica Venezuela. Una vez fundada en 1930, se convirtió gracias a su primer director titular (Vicente Emilio Sojo) en un laboratorio para el cual se crearon las más grandes obras del repertorio sinfónico nacional. Compositores como Juan Bautista Plaza, Eduardo Plaza, Ángel Sauce, Inocente Carreño, Antonio Lauro, Evencio Castellanos, Gonzalo Castellanos, Antonio Estévez, Modesta Bor, y el propio Sojo, por nombrar sólo algunos, escribieron su música especialmente para este conjunto orquestal, que se dedicó a estrenar y tocar consuetudinariamente este repertorio, sin por ello ignorar ni dejar de lado el canon europeo. A pesar de que para entonces era la única orquesta del país, esta institución no escatimó esfuerzos en esa labor, gracias a la cual algunas de estas obras alcanzaron la gran reputación de la que hoy todavía gozan.

Paradójicamente, ahora que las orquestas en el país se han multiplicado por doquier, esta música se hace muy poco, si es que se hace. La eclosión de orquestas ha ido en detrimento de la producción e interpretación de obras sinfónicas venezolanas, que cada vez se escriben y se tocan menos. Se ha impuesto un repertorio extremadamente conservador a expensas de la pro-

⁵⁰ JÄGER, S., op. cit., pág. 67.

⁵¹ JÄGER, S., op. cit., pág. 69.

⁵² GOEHR, Lydia, *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

⁵³ JÄGER, S., op. cit., pág. 63.

ducción nacional, algo que resulta totalmente inexplicable en el contexto descrito. Un programa de ACD comenzaría precisamente por problematizar una situación así, quizá a través de una serie de preguntas (incómodas): ¿Cuál es el repertorio que privilegian las orquestas sinfónicas venezolanas en este momento? ¿Por qué se ha limitado exclusivamente al canon sinfónico? ¿Por qué no se exploran otras sonoridades, no se tocan obras que no estén en el canon, no se encargan obras nuevas, no se difunden repertorios diferentes e inéditos, en fin, no se promueve de manera decidida al compositor local? ¿Por qué se ha excluido del repertorio a los compositores nacionales? ¿Es ésta una actitud consciente, o a qué pulsiones obedece? ¿Quiénes son los interesados en ello mantener este estado de cosas, por qué y para qué? ¿Se puede revertir esta situación? ¿Cómo hacerlo? ¿Resulta apropiado y conveniente hacerlo? ¿En qué afecta esto a la institucionalidad? ¿Qué relaciones se establecerían entre el discurso del repertorio canónico y el del “nuevo” repertorio? ¿Para qué instaurar un nuevo repertorio, quiénes son los interesados en ello, y por qué?

Cabe decir con Jäger que “todo conocimiento está vinculado al poder. En todo conocimiento que adquiere predominio, predomina el poder. Es generado por el poder y ejerce el poder. De este modo, allí donde hay conocimiento, hay poder. Allí donde el conocimiento se debilita, el poder puede debilitarse.”⁵⁴ En este sentido, un programa de esta naturaleza no procuraría sustituir un conocimiento por otro, un repertorio por otro, un discurso musical por otro, a sabiendas de que lo que se va a hacer en definitiva es sustituir una dominación por otra. El ACD no es un programa moral, no valora lo que está bien o lo que está mal, lo que es “correcto” o lo que no, convencido de que tal cosa en realidad no existe.⁵⁵ El ACD lo que procura es hacer transparentes los procesos y dejar abiertas las opciones a las personas de escoger lo más libremente posible.

Una acción en el contexto planteado partiría de la hipótesis de que una inclusión sistemática, decidida y consciente de un conjunto de obras diferentes a las del canon en estos conjuntos orquestales, actuaría sin duda en favor de una renovación del repertorio, dando lugar a una resignificación de sus discursos musicales y a moldear un ciudadano con más opciones a la mano. Eso fue al menos lo que pensamos quienes formamos en algún momento parte de la directiva de la Orquesta Filarmónica Nacional durante los años finales de la década de los noventa, y hacia allá enfilamos nuestros esfuerzos. Un cambio en el discurso musical institucional operaría sin duda a favor de un cambio en la sensibilidad de los músicos y del público, en

⁵⁴ JÄGER, S., op. cit., pág. 97.

⁵⁵ WODAK, R., “El enfoque histórico del discurso”, *Métodos de análisis crítico del discurso*, Ruth Wodak y Michael Meyer, comp. Barcelona, Gedisa, 2003^a, pág. 104.

una actitud distinta y valorativa frente a la producción musical venezolana, promoviendo una nueva manera de pensar acerca de nosotros mismos y los demás. En aquel entonces alentamos no sólo la ejecución sistemática en los programas de conciertos de un conjunto de obras consideradas como “clásicas” del repertorio sinfónico venezolano (a pesar de lo cual poco o nunca se hacían), sino además, realizar grabaciones profesionales de las mismas en CD para brindar el mayor acceso posible de la gente a ellas. Se produjeron un total de seis discos compactos monográficos, titulados *Inocente Carreño / Margariteña* (1996); *Signos de la postmodernidad* (1996); *Vicente Emilio Sojo / Misa cromática* (1997); *Evencio Castellanos / Concierto para piano* (1998); *Juan Bautista Plaza / Fuga Criolla* (1998); *Genocidio / Modesta Bor* (1998), con la obra sinfónica de estos autores, bajo la batuta de Pablo Castellanos, director titular de la orquesta, recogiendo por primera vez en un registro sonoro un sinnúmero de obras que jamás habían sido grabadas. Esto requirió de un importante esfuerzo financiero y organizativo, algo que no puede estar ausente en un programa de ACD.

Sin embargo, el impacto de este programa no fue el esperado, entre otras cosas porque una vez cambiadas las autoridades de la orquesta, la institución dejó de lado las grabaciones, y tomó otros rumbos. Las demás orquestas no se dieron por aludidas, y continuaron sin más con sus prácticas discursivas convencionales. Sin embargo, las grabaciones que quedaron siguen siendo paradigmáticas en el campo de la música sinfónica venezolana, y se escuchan con asiduidad en las emisoras de música de conciertos del país, alternando con el repertorio estándar, algo que sin duda ha ido haciendo mella en la percepción que de esta música puedan tener los radioescuchas, quienes a menudo se sorprenden de la calidad y largo aliento de estas obras musicales, y de que puedan haber sido escritas por venezolanos. Como propone Fairclough, hubo en este caso una toma ex profeso de posición política en el campo de la música, asumiendo las consecuencias que de ello derivaron, a nivel institucional y personal de las personas involucradas.

Conclusión

Como hemos visto a lo largo de este trabajo, música y discurso constituyen campos de conocimiento absolutamente afines, pero su relación requiere de un tratamiento adecuado, que tome en cuenta los desarrollos más recientes de los estudios del discurso. En particular, nos parece crucial indagar más en la pragmática del discurso musical, y en lo que hemos denominado *actos de música*, algo muy ligado por cierto a los estudios de la *performance*. Tam-

bién hemos mostrado cómo los estudios del discurso ofrecen teorías y metodologías que se pueden aplicar con gran eficacia a la música, como el análisis de los discursos multimodales o el análisis crítico del discurso. Abogamos porque estas herramientas sean utilizadas en el futuro, y estamos seguros de que darán fructíferos resultados, sobre todo en la comprensión de cómo se generan los significados en los discursos musicales, y cómo estos conforman y transforman las realidades humanas al igual que lo hace el lenguaje o las imágenes.

Bibliografía

- AGAWU, Kofi, *Music as discourse: semiotic adventures in romantic music*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- ATTALI, Jacques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México, Siglo Veintiuno Editores, 1995.
- AUSLANDER, Philip, "Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto", en *Contemporary Theatre Review*, vol. 14, nº1, 2004, págs. 1-13.
- AUSTIN, John L., *Como hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Barcelona, Paidós, 1998.
- BOLÍVAR, Adriana, "Los primeros problemas del analista: ¿Qué teorías? ¿Qué métodos? ¿Por dónde empezar?", *Análisis del discurso. ¿Por qué y para qué?*, Caracas, Los Libros de El Nacional y Universidad Central de Venezuela, 2007, págs. 19-38.
- BRAVO, Roberto, *Una definición intensional del significado en los lenguajes naturales*, Caracas, Comisión de Estudios de Postgrado de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, 2001.
- CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena; y TUSÓN VALLS, Amparo, *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Barcelona, Ariel, 1999.
- DAHLHAUS, Carl, *La idea de la música absoluta*, Barcelona, Idea Books, 1999.
- DENORA, Tia, "How is extra-musical meaning possible? Music as a place and space for 'work'", en *Sociological Theory*, nº 4, 1986, págs. 84-94.
- ESCANDELL VIDAL, M. Victoria, *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Ariel, 1996.
- FAIRCLOUGH, Norman, "Propuestas para un nuevo programa de investigación en el análisis crítico del discurso", *Poder-decir o el poder de los discursos*, ed. Luisa Martín Rojo, María Laura Pardo y Rachel Whittaker, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1998, págs. 35-54.
- FELD, Steven; y FOX, Aaron A., "Music and Language", en *Annual Review of Anthropology*, nº 23, 1994, págs. 25-53.
- GOEHR, Lydia, *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- HALLIDAY, M.A.K., *An introduction to functional grammar*, London, E. Arnold, 1985.
- HOOPER, Giles, *The Discourse of Musicology*, Hants, Ashgate, 2008.
- JAKOBSON, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984.

- JÄGER, Siegfried, “Discurso y conocimiento: aspectos teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis de dispositivos”, *Métodos de análisis crítico del discurso*, comp. Ruth Wodak y Michael Meyer, Barcelona, Gedisa, 2003, págs. 61-100.
- KRESS, Gunther; LEITE-GARCÍA, Regina y VAN LEEUWEN, Theo, “Semiótica discursiva”, *El discurso como estructura y proceso*, Teun A. Van Dijk (comp.), Barcelona, Gedisa, 2000, págs. 373-416.
- KRESS, Gunther; y VAN LEEUWEN, Theo, *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communications*, London, Arnold, 2001.
- LAKOFF, George; y JOHNSON, Mark, *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 2004.
- MADRID, Alejandro L., “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”, en *TRANS-Revista Transcultural de Música*, nº 13 (artículo 4), 2009 [Consultado 31 de julio de 2012].
- MARTÍN ROJO, Luisa; PARDO, María Laura; y WHITTAKER, Rachel. “El análisis crítico del discurso: una mirada indisciplinada”, *Poder-decir o el poder de los discursos*, Luisa Martín Rojo, María Laura Pardo y Rachel Whittaker (eds.), Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1998, págs. 9-33.
- MEYER, Leonard B., *Emotion and Meaning in Music*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1984.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Music and Discourse. Toward a semiology of music*, New Jersey, Princeton University Press, 1990.
- NEUBAUER, John, *La emancipación de la música: el alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor, 1992.
- OLBRYG GENCARELLA, Stephen; y Phaedra C. PEZZULLO, *Readings on Rhetoric and Performance*, State College, Pennsylvania, Strata Publishing, 2010.
- SAGOT MUÑOZ, Carlos, *Música y significados. Introducción a la semiología de la música con una selección de lecturas*, Heredia, Universidad Nacional, 1997.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1975.
- SCHULTZ, Margarita, *¿Qué significa la música? Del sonido al sentido musical*. Santiago, Universidad de Chile y Ediciones Dolmen, 1993.
- SEARLE, John, *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 2001.
- SHEPHERD, John, *Music as Social Text*, Cambridge, Polity Press, 1991.
- SMALL, Christopher, *Musicking: The Meanings of Performing and*

- Listening, Middletown, Wesleyan University Press, 1998.
- SPERBER, Dan; y WILSON, Deirdre, *La relevancia. Comunicación y procesos cognitivos*, Madrid, Visor, 1994.
- TITSCHER, Stefan; MEYER, Michael; WODAK, Ruth; y VETTER, Eva, *Methods of Text and Discourse Analysis*, London, SAGE Publications, 2000.
- VAN DIJK, Teun A. (comp.), *El discurso como estructura y proceso*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- VAN DIJK, Teun A. (comp.), *El discurso como interacción social*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- VAN DIJK, Teun, “La multidisciplinarietà del análisis crítico del discurso: un alegato a favor de la diversidad”, *Métodos de análisis crítico del discurso*, Ruth Wodak y Michael Meyer (comps.), Barcelona, Gedisa, 2003, págs. 143-177.
- VAN LEEUWEN, Theo, *Speech, Music, Sound*, Houndmills, MacMillan Press, 1999.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Crítica, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- WODAK, Ruth, “El enfoque histórico del discurso”, *Métodos de análisis crítico del discurso*, Ruth Wodak y Michael Meyer, comp. Barcelona, Gedisa, 2003, págs. 101-142.
- WODAK, Ruth, “De qué trata el análisis crítico del discurso (ACD). Resumen de su historia, sus conceptos fundamentales y sus desarrollos”, *Métodos de análisis crítico del discurso*, Ruth Wodak y Michael Meyer (comps.), Barcelona, Gedisa, 2003, págs. 17-34.
- WODAK, Ruth; y MEYER, Michael (comps.), *Métodos de análisis crítico del discurso*, Barcelona, Gedisa, 2003.
- WORTH, Sarah, “Music, Emotion and Language: Using Music to Communicate”, Boston, Twentieth World Congress of Philosophy, 1998.

Música y Salud: las huellas del discurso musical. Intervenciones musicoterapéuticas clínico- preventivas en Salud Mental

Gustavo Rodríguez Espada

Apertura

Para comprender a la música como discurso y condición de producción de la salud de sujetos o, lo que es más, comprender que es posible intervenir desde ella, desde su lógica, en proyectos de alivio al sufrimiento y mejoras en las calidades vitales de esos sujetos, nos será necesario entretejer una red conceptual que enlace lo visible (perceptible) con lo enunciable, como Deleuze señala, ha sido observado por Foucault en su trabajo sobre la constitución del concepto de clínica. La particularidad del ejercicio clínico en musicoterapia radica en el carácter estético de su acontecer, en situarse en una posición de percepción y formalización del evento clínico desde el arte. Entonces la salud puede ser pensada, percibida, comprendida y aún intervenida como una estética posible.

La mirada se cumplirá en su verdad propia y tendrá acceso a la verdad de las cosas, si se posa en silencio sobre ellas, si todo calla alrededor de lo que ve. La mirada clínica tiene esa paradójica propiedad *de entender un lenguaje* en el momento en el que *percibe un espectáculo*.¹

Podemos pensar la clínica en musicoterapia como una región de eventos en la que, aquello que era un orden, una disciplina estética (del vínculo, del cuerpo, del lenguaje, de los afectos, del sufrimiento...) deviene en aperturas, en posibilidades, en alternativas significantes para un sujeto y su entorno social.

¹ FOUCAULT, M. *El Nacimiento de la Clínica*. Editorial Siglo XXI, México, 1983, pág. 155.

Musicoterapia

El desarrollo de prácticas de intervención en musicoterapia ha sido dispar en el mundo, tanto por sus fundamentos teóricos, como por su aplicación en diferentes poblaciones y culturas o el apoyo económico recibido para investigación y aplicación concreta. Los esfuerzos de los colegas por reunir, unificar, generalizar y, por que no hegemonizar, han tenido sus frutos concretos en una definición “oficial” que se revisa periódicamente:

La musicoterapia es el uso profesional de música y sus elementos como una intervención en ambientes médicos, educativos y cotidianos con individuos, grupos, familias o comunidades buscando optimizar su calidad de vida, y mejorar su salud física, social, comunicativa, emocional e intelectual y su bienestar general. La investigación, la práctica, la educación y la instrucción clínica en la musicoterapia se basan en estándares profesionales acordes a cada contexto cultural, social y político.²

Esta definición, avalada por la *World Federation of Music Therapy*, como toda definición generada en una organización de aspiraciones globales, universalistas y generalizadores, apela a la más rigurosa de las tibiezas para contemporizar divergencias teóricas, técnicas y políticas de sus miembros y representados, eludiendo menciones que pudieren producir asperezas, objeciones o exclusiones. Nos es necesario entonces profundizar en aspectos técnicos, teóricos y políticos vinculados a la salud, especialmente en un enfoque del abordaje clínico que piense a la subjetividad como producción de una diferencia posible y necesaria, como emergiendo o mejor, aconteciendo en un borde decisorio y atravesada, condicionada, por la pluralidad de las relaciones sociales, como menciona Elorza, siguiendo a Laclau.³ En esta línea de trabajo es que la noción de discurso en el ejercicio clínico de la musicoterapia se constituye en el núcleo del entramado teórico en el que se basan nuestras prácticas.

Conviene mencionar y ampliar los contextos en los que los musicoterapeutas ejercemos la clínica, en tanto profesionales de la salud, en especial de la salud mental como campo epistemológico y disciplinar compartido con otros profesionales, desde donde comprender y avanzar en el desarrollo de técnicas de trabajo que varían según sea el territorio de aplicación: contex-

² WFMT “What is the Music Therapy?”, 2011, [En línea] Dirección URL: http://www.musictherapyworld.net/wfmt/FAQ_Music_Therapy.html [Consulta: 7 Julio de 2012]

³ ELORZA, E. “Acerca del sujeto como distancia entre la indecidibilidad y la decisión según lo piensa Ernesto Laclau” en *Hologramática* – Fac. de Ciencias Sociales, UNLZ año VII, número 12, 2010, [En línea] Dirección URL: <http://www.cienciared.com.ar/ra/doc.php?n=1199> [Consulta: 6 de Junio de 2012]

tos de patología o preventivos, grupos etarios, instituciones y/o dispositivos y cualidades singulares de cada caso, cada tiempo histórico, cada rasgo cultural. Y aún más, cada momento de la lucha política en la que los sujetos atendidos por los sistemas efectores de salud son concebidos y tratados según gestiones y leyes cambiantes. Salud mental, tanto en niños, adultos o adultos mayores, muchas veces, acaso siempre, con compromisos orgánicos; trastornos y síndromes del desarrollo en la niñez, con sus complejas conformaciones sintomáticas cognitivas, sensoriales, conductuales, neurológicas y afectivas, rehabilitación de funciones neurológicas y motrices; adicciones, trastornos socioafectivos, personas en contextos de alta vulnerabilidad social, entre los más habituales y de mayor casuística. Estos cuadros complejos son abordados desde diferentes teorías y técnicas en musicoterapia, que no desarrollaremos aquí, para adentrarnos específicamente en la improvisación libre como territorio de los eventos que interesan a este escrito.

Improvisación Libre

Los desarrollos teórico-metodológicos surgidos especialmente en los últimos 20 años nos permiten comprender a la Improvisación Libre como una práctica tan compleja como fructífera. No solo por su riqueza técnica, de hecho existen en musicoterapia “modelos” de trabajo con improvisación libre y líneas teórico prácticas que han demostrado efectividad sino también porque es desde esa empiria desde donde retorna a la reflexión teórica mucho de lo que nos interesa desarrollar aquí.⁴ Es decir, la improvisación libre no es solo una técnica (o varias) de trabajo sino un campo de pensamiento teórico-político-ético desde el que construir salud.

Acotemos, ante una extensa, y entendemos agotada, discusión al respecto de la “libertad” de la improvisación libre, que en tanto pensada desde la música, desde el lenguaje, la improvisación libre también es un sistema selectivo y combinatorio, y por tanto existen condiciones de producción en toda IL, volveremos sobre ellas más adelante al hablar de discurso, pero no forman necesariamente un sistema aceptado a priori desde el cual producir,

⁴ Sobre “modelos” de trabajo con improvisación libre ver BRUSCIA, K. *Definiendo Musicoterapia*. Amarú ediciones. Salamanca, 1997 o BRUSCIA, K. *Modelos de Improvisación en Musicoterapia*. Agruparte, Vitoria, 1999. Sobre las otras líneas teórico-prácticas mencionadas ver GAUNA, G. *Del Arte ante la violencia*, Ed. Nuevos jóvenes, Neuquén, 2001; WIGRAM, T. *Improvisación: Métodos y técnicas para clínicos, educadores y estudiantes de Musicoterapia*. Colección Música Arte y Proceso. Vitoria, 2005; LECOURT, E. *Análisis de Grupo y Musicoterapia, El grupo y lo sonoro*. Producciones Agruparte, Vitoria, 2005; LECOURT, E. *El grito está siempre afinado*, Grupo editorial Lumen, Buenos Aires – México, 2006.

sino que constituyen una existencia necesaria cuyas determinaciones pueden ser causales y conocidas, “constreñimientos culturales”, como las llama Pressing, pero también inconscientes y aún inmanentes: no preexistentes al evento, es decir son del orden del acontecimiento.⁵ Otra forma habitual de establecer una diferencia y una definición es por oposición al concepto de regla, consigna o pauta, es decir una improvisación pautada previamente, no es libre. Langan establece una diferencia entre improvisación libre y “expresión sonora espontánea”, en tanto esta última carecería de todo conocimiento musical como condición de producción. e inclusive señala:

Desarraigarse de lo aprendido, cuando fue aprendido, es parte de la tarea del que ya tiene vínculo con la música al improvisar, reconstruir para construir algo nuevo(...) y no solo desarraigarse de la técnica del instrumento sino de estructuras de hacer, de modalidades de acción que fueron aprendidas. Entonces desarraigarse aparece como un aprendizaje.⁶

En casos en los que las posibilidades de verbalización de los sujetos se ven afectadas, tanto por patologías con importantes compromisos orgánicos como por síndromes cognitivo-afectivos, aunque en general estas separaciones son herramientas diagnósticas y en la práctica los sujetos soportan una trama de síntomas de bordes grises, que es también discursiva, en la que es improbable, y hasta inadecuado intervenir sobre recortes sintomáticos aislados, sobre el déficit solamente, las posibilidades a las que abre la IL tienen carácter inaugural. Aperturas a escenarios expresivos hasta el momento inaccesibles.

En el trabajo con personas que presentan trastornos del desarrollo..., que no poseen lenguaje oral, la improvisación libre vocal les permite utilizar sus propios sonidos vocálicos desarrollando sus habilidades expresivas y comunicativas.⁷

Las producciones grupales, de singularidades colectivas, incluyen la consideración de la dinámica vincular grupal como condición de producción, y al mismo tiempo, las intervenciones en ese discurso, ya por parte del musicoterapeuta, ya de los mismos integrantes del colectivo, tienen efectos en esa dinámica. Nicolás relata:

⁵ PRESSING, J. “Constreñimientos psicológicos en la destreza y la comunicación improvisatoria”. En NETTL, B.; RUSSELL, M. [comp.] *En el Transcurso de la Interpretación: Estudios sobre el mundo de la improvisación musical* Ed. Akal. Madrid. 2004, pág. 52.

⁶ PEREA, X. PATERLINI, G. [comp.] *A Voces: Intertextos en Musicoterapia*. Ediciones Universidad Abierta Interamericana. Buenos Aires, 2008, págs. 173:175.

⁷ BERGSTROM-NIELSEN, C. “Musicoterapia e improvisación Libre” en *Manual Master en Musicoterapia*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 2003, pág. 223.

Tita comienza a cantar: Ay, ay, ay, canta y no llores... Alfredo y Julio observan. Alfredo se tapa las orejas. Cocó sonríe. Se crea un nuevo clima en el grupo (...) suficiente para que el grupo se sumerja en ese nuevo lugar (...) La pregunta por el sentido ¿Por qué estamos haciendo esto?⁸

Una escena grupal en la que la producción de discurso desde la improvisación libre reposiciona y reconfigura relaciones e intereses. Se trata, precisamente, de una intervención sobre el vínculo. Ese territorio múltiple en el que es posible el acontecimiento subjetivo.

En última instancia, la deliciosa paradoja que pone a la improvisación libre en el borde, como frontera saludablemente difusa y permeable del conocimiento científico en tanto constructo discursivo disciplinado, es su carácter de indecible. Su participación en lo no-nombrado, su carácter de práctica excéntrica frente a las formas de gestión de la producción políticamente correctas que nos son socialmente ofrecidas (y el discurso científico lo es). La improvisación libre admite y sostiene una apertura a lo indecible frontera entre el adentro de una formación estructural y un afuera.⁹ Es posible, pero no cierta. Este dispositivo de producción de significantes adisciplinados y semiotizados por un orden fragmentario, discontinuo e inmanente, y en ocasiones efímero y/o inaugural, es soportado por, y a la vez constitutivo de, subjetividades. Subjetividades que padecen cuando el devenir discursivo se ha clausurado, disciplinado.¹⁰ Sujeto interferido sintomáticamente en su devenir en relación con otro y con su medio. La improvisación libre es la posibilidad de apertura deconstructiva de esa clausura y de producción adisciplinada de alternativas. "...Emitir signos para desarrollar en lo heterogéneo."¹¹

Sujeto

Los procesos de producción de improvisación libre pueden estar soportados por singularidades individuales o colectivas, en tanto la asignación a un sujeto *productor* de tales operaciones productivas. Sujeto que definimos, siguiendo a Verón, como posición, como punto lógico donde situar las operaciones de producción de un *discurso* identificado y bajo análisis.¹² Es decir,

⁸ PEREA, X. PATERLINI, G. [comp.] *A Voces: Intertextos...*, op. cit. pág. 192.

⁹ LACLAU, E. MOUFFE, CH. *Desconstrucción y Pragmatismo*, Paidós. Buenos Aires, 1998.

¹⁰ PEREA, X. PATERLINI, G. [comp.] *A Voces: Intertextos...*, op. cit.

¹¹ DELEUZE, G. *Repetición y diferencia*, Anagrama, Barcelona, 1995, pag. 96.

¹² VERÓN E. *La semiosis social*. Gedisa. Barcelona, 1987.

aceptamos como principio hipotético la existencia de un sujeto en tanto es posible reconocer un discurso.¹³

La potencialidad técnica y ética que entraña la postulación de un sujeto productor es un aspecto de la Teoría de la Discursividad o Teoría de los Discursos Sociales importante en el trabajo clínico musicoterapéutico. En la necesidad de comprender los procesos de producción de sentido que acontecen en esa clínica, adoptamos un marco teórico de análisis apoyado en el pensamiento peirciano de la tripartición del signo para, siguiendo los desarrollos de la Teoría de los Discursos Sociales ya mencionada, pensar a las producciones acontecidas en los espacios clínicos musicoterapéuticos desde un dispositivo básico de análisis que plantea la identificación de una formación discursiva, de materialidad compleja, desde una instancia de reconocimiento, y la adjudicación de las operaciones productivas a otra instancia, esta vez de producción.¹⁴

Este esquema de análisis es compatible con el mencionado por Molino, en relación a Nattiez y otros teóricos de la semiología de similar orientación.¹⁵ Las tres instancias del fenómeno estético que nos ocupa son: el *discurso* mismo en tanto configuración material y localizable, sometida a análisis e intervención, y desde allí la consideración de una posición de producción (*poiética*), y una de reconocimiento (*estésica*). El flujo en esta topía es la circulación. Donde producción involucra condiciones y operaciones de producción que han dejado huella en el discurso bajo análisis, y reconocimiento, condiciones de reconocimiento, que pueden entenderse como condiciones y/o operaciones de reconocimiento situadas, soportadas en/por un sujeto en posición de usuario, consumidor, auditorio, comunidad, etc. En esta posición, también, aunque en un sentido diverso, se localiza un analista, en nuestro caso, un musicoterapeuta.¹⁶ De este dispositivo analítico participa el concepto de discurso.

Definir aquello que se entiende por discurso reviste singular complejidad ya que se trata de un territorio de conocimiento compartido y de utilidad para varias disciplinas, que inclusive lo asumen como parte de su propia formación teórica y desarrollan particularidades a ese respecto. En nuestro caso, la concepción del signo como tripartito habilita a un sujeto como entidad posible, concebible, al que le son asignables potencialidades vinculadas con una concepción de salud. Es allí donde está siendo soportado el sufrimiento, la disciplina, el obstáculo, la imposibilidad, pero también es allí donde es posible la singularidad, la deconstrucción de una disciplina

¹³ Ibídem, pág. 122.

¹⁴ Ibídem, págs. 103:104

¹⁵ MOLINO, J. "Hecho musical y semiología musical". En *Musique en Jeu*. N° 17. 1975. Trad. al español de Jorge Sad, 1995.

¹⁶ VERÓN E. *La semiosis social*, op. cit. pág. 19.

vincular del padecimiento y la apertura a lo diverso. El psicoanálisis hace un aporte al giro semiológico desarrollando el concepto de *discurso* como lugar de la estructura de lo Inconsciente, y definiendo al sujeto productor como sometido a condiciones de producción determinadas pero no conocidas ni decididas volitivamente por él. Los pensadores postestructuralistas llevan aún más lejos el concepto, permitiendo la disolución del sujeto en el discurso. El sujeto entonces sólo existe como “efecto de discurso”. No es una forma *a priori*, sino que “...es una forma y esta forma no es sobre todo ni siempre idéntica a sí misma”.¹⁷ Este punto es de capital importancia en nuestro aparato de análisis tanto en la clínica musicoterapéutica como en las posibilidades de intervención comunitaria, es decir en espacios sociales determinados y con grupos de población en situaciones de vulnerabilidad, conflictividad y sufrimiento. Postular devenires posibles de un sujeto colectivo nos permite relacionar procesos constitutivos de identidades colectivas e individuales que se producen y sostienen de modos diversos entre los cuales toma cada vez mayor importancia el consumo/uso de la música producida por la industria y tratada bajo los usos mediáticos del mercado como discurso dador de ubicación social, identidad, agenda vital o construcciones valorativas.¹⁸ Oferta de facilidades subjetivas.¹⁹

Vínculo

Retomando el proceso clínico en musicoterapia, desde donde parte nuestra conceptualización, estamos en posición de entender como necesario el concepto de vínculo. Es allí donde se da la posibilidad de existencia subjetiva y es allí donde el musicoterapeuta puede intervenir en un proceso de construcción social de significaciones, es decir, para que acontezca un sujeto habrá, será necesario otro. La semiosis es social y en este vínculo es donde habita lo social, donde es posible el despliegue de un uso del discurso, despliegue pragmático en interacción vincular que permite a la materia, ya significativa, ya dispuesta a portar sentido, constituir, efectivamente lenguaje. Wittgensteinianamente, el discurso es una herramienta sacada de su caja

¹⁷ FOUCAULT, M. *Hermenéutica del sujeto*, Siglo XXI, México, 1989, pág. 108.

¹⁸ Al respecto ver DELEUZE, G., Guattari, F. *El Antiedipo*. Paidós, Barcelona, 1987 y DELEUZE, G., Guattari, F. *Mil mesetas*, Paidós, Barcelona, 1988.

¹⁹ RODRÍGUEZ ESPADA, G. *Música, Mercado, Identidad y Salud: El uso de los productos musicales de Mercado en la concepción de salud sufrimiento-enfermedad en las clases populares de grandes centros urbanos de la Argentina y su incidencia en la constitución de identidades colectivas*, Universidad Nacional de Lanús, Lanús, 2011.

y usada²⁰ en la construcción de un vínculo en el interior del cual, y al mismo tiempo, se producirán montajes de sentido. Para esa sociedad musicoterapeuta-paciente, ahora la materia significativa, el discurso “significa”, y esa extraordinaria cualidad ha sido, recursivamente, fundamento del vínculo que la hizo posible.

Un niño, cuyo acceso al lenguaje ya debería haber acontecido pero no ha ocurrido, algo se lo impide, que produce sonidos con instrumentos musicales, que los ubica en el espacio, que los traslada por momentos, que traslada su cuerpo y, con el soporte de un otro, musicoterapeuta, construye (n) acuerdos, coordinaciones de acciones consensuadas dice Maturana, “casi” música, cuyas secuencias adquieren significación para ellos porque ordenan un vínculo.²¹ Inclusive, si aceptamos que lo que sea discurso puede (debe) portar una carga normativa. Están produciendo la Ley.

Evento reiterado en el trabajo clínico con niños que padecen trastornos en el desarrollo de su subjetividad. El *discurso*, dado en el interior del vínculo paciente-musicoterapeuta, es decir socialmente producido en ese artificio que es la clínica, permite postular un sujeto, punto soporte, inaugural y leve, de la producción. En esta suposición, que es “efecto del *discurso*” y a la que Foucault le niega condición trascendente y fija, es en buena parte en la que se cifra la efectividad de la práctica clínica.²²

El acto inaugural en una I.L. acontece solo cuando se callan los sonidos devenidos de las disciplinas del mundo y los improvisadores se exponen al silencio y a la nada: A la inauguración de un formato diverso de sujeto. Sujeto en devenir, del que se entra y se sale, o se es y no se es, o al que se va y se retorna.²³

Un grupo de niños improvisan con instrumentos un tiempo. Se detienen. La musicoterapeuta escucha. Los niños dejan de tocar y comienzan una animada conversación. El tema parece ser los hermanos. La musicoterapeuta escucha y no interviene. En un momento un niño abandona la rueda y se aleja. Otro le pregunta:

-¿Qué te pasa?

-Es que yo no tengo hermanos...

²⁰ WITTGENSTEIN, L. *Investigaciones filosóficas*, Crítica, Barcelona, 1988.

²¹ MATURANA, H. *Emociones y Lenguaje en Educación y Política*. Anthropos, Barcelona, 1990, págs. 17:20.

²² FOUCAULT, M. *Hermenéutica del sujeto*, op. cit. pág. 89.

²³ RODRÍGUEZ ESPADA, G. *Espejos de Sonido: Pensamiento Estético en Musicoterapia*. Ed. UAI Universidad Abierta Interamericana Buenos Aires, 2001, pág. 14.

–Yo tengo muchos. Te presto uno...

–Bueno.

El niño vuelve a la rueda, la rueda vuelve a conversar y a tocar. La musicoterapeuta escucha, no interviene.²⁴ Ningún discurso alienante interfiere en el acontecer de esa ley. Inmanencia autogestiva de un sujeto colectivo. Producción de sociedad. Todo vínculo es siempre, de algún modo, un orden.

Salud

Nos interesa definir el concepto de salud como producto de la interacción social, es decir, como fruto de un proceso semiótico en el interior de una sociedad, que cuenta con condiciones de producción diversas y que no se restringe al campo científico-técnico, sino que incluye saberes populares, tradiciones sostenidas por colectivos diversos y una intersección de los medios masivos en, desde, donde se pueden observar las relaciones entre discursos hegemónicos y alternativos que se entrelazan en la construcción de definiciones y prácticas, es decir: salud como discurso socialmente producido.

Una forma de producción de prácticas y discursos (saberes, habilidades y competencias), que resulta de ciertas condiciones de posibilidad social y cultural para dichos saberes, habilidades y competencias.²⁵

Un campo de tensiones discursivas en el que lo que sea la salud es siempre inestable, complejo, policausal, porque la salud entraña formas de lucha y se define en y por ellas, como señala Débora Ferrandini, ex viceministra de la cartera de Salud de la provincia de Santa Fe, haber escuchado de boca de una paciente: “Salud es la lucha contra las condiciones que impiden el desarrollo de la vida”. Es decir, la salud definida como la capacidad de lucha, de producción discursiva y visibilización del poder como condiciones de producción. Mantenerse en la textura de tensiones discursivas que la hacen posible. Los enunciados de la Ley Nacional de Salud Mental 26.657 de la República Argentina, son coherentes con esta línea de pensamiento, en tanto definen:

²⁴ PUENTE, P. “Comunicaciones personales” Diálogos de trabajo en el centro de Atención Primaria Dr. Maradona, Secretaría de Salud, Municipalidad de Rosario, Rosario, 2001.

²⁵ DEL VALLE ROJAS, C. “La salud como fenómeno social: Discurso y práctica social”, 2007, [En línea] Dirección URL: en <http://www.comminit.com/es/node/149944> [Consulta: 3 de Marzo de 2010]

Capítulo II, ARTÍCULO 3º.- En el marco de la presente ley se reconoce a la salud mental como un proceso determinado por componentes históricos, socio-económicos, culturales, biológicos y psicológicos, cuya preservación y mejoramiento implica una dinámica de construcción social vinculada a la concreción de los derechos humanos y sociales de toda persona.²⁶

La Organización Mundial de la Salud (OMS) ha destacado en la mayor parte de sus documentos sobre el tema de las dos últimas décadas, la relación entre los procesos sociales y las condiciones de salud mental de una población, en tanto los estudios epidemiológicos e inclusive los sistemas de diagnóstico incluyen en sus cuadros de variables las condiciones socio-culturales de una población y/o de un sujeto singular. Coherente con esta lectura es la recomendación de promocionar dispositivos de atención a personas con sufrimiento mental, de características comunitarias, esto es, rescatando el valor de la red social y la cultura del sujeto para preservar/recuperar su salud.²⁷ La salud es un territorio discursivo, nunca mejor comprendida la cualidad heterogénea, discontinua, fragmentaria del concepto de formación discursiva foucaultiano, en el que la lucha por la hegemonía puede verse en aspectos de esa textura tales como la sexualidad, las capacidades diferentes, la relación con la ley, los consumos adictivos, los valores que se inscriben en el cuerpo. O lo que sea el cuerpo mismo.

La definición cultural de la Salud según el estado de desarrollo del país de que se trate y según cuales sean los roles sociales que la persona deba cubrir, lleva a enunciar lo que se ha denominado "relatividad cultural de la salud y la enfermedad". Ello quiere decir que cada grupo social, sea tan extenso como una nación o tan reducido como un grupo familiar, poseerá una definición peculiar de salud establecida de acuerdo con lo que se considera "normal" en dicho grupo y que esta definición influye activamente en la forma de sentirse sano o enfermo de las personas pertenecientes a él.²⁸

La producción de significados y valores en el interior de una textura de vínculos sociales es históricamente adjudicada a la relación entre individuos, sujetos colectivos más o menos estables, instituciones, que intercam-

²⁶ Ministerio de Salud de la Nación, Ley Nacional de Salud Mental 26.657. 2010 [En línea] Dirección URL: <http://www.msal.gov.ar/saludmental/index.php/informacion-para-la-comunidad/ley-nacional-de-salud-mental-no-26657>. [Consulta: 3 de marzo de 2012]

²⁷ OMS, "¿Qué es la Salud Mental?" 2011 [En línea] Dirección URL: <http://www.who.int/features/qa/62/es/> 2011 [Consulta: 3 de marzo de 2011]

²⁸ KORNBLIT, A, MENDEZ DIZ, A. *La Salud y la Enfermedad: Aspectos biológicos y sociales*. Ed. Aique. Buenos Aires, 2000, pág. 9.

bian y entrelazan discurso instituyendo formas más o menos hegemónicas de cultura, que incluyen una construcción discursiva de salud. En ella, la música ha tomado protagonismo en tanto, caídos otros relatos dadores de afiliación social, como el trabajo, acaso la familia, la tradición y la educación formal desde el Estado, es ella, la música, capaz de portar ejes de significación y pertenencia, de postular un orden del vínculo, y una identidad. Proponerse como un discurso subjetivante.

Este procedimiento productivo general es tomado, en esta época, en buena parte a su cargo, por los medios masivos de comunicación, de modo tal que los procesos de producción cultural pasan a estar ya no en manos de los actores sociales mencionados, sino de las pantallas.

Este desplazamiento es causa también de un pasaje progresivo en la cultura, desde la producción de valores hacia el gobierno de los intereses (de los Medios) que defienden y tratan de imponerse. Este desplazamiento es observable como rasgo subjetivo en muchas personas y es concordante con la presencia de estos Valores en la cultura.²⁹

Los procesos de constitución subjetiva de los individuos y colectivos sociales, los modos en los que tramitan sus sufrimientos y construyen horizontes saludables no permanecen indemnes, sino que en ellos se registra este desplazamiento, que, como señala también Galende, ya fue denunciado por Deleuze y Guattari bajo la forma de un dominio o colonización del deseo y de sus formas de satisfacción por parte del sistema capitalista, bajo la forma del mercado global. La música se constituye en un eje cultural aglutinante, discurso en derredor del cual se ordenan modos de participación/inclusión social que dejan huella en la subjetividad individual, proponiendo adaptaciones a modelos sugerido desde los medios masivos de comunicación y al mismo tiempo limitando las capacidades de resignificación de esos modelos por parte de los receptores/usuarios/consumidores. Es decir, la limitación a la autonomía, a la crítica, a la libertad de uso y producción de signos culturales.

Los avatares de la materia

Mencionados estos tópicos que enlazan nuestra práctica empírica en la clínica en musicoterapia con el objeto central de este escrito, la condición

²⁹ GALENDE, E. CASTRONOVO, A. SPINELLI, H. y otros *Crisis y perspectivas de la integración social y la salud mental Material de lectura sin referencia*. Ed. Espacio. Buenos Aires, 1998, pág. 288.

discursiva de esas producciones en los ámbitos clínicos musicoterapéuticos, asumimos como hipótesis de partida la consideración de los fenómenos que allí acontecen como objetos discursivos. La música y el sonido en particular, pero no únicamente, sino que el cuerpo y el espacio se incluyen en una complejidad material que le es propia a nuestra práctica. Para sustento de esta afirmación, es necesario exponer algunas consideraciones acerca de cómo la materia con la que se constituyen estos fenómenos estéticos, los de la clínica musicoterapéutica, se torna disponible al sentido. Esto es, el sonido, el cuerpo, los espacios ocupados y desocupados, el tiempo, el movimiento, es decir sistemas de acción, los objetos y sus relaciones y aún, al fin, la palabra.

Digamos que esta materia necesita para estar disponible, para que potencialmente pueda constituirse como discurso, de un trabajo previo, lógicamente previo, ya que no cronológicamente previo. Eliseo Verón llamó a un conjunto de dimensiones perceptuales socio-culturalmente determinadas reglas constitutivas, en tanto permiten formalizar la materia y así tornarla disponible a la significación. En su artículo “Para una semiología de las operaciones translingüísticas” establece cuatro ejes continuos, desde los que se puede pensar el trabajo que torna a la materia capaz de portar sentido. Pero apresurémonos a decir que estas dimensiones no son propiedades de la materia, sino que son una relación que supone un *sujeto* productor-receptor, al tiempo que una construcción de modos perceptuales de la materia.³⁰

Veamos una sintética enunciación:

1) *Sustitución* ----- *Contigüidad*:

Descripción del eje en el cual en un polo se ubica la máxima distancia entre el símbolo y aquella “alguna otra cosa” a la que reenvía, y en el otro, la materia ligada por un lazo de contigüidad empírica a aquello a lo que reenvía (lo metonímico-indicial). El paradigmático ejemplo de materia situada en el extremo “Sustitución” del eje, es la palabra hablada (con excepciones) o escrita. En tanto aproximándose al otro lado se encuentran los sonidos cuyas propiedades referenciales no permiten (o no sin cierto operar la materia y su contexto) separarlo de su *referéndum*, tal es el caso del ladrido y el animal, o de ciertos sonidos y su localización material, como lo fue, en otros tiempos, un teléfono, o una tan usual descarga de agua en un inodoro.

2) *Discontinuidad* ----- *Continuidad*:

Descripción de la materia como en unidades aisladas, discretas, y/o invariantes, o materia continua, sin cortes mensurables. Citemos un ejemplo

³⁰ VERÓN E. “Para una semiología de las operaciones translingüísticas”, en *Revista Lenguajes*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1974.

musical para no redundar con el ejemplo de la palabra, a la división de la octava en nuestra práctica construcción de doce unidades iguales, reconocibles y mensurables, a diferencia de los materiales utilizados en muchas obras de música electroacústica, en donde las transformaciones de las cualidades tímbricas no se dan en unidades accesibles a la percepción del receptor sino como transformaciones progresivas o transicionales, es decir, continuidades.

3) *Arbitrariedad* ----- *No arbitrariedad*:

Intenta discernir sobre la motivación de la relación entre la materia y su posible objeto de reenvío, o la ausencia de tal motivación.

4) *No similaridad* ----- *Similaridad*:

Alude a la semejanza necesaria en la constitución de materia significativa en los lenguajes llamados analógicos, que es en general convencional. O la ausencia de tal semejanza.

Es posible, a partir de estas reglas constitutivas, aproximarnos a una hipótesis del proceso mediante el cual la materia se vuelve disponible a la constitución discursiva: Se torna materia significativa, capaz de portar sentido, y de ser organizada discursivamente.

Cualquiera fuere el soporte material, lo que llamamos un discurso o un conjunto discursivo no es otra cosa que una configuración espacio-temporal de sentido.³¹

Lo que de ninguna manera implica la necesidad de un lenguaje verbal, siendo este un caso particular de materia significativa y de compleja constitución discursiva que se convertirá en un operador de ese proceso dador de significación, aunque nunca el único.

Pero estas reglas constitutivas no operan aisladamente, sino que solo pueden ser comprendidas en el interior de un determinado fenómeno estético que permite tornar visibles a las materias que han constituido su formalidad. Una sumisión de las partes en un todo significativo y al mismo tiempo un condicionamiento de esa totalidad al principio material. Es entonces claro que los fenómenos de la clínica musicoterapéutica, tanto como los del arte, pueden pensarse como discursivos, pero no necesariamente analogables, interpretables, representables o traducibles a un lenguaje verbal. Es más, existen evidencias de la anterioridad evolutiva en el niño de la música, en tanto discurso formal, al lenguaje verbal. Es decir, las reglas y procesos que tornan significativa a la materia no son necesariamente las

³¹ VERÓN E. *La semiosis social*, op. cit. pág. 127.

mismas en el verbo que en el vasto universo de la música, y las operaciones que la constituyen discursivamente tampoco.

Para Foucault “los discursos deben tratarse como conjuntos de acontecimientos discursivos”.³² Es decir, no se caracterizan por su uniformidad, sino por su discontinuidad, fragmentación y dispersión. Despojándolos esforzadamente del peso determinista de significaciones previas que necesariamente operarían como causa, en el sentido positivo y hasta lineal de su existencia, reexpone, torna visibles, la condición de acontecimiento y la aleatoriedad como posible límite de lo cognoscible. “Restituir al discurso su carácter de acontecimiento, borrar finalmente la soberanía del significante”.³³ La definición de acontecimiento, para Foucault, es efecto de condiciones vinculares, asociaciones, intersecciones, acumulaciones, dispersiones. Compatible con el concepto Batesoniano de pauta que conecta, es decir, siempre en torno al vínculo, a la textura en la que hay contacto dispersivo y reconstitutivo.³⁴ Sobre el cual puede pensarse y hasta instituirse discurso, sin que ello implique continuidad significativa. Aceptando el azar, la fragmentación, inclusive la levedad del sujeto productor, la in-significancia de aquel “conjunto de acontecimientos discursivos”, pero también su potencia inaugural, su principio de inmanencia rizomática.³⁵

Acontecimiento es aquel que se produce, como lo entiende Deleuze, cuando una forma de cribaje separa, señala o extrae ciertas diferencias capaces de devenir en regularidad.³⁶

Nada demasiado extraño a la música. Devenir adeterminado, adisciplinado. Devenir fuga. “Allí donde esto ocurre, donde el Arte y el vínculo son el sostén de la experiencia, de la vivencia, se produce el acontecimiento.”³⁷

En este sentido, es que la división o separación que parece ejercerse habitualmente entre discursos y prácticas, como si estas últimas fuesen no-discursivas, o como si los primeros existiesen ayunos de materialidad y acción, parece tornarse improcedente en la medida en que se comprende a una formación discursiva como campo significativo organizado en tiempos y espacios y siempre materialmente. Laclau acerca el concepto de discurso o formación discursiva a los juegos de lenguaje de Wittgenstein, en tanto construcción articulada de verbalizaciones y acciones.³⁸ El discurso es un complejo en el cual las relaciones tienen una función constitutiva, es decir las prácticas también pueden pensarse como discursivas, con Laclau-Mou-

³² FOUCAULT, M. *El orden del discurso*, Tusquets, Barcelona, 1987, pág. 57.

³³ *Ibíd.*, pág. 51:53.

³⁴ BATESON, G. *Espíritu y naturaleza*, Amorrortu. Buenos Aires, 1990.

³⁵ DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Mil mesetas*, op. cit.

³⁶ DELEUZE, G. *El Pliegue*. Paidós. Buenos Aires, 1989.

³⁷ PEREA, X. PATERLINI, G. [comp.] *A Voces: Intertextos...* op. cit, pág. 56.

³⁸ ELORZA, E. “Acerca del sujeto como distancia...” op. cit.

ffe, afirmando la idea de que la existencia de todo objeto significativo está vinculada, es decir “es” en tanto acontece en el interior de una textura relacional.³⁹ Socialmente significada.

Inauguración discursiva

Como hemos visto, desde la clínica en Musicoterapia nos alejamos de cierta concepción verbocentrada que supone al discurso como solo existente y pensable en la palabra y su abstracción conceptual, como necesariamente provisto siempre de significaciones trascendentes, para pensar e intervenir en la vecindad del acontecimiento, de la inauguración de lo posible: en el vínculo. Eso que, ha dicho Pichón Riviere, es lo que enferma y es lo que cura.

Y desde allí, también los grupos, los sujetos colectivos constitutivos de una época que encuentran en la música una tabla salvadora, capaz de donar aquello que ya no parece dar ni el trabajo, ni la escuela, ni la iglesia ni el Estado.

La vida de estas poblaciones fluye en relación íntima con las producciones de la industria de la música, y en ella encuentra posibilidades de pertenencia, identidad y visibilidad social, no menos que de placer. Su aparente rebelión para con la ley, ley del Estado, es también sumisión a una ley que discute su poder en ese mismo territorio: la ley del mercado. Sus vínculos son estéticamente contruidos en esta agenda de potencialidades, concepto que también puede pensarse desde Tia De Nora, quien plantea el uso de la música en contextos de cotidianeidad, pero en tanto ese uso es limitado, acotado, demarcado.⁴⁰ Esto es, el discurso musical brinda, ofrece un menú, pero este dar de la oferta musical del mercado en/a una red de carencias, no es un dar gratuito, ese discurso dador es tan pobre como sea necesario, sus capacidades para ofrecer a sus consumidores/usuarios estrategias de resignificación y resistencia no son, ni mucho menos, evidentes, sino que magras y profundamente disciplinarias en orden a la lógica de la industria. El orden del discurso. Esta disciplina es la que en las intervenciones clínicas en salud mental desde un paradigma estético, que no es solo patrimonio de la musicoterapia, se deconstruye, disuelve, habilitando a una fuga, a un error permisivo para con la emergencia de alternativas de vínculo, de resignificación desde un nuevo uso de la música, que posibilite el alivio al sufrimiento

³⁹ LACLAU, E. MOUFFE, Ch. *Hegemonía y Estrategia socialista*. Siglo XXI. Madrid, 1997.

⁴⁰ DE NORA, T. *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press, Cambridge, 2000.

de una subjetividad “sujeta” al asedio de la inestabilidad, inequidad e inseguridad del territorio en el que se constituye la vida de esta porción de la sociedad: la pobreza.

Agradecimiento

Hacia octubre de 2008 se desató una encendida y medulosa discusión en el cybercorreo IASPM-AL al respecto de la condición discursiva de la música y sus suburbios conceptuales. Ordené esos correos y los imprimí en un económico y poco ecológico mamotreto de fácil portación que me acompañó en cuanto bolsa o mochila utilicé, en cuanto bus, avión o tren viajé, permitiéndome discutir en tiempo diferido con los autores, en la informalidad del subrayado y las notas marginales, tanto por su carácter como por su ubicación. Esa pieza literaria de construcción colectiva e interdisciplinaria está ahora en mi biblioteca y debería estar citada en las referencias de este escrito.

Cumplo con ello aquí, como también con un respetuoso agradecimiento a las voces que la entramaron.

Bibliografía

- BATESON, G., *Espíritu y naturaleza*, Amorrortu. Buenos Aires. 1990
- BERGSTROM-NIELSEN, C., “Musicoterapia e improvisación Libre” en *Manual Master en Musicoterapia*, Universidad de Cádiz, Cádiz. 2003.
- BRUSCIA, K., *Definiendo Musicoterapia*. Amarú ediciones. Salamanca. 1997
- BRUSCIA, K., *Modelos de Improvisación en Musicoterapia*. Agruparte, Victoria. 1999.
- DELEUZE, G., *El Pliegue*. Paidós. Buenos Aires. 1989
- DELEUZE, G., *Repetición y diferencia*, Anagrama, Barcelona. 1995
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. *El Antiedipo*. Paidós, Barcelona. 1987
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Mil mesetas*, Paidós, Barcelona. 1988.
- DEL VALLE ROJAS, C., “La salud como fenómeno social: Discurso y práctica social”. 2007 [En línea] Dirección URL: <http://www.comminit.com/es/node/149944> [Consulta el 03 de Marzo de 2010].
- DE NORA, T., *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press. Cambridge 2000.
- ELORZA, E., “Acerca del sujeto como distancia entre la indecidibilidad y la decisión según lo piensa Ernesto Laclau” en *Hologramática* – Fac. de Ciencias Sociales, UNLZ año VII, número 12, 2010 [En línea] Dirección URL: <http://www.cienciared.com.ar/ra/doc.php?n=1199> [Consulta: 06 de Junio de 2012]
- FOUCAULT, M., *El Nacimiento de la Clínica*. Editorial Siglo XXI. México. 1983
- FOUCAULT, M., *El orden del discurso*, Tusquets, Barcelona. 1987.
- FOUCAULT, M., *Hermenéutica del sujeto*, Siglo XXI, México. 1989.
- GADAMER, H., *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca. 1996.
- GALENDE, E. “Crisis y perspectivas de la integración social y la salud mental” en *Integración o desintegración social en el Mundo del Siglo XXI*. Ed. Espacio. Lanús. 2004.
- GAUNA, G., *Del Arte ante la violencia*, Ed. Nuevos jóvenes, Neuquén. 2001
- KORNBLIT, A, MENDEZ DIZ, A., *La Salud y la Enfermedad: Aspectos biológicos y sociales*. Ed. Aique. Buenos Aires, 2000.
- LACLAU, E. MOUFFE, CH., *Hegemonía y Estrategia socialista*. Siglo XXI. Madrid. 1997.
- LACLAU, E. MOUFFE, CH., *Desconstrucción y Pragmatismo* Paidós. Buenos Aires. 1998.
- LANGAN, G., *Musicoterapia y esquizofrenia*. Tesis de Licenciatura Univ. Abierta Interamericana. Buenos Aires. 2005.

- LECOURT, E., *Análisis de Grupo y Musicoterapia. El grupo y lo sonoro*. Producciones Agruparte, Vitoria. 2005.
- LECOURT, E., *El grito está siempre afinado.*, Grupo editorial Lumen, Buenos Aires–México. 2006
- MATURANA, H., *Emociones y Lenguaje en Educación y Política*. Antropos. Barcelona, 1990.
- MOLINO, J., “Hecho musical y semiología musical”. Trad. al español de Jorge Sad de “Fait musical et sémiologie de la musique”. *Musique en Jeu*, n 17. 1975. 1995.
- OMS, “¿Qué es la Salud Mental?” 2011 [En línea] Dirección URL: <http://www.who.int/features/qa/62/es/index.html> [Consulta: 3 de Marzo de 2011].
- PEIRCE, CH., *Obra lógico semiótica*. Taurus. Madrid. 1987
- PEREA, X. PATERLINI, G., (comp.) *A Voces: Intertextos en Musicoterapia*. Ediciones Universidad Abierta Interamericana Buenos Aires. 2008.
- PRESSING, J. “Constreñimientos psicológicos en la destreza y la comunicación improvisatoria”. En Nettl, B. Russell, M. (comp.) *En el Transcurso de la Interpretación: Estudios sobre el mundo de la improvisación musical* Ed. Akal. Madrid. 2004
- PUENTE, P. “Comunicaciones personales” Diálogos de trabajo en el centro de Atención Primaria Dr. Maradona, Secretaría de Salud, Municipalidad de Rosario, Sta. Fe, Argentina. 2001.
- RODRÍGUEZ ESPADA, G., *Espejos de Sonido: Pensamiento Estético en Musicoterapia*. Ed. UAI Universidad Abierta Interamericana Buenos Aires. 2001.
- RODRÍGUEZ ESPADA, G., *Música, Mercado, Identidad y Salud: El uso de los productos musicales de Mercado en la concepción de salud sufrimiento-enfermedad en las clases populares de grandes centros urbanos de la Argentina y su incidencia en la constitución de identidades colectivas*. Universidad Nacional de Lanús. Lanús. 2011.
- VERÓN E., “Para una semiología de las operaciones translingüísticas”, en *Revista Lenguajes*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires. 1974.
- VERÓN E., *La semiosis social*. Gedisa. Barcelona. 1987
- WFMT, “What is the Music Therapy?”. 2011 [En línea] Dirección URL: http://www.musictherapyworld.net/wfmt/FAQ_Music_Therapy.html [Consulta: 07 de Julio de 2012]
- WIGRAM, T. *Improvisación. Métodos y técnicas para clínicos, educadores y estudiantes de Musicoterapia*. Colección Música Arte y Proceso. Vitoria. 2005.
- WITTGENSTEIN, L. *Investigaciones filosóficas*, Crítica, Barcelona. 1988.

Las huellas de la subyacencia: un abordaje sociodiscursivo para el jazz argentino

Berenice Corti

I.

Abril de 2003. Buenos Aires aún daba vueltas en los laberintos de la crisis argentina de comienzos de siglo cuando llevaba adelante una segunda edición del festival *Buenos Aires Jazz y otras músicas* organizado por el área cultural del gobierno local. Parecía un buen momento para preguntarse y preguntarnos por la práctica del jazz en ese tiempo y lugar, en torno a dos temáticas que pasados unos cuantos años hoy se ven muy pertinentes: la relación de esta música con sus condiciones económicas de producción –la industria cultural–, y los cruces recurrentes aunque no del todo generalizados con la(s) “música(s) argentina(s)”.¹ Estos procesos comenzaban a ser referidos con la categoría de *jazz argentino*, que si bien no era nueva empezaba recién a imponerse en críticas periodísticas y cubiertas de discos.²

En el marco de ese festival tuvimos la oportunidad de moderar dos mesas de debate en donde intervinieron músicos y periodistas.³ De una de ellas, cuyo eje estaba dado por el título *Identidad del jazz argentino*, se desprendió una suerte de *imposibilidad argentina* del jazz, una formulación de que tal idea no podía representar más que un infortunado oxímoron: la única identidad posible estaría dada por la individualidad artística personal, y no podría tener rasgos nacionales un género musical que había alcanzado tal nivel de internacionalidad –en razón del supuesto carácter universal del

¹ Las comillas se deben a que según quien sea su enunciador el concepto de “música argentina” varía notablemente: música erudita compuesta por argentinos, música popular producida en la Argentina, músicas populares nacionalizadas, etc.

² Ya en 1967 un LP del pianista “Baby” López Fürst se tituló justamente, *Jazz Argentino*.

³ Diego Fischerman del diario *Página 12*, Jorge Freytag de FM *La Tribu* (Programa *Radiomontaje*), Guillermo Bazzola músico y columnista de la revista *Cuadernos de Jazz* y Rodrigo Domínguez, músico.

género—. Pero en particular el saxofonista Rodrigo Domínguez sostuvo que sí podría hablarse de un jazz argentino si se lo entendía como un movimiento basado en los artistas que lo componen “y que no tiene que ver con los elementos musicales que se utilizan”, sino, con una “manera común de sentir determinadas cosas, como el ritmo”. En los años sucesivos otros integrantes del campo cultural comenzaron a señalar también el carácter novedoso de las estrategias musicales de la generación más joven de artistas, así como la consolidación de los cimientos de un nuevo circuito cultural.⁴

El relato de este debate viene a cuento para introducir cómo diferentes capas de producción de significación intervienen en la relación entre música —o mejor, entre una música específica, una producción musical concreta— y las prácticas discursivas. Siguiendo a Carvalho y Segato, lo que hemos descripto hasta aquí es lo que estos autores denominan discursos nativos *sobre* la música o de segundo grado, distintos a los de primer grado o Músicopoiesis. Entre los de segundo grado se encuentran —por un lado—, los que caracterizan como *racionalizadores*: aquellos producidos en el campo artístico en su sentido amplio que se distinguen por su capacidad para la construcción de *fetiches* musicales, y que satisfacen a su vez la necesidad de *fijación* de las identidades sociales.⁵

Es en este plano en donde se ponen en juego las narrativas de disputa por las identificaciones culturales que se posicionan estratégicamente en relación a órdenes de poder, como es el caso de los discursos de construcción de las músicas nacionales en su rol de afirmación de las identidades locales, como parte de los proyectos latinoamericanos de Estado Nación en el siglo

⁴ PUJOL, S., “La impronta sonora: jazz, identidad y estilo”, *Revista TodaVía* n° 11, Buenos Aires, agosto de 2005 [en línea]. Dirección URL: <http://www.revistatodavia.com.ar/todavia29/11.pujolnota.html> [Consulta: 2 de agosto de 2006]; FONDEBRIDER, J. “Habemus jazz”. *Diario Clarín*, Buenos Aires, 3 de diciembre de 2005 [en línea]. Dirección URL: <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2005/12/03/u-01100561.htm> [Consulta: 5 de junio de 2006].

⁵ Esta idea de fetiche puede relacionarse con el totemismo contemporáneo que propone Michel Maffesoli, según citan CARVALHO J. J. DE y SEGATO, R. “Sistemas abiertos e territorios fechados: para una nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais”, *Cuadernos de Antropología* n° 164, Brasilia, Universidad Federal de Brasilia, 1994, pág. 10. O, podríamos agregar también, a los “productos de la mente humana”, imaginarios y fantasmáticos, que parecen dotados de vida propia y enmascaran las condiciones sociales de existencia, como dice MARX, K., “El fetichismo de la mercancía y su secreto”, *El Capital Tomo 1*, México, FCE, 1964, págs. 36-47. Pensamos aquí en ideas como *arte puro*, *música universal*, *espíritu creador libre*, y, por qué no, *música nacional*. Esta fijación del fetiche es también una necesidad, por cuanto, en palabras de Zygmunt Bauman, la identidad es un nombre dado a la búsqueda de salida de la incertidumbre como “proyección crítica de lo que se demanda o se busca con respecto a lo que es; [...] una afirmación indirecta de la inadecuación o el carácter inconcluso de lo que es”. Ver BAUMANN, Z., “De peregrino a turista, o una breve historia sobre la identidad”, en HALL S. y DU GAY, P. (eds.), *Cuestiones de Identidad Cultural*, Amorrortu, Buenos Aires, 2003, págs. 41-42.

xx como dice Alejandro Madrid.⁶ Son sus núcleos narrativos con sus tramas argumentales los que poseen el poder organizador en la producción de identidad, como dice Pablo Vila, en sintonía con la perspectiva que sitúa la construcción de las identidades dentro de la representación y no fuera de ella.⁷ Volveremos sobre estas cuestiones más adelante, sobre todo para preguntarnos por la especificidad de la producción de sentido en el marco de la performance.

Carvalho y Segato refieren además a otro tipo de discursos también nativos y de segundo grado que son los que denominan *metafóricos*: aquellos procesos de producción de sentido que estereotipan identidades sociales aunque en este caso sobre la base de emblemas musicales. Son discursos de sustitución de *tópicos* musicales por aquellos significantes lingüísticos que los reifican como garantes de una identidad genérica o estilística. Siguiendo a Acacio Piedade, los tópicos son unidades de sentido –motivos específicos, frases melódicas y/o rítmicas o secuencias armónicas determinadas–, que al margen de sus características intrínsecas otorgan significación en el discurso en virtud de la posición que en él ocupan, en una capacidad que puede ser experimentada tanto por los *performers* como por la audiencia.⁸ Por último, para Carvalho y Segato existe un tercer tipo de discurso de segundo grado al que llaman *analítico*, no necesariamente nativo, producido por quienes pretenden en cada acto discursivo “volverse incansablemente sobre sus fundamentos epistemológicos”, es decir, los teóricos y analistas de la música.⁹

Esta tipología de discursos –concluyen–, participa de lo que Charles Seeger denominó *verbalización sobre la música* o “tipo y grado de control al cual las tradiciones musicales han sido sometidas por las tradiciones discursivas”.¹⁰ Sin embargo en esta cita de Seeger la música y sus tradiciones son ubicadas *por fuera* del discurso, como si éstas no constituyeran discursos en

⁶ MADRID, A. “Música y nacionalismos”, en RECASENS, A. y SPENCER, C, *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, Madrid, SEACEX / Ediciones Akal, 2010a, págs. 227-235.

⁷ VILA, P., “Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales”, en PIZZINI, M., MANTECÓN, A. y SCHMILCHUK, G. (coords.), *Recepción artística y consumo cultural*, México: CONACULTA, INBA y CENIDIAP, 2000, págs. 350-360; Hall, S. “Introducción: ¿quién necesita ‘identidad?’”, en HALL S. y DU GAY, P. (eds.), op. cit. pág. 18.

⁸ PIEDADE, A.T. DE C., “Música Popular, expressão e sentido: comentários sobre as tópicas na análise da música brasileira”, en *Revista Da Pesquisa*, Vol. 1 Nro. 2, Florianópolis, Universidad do Estado de Santa Catarina, 2005, págs. 3-4 [en línea]. Dirección URL: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume1/numero2/musica/musica_popular.pdf [Consulta: 24 de agosto de 2009].

⁹ CARVALHO J. J. DE y SEGATO, R, op. cit., pág. 6.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 6.

sí mismas. Pero si está claro que los discursos no son la música, ¿por qué la(s) música(s) no podrían ser discurso?

Esta breve descripción de lo que suele denominarse discursos verbales, lingüísticos o discursos –a secas– sobre la música deja afuera otras preguntas: ¿es la música un discurso *per se* que produce significaciones? ¿Dónde está –si es que esto fuera posible–, y cómo se construye el significado en la música?

El concepto de *Músicopoiesis* que proponen Carvalho y Segato puede ser un buen punto de partida para pensar estos interrogantes, por cuanto en él incluyen tanto al discurso propiamente musical en el acto de hacer música como a la participación en la semiosis musical a través de la performance creativa y la recepción activa.¹¹ Sin la pretensión de agotar las cuestiones que aquí se plantean, lo que sigue es una propuesta de abordaje en un caso concreto de análisis en campo. Pero antes, una pequeña justificación teórica.

2.

La pregunta sobre la construcción de sentido *en* la música, a partir de su manifestación material particular, fue formulada ya en 1982 por Philipp Tagg quien propuso la consideración plena de la música como *objeto sonoro*, cuyo canal constituye la vía de acceso a los procesos de significación musical insertos en un *contexto* global.¹²

El señalamiento de Tagg apunta, por cierto, a destacar la especificidad de la significación musical y a la inutilidad de extrapolar la tradición semiológica lingüística a la música, como sucede en la tradición musicológica que enfatiza el análisis del signo escrito. Cita por ejemplo la estrategia formalista de Jean Jacques Nattiez que fija al discurso en su manifestación visual, su código, su representación escritural, porque jerarquiza la elaboración racional de la música por sobre su materialidad sensible. Así, para Nattiez “en la tradición occidental, lo que resulta del acto creativo del compositor es la partitura [lo que] posibilita que la obra sea interpretable y reconocible como una entidad”, por cuanto la obra musical es “una entidad comprendida por relaciones que están sujetas en la partitura, el signo gráfico *es* la obra”.¹³

¹¹ Ibidem, pág. 4.

¹² En cursivas en el original. Ver TAGG, P. “Analysing popular music: theory, method and practice”, en *Popular Music* n° 2, 1982, págs. 37-65. Con respecto al término preferimos la identificación de condiciones de producción, más concretas e explícitamente ideológicas que la mera descripción de un *contexto*, lo que suele encubrir los procesos productivos que intervienen en esas significaciones.

¹³ En cursivas en el original. NATTIEZ, J. 1990. *Music and Discourse*. New Jersey: Prin-

Se trata entonces de una suerte de sobreimpresión del signo con su objeto convirtiendo al signo (escrito) en el objeto mismo, lo que termina por memorar la tradición saussureana –que se pretende superar– del análisis de la *lengua como convención* y sistema de signos que *expresan ideas*, en cuya perspectiva el sonido ocupa el lugar del habla como mero *acto individual* y no *social*.¹⁴

El programa de Saussure expulsa la materialidad del sentido fuera de la lengua, porque como dice Eliseo Verón el “paso del *sonido* (material) a la *imagen acústica* del sonido” simplifica la complejidad de lo material en un “*orden simple y homogéneo*” en donde “*un sujeto [...] sometido a lo social, recibe el sentido*”.¹⁵ Se trata de una concepción –la de Saussure– que entiende al signo como una entidad psíquica de dos caras, con dos elementos que se corresponden y se reclaman recíprocamente en una relación unívoca: el concepto y su imagen acústica, el significado y su significante.¹⁶

Sin embargo “el orden de lo material, complejo, es la heterogeneidad en la simultaneidad”, según propone Verón.¹⁷ Siguiendo a Gottlob Frege y a Charles Sanders Peirce, para este autor es preciso hacer *estallar* el modelo binario del signo porque permanecer prisionero de él nos impide pensar toda noción de productividad del sentido y por consiguiente los modos de construcción de “lo real” –la capacidad performativa–, conceptos interconectados entre sí: “un signo representa la idea que produce o modifica”.¹⁸

A diferencia de Saussure, el signo en Peirce incluye un tercer término al que denomina interpretante –*the idea*–, que es el articulador o mediador entre el signo o *representamen* y su objeto. Es decir, entre aquél significante y significado que se correspondían unívocamente aparece ahora un *sentido producido* por/en la relación entre ambos, y que se convierte a su vez en un nuevo signo. Este movimiento crea un *representamen* para un nuevo objeto en una relación triádica con otro nuevo interpretante, que los enlaza en la cadena de semiosis ilimitada.

La concepción tripartita del signo en Peirce articula también tres órdenes del sentido –en su primeridad, segundidad y terceridad como en el

ceton University Press, 1990, págs. 71-72.

¹⁴ Ferdinand de Saussure distingue entre la lengua como cristalización social del lenguaje y el habla como su realización individual –las cursivas son mías–. Ver SAUSSURE, F., *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1945, págs. 36-44.

¹⁵ Como representación *natural* de la palabra o significante. *Ibidem*, págs. 91-93. En cursivas en el original. Para la crítica de Verón ver VERÓN, E., *La semiosis social*, Buenos Aires, Gedisa, 1987, pág. 90.

¹⁶ SAUSSURE, F., *op. cit.*, págs. 91-93.

¹⁷ VERÓN, E., *op. cit.*, págs. 90.

¹⁸ PEIRCE, C. S., *Obra lógico-semiótica*, Madrid, Taurus, 1987, pág. 172. En inglés en el original: “*a sign stands for something to the idea which it produces or modifies*”, por lo que prefiero la traducción de: “un signo representa para algo a la idea para la cual produce o modifica”.

ícono, índice y símbolo, es decir, la cualidad, la cosa en sí, la ley— lo que resulta “crucial” para considerar paquetes significantes complejos, como dice Eliseo Verón.¹⁹ ²⁰ Ciertamente la música forma parte de este tipo discursos, por lo que para su abordaje el programa de la *faneroscopia* de Peirce es más útil que la lingüística.²¹ En tanto atiende “todos los lenguajes posibles” sienta las bases para el “examen de modos de constitución de todo y cualquier fenómeno, como fenómeno de producción de sentido”.²²

Ahora bien, ¿dónde situamos esta producción de sentido? ¿Hacia adentro de las prácticas musicales como en las estrategias semióticas formalistas, o en la práctica social misma?

La perspectiva de análisis discursivo musical en Nattiez y Jean Molino también está basada en la semiosis ilimitada y en la tripartición del signo peirciana; por consiguiente, la música como formación simbólica “da lugar a una red compleja e infinita de interpretantes” —la semiosis ilimitada en Peirce— accesible a través de los procesos poiéticos (producción), estésicos (reconocimiento) y la obra en su realidad material, la huella física resultante del proceso poiético.²³ A dichos objetos se corresponden tres niveles de análisis: el poiético, el estésico —ambos procesos—, y el que se aboca al nivel neutro o producto, *configuraciones inmanentes* de la obra organizadas en estructuras o cuasi estructuras.²⁴ En coherencia con la jerarquización del signo escrito —el cual sujetaría las relaciones comprendidas en la obra musical—, es el papel como soporte significativo el lugar que permitiría reconocer esas configuraciones inmanentes. Sin embargo esta hermenéutica esconde el hecho de que todo análisis de un texto, cualquiera fuera su superficie significativa o soporte material, implica ponerlo en relación con algo que no está en el texto, como dice Eliseo Verón. Como señala este autor, debe admitirse que la multiplicidad de análisis y lecturas “movilizan siempre, de una manera u otra, elementos que tienen que ver con las condiciones pro-

¹⁹ Para una introducción accesible a la teoría peirceana ver SOARES DE SOUZA, L., *Introdução às Teorias Semióticas*. Salvador da Bahia: Editora Vozes, 2006.

²⁰ VERÓN, E., op. cit., pág. 149.

²¹ Como propone ROCHA ALONSO, A. *La música, las músicas: cuerpo y discurso musical*. Material de cátedra para el Seminario Música y Comunicación, Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires, 2004 [en línea]. Dirección URL: <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/delcoto/textos/Musica%20musicas.doc>. [Consulta: 1 de mayo de 2015]. En cuanto a la idea de faneroscopia, dice Peirce sobre la descripción del *phaneron*: “and by the *phaneron* I mean the collective total of all that is in any way or in any sense present to the mind, quite regardless of whether it corresponds to any real thing or not”. Ver HARTSHORNE, C. y WEISS, P., *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge, Harvard University Press, 1931, pág. 112. Énfasis en el original.

²² SOARES DE SOUZA, L., op. cit., pág. 159.

²³ NATTIEZ, J., op. cit., pág. 37.

²⁴ Ibídem, pág. 15.

ductivas del objeto significante analizado (sea en producción o reconocimiento)”.²⁵ Por otra parte, la pretensión de un análisis intratextual esconde también el lugar del analista, borrando las condiciones de producción de su lectura particular.

Es por ello que “un conjunto discursivo no puede jamás ser analizado en sí mismo”.²⁶ Aunque sea posible hacerlo en el marco de un análisis lingüístico estructural, no es posible analizar “configuraciones inmanentes” y a la vez reconocerlas inscriptas en la cadena de la semiosis ilimitada.²⁷ De esta forma “toda producción de sentido es necesariamente social: no se puede describir ni explicar satisfactoriamente un proceso significante, sin explicar sus condiciones sociales productivas”.²⁸

A la inversa, todo fenómeno social –como la práctica musical– es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido. “Todo funcionamiento social tiene una dimensión significante constitutiva [...] (y) toda producción de sentido está insertada en lo social”. Este doble anclaje del sentido en lo social y de lo social en el sentido “sólo se puede develar cuando se considera la producción de sentido como discursiva”.²⁹

Es así que la(s) música(s) también constituyen discursos socioculturales: en palabras de un viejo postulado que adaptamos para un abordaje socio-discursivo de la música –continuando con la cita a Verón–, podemos decir que cuando hablamos de música nos referimos también a “estructuras significantes de superficie (la materialidad sonora) que, vinculadas con las prácticas que las subyacen, pueden dar cuenta de sus propiedades como discursos y de la especificidad de la producción de significaciones”.³⁰

A modo de resumen, esta *sociosemiótica* propone que:

- El análisis de los discursos sociales (o culturales) abre camino al estudio de la construcción social de lo real.
- Es en la semiosis donde se construye la realidad de lo social.
- Toda producción de sentido tiene una manifestación material –“paquetes” de materias sensibles investidas de sentido que son productos.
- Los “objetos” que interesan al análisis son *sistemas de relaciones* que todo

²⁵ VERÓN, E., op. cit., pág. 128.

²⁶ *Ibidem*, pág. 127.

²⁷ El mismo Jean Molino admite que, sin embargo, “ningún método de análisis, sea tradicional o no, debe marcar a priori un límite y afirmar: la música se detiene allí”. Ver MOLINO, J., *Fait musical et sémiologie de la musique*. Traducción de F. Alí Brouchoud, Jorge Sad y Marta Julia Milán Material para el Seminario de Semiología Musical, Prof. Jorge Sad, C. C. Ricardo Rojas, UBA, 2006. [Obra inédita].

²⁸ VERÓN, E., op. cit., pág. 125.

²⁹ VERÓN, E., op. cit., pág. 125-126.

³⁰ VERÓN, E. 1974. “Acerca de la producción social del conocimiento: el ‘estructuralismo’ y la semiología en la Argentina y Chile”, *Revista Lenguajes*, n° 1, Buenos Aires, 1974, pág. 97.

producto significativo mantiene con sus condiciones de generación por una parte, y con sus efectos por la otra.

- Es decir, analizando estos productos apuntamos y accedemos a los procesos que los generan.

Esta perspectiva nos permite, entre otras posibilidades, atender la especificidad de la materialidad musical como complejo sonoro/performativo según la propuesta de Alejandro Madrid.³¹ De la misma forma, nos corremos también de la necesidad de una semántica musical, descartando por inútil la búsqueda del significado intrínseco en la música. Lo que nos interesa en su lugar es cómo y qué tipos de sentidos se producen por parte de quién, para quién, y en qué condiciones de las tres instancias que conforman un sistema productivo de significación: la producción, la circulación y el reconocimiento.

3.

La estrategia analítica de la sociosemiótica se interesa entonces por

[...] la descripción de la configuración compleja de condiciones que determinan el funcionamiento de un sistema de relaciones sociales en una situación dada [...] no como condiciones ‘objetivas’, simplemente, sino como condiciones de producción del sentido [que] es lo que abre el camino a la aprehensión del orden simbólico como matriz fundamental del comportamiento social.³²

Por consiguiente los objetos que interesan al análisis no están *en* los discursos ni tampoco *fuera* de ellos: son sistemas de relaciones que todo producto –por caso, una obra musical, cualquiera sea el soporte material a partir del cual realizamos el análisis– mantiene con sus condiciones de generación, por una parte, y con sus efectos por la otra. De esta forma, la mera descripción de las marcas presentes en la materia significativa, tal como trabaja la lingüística sobre marcas propias de la materia significativa lingüística o la musicología tradicional con el análisis musical, no es suficiente para describir las operaciones de asignación de sentido subyacentes, asequibles a partir del establecimiento de relaciones entre esas propiedades

³¹ MADRID, A., “Sonares dialécticos y política en el estudio posnacional de la música”, en *Revista Argentina de Musicología*, n° 11, Córdoba, 2010b, págs. 17-32.

³² SIGAL, S. Y VERÓN, E. *Perón o Muerte*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1988, pág. 13. Comillas simples en el original.

significantes y sus condiciones de generación –sean de producción o reconocimiento–. Cuando encontramos una regularidad de esas relaciones, cuyas marcas ya han sido identificadas como huellas de uno u otro conjunto de condiciones, es posible su representación sistemática bajo la forma de gramáticas también de producción o de reconocimiento.³³

Continuando con la adaptación de la sociosemiótica a nuestro campo de investigación, el análisis puede situarse entonces tanto en la producción o práctica musical como en su reconocimiento por parte de públicos y/o otros músicos en el marco de la performance, como *lectura* del discurso musical –si utilizamos los viejos términos ceñidos a la letra– o mejor aún su *escucha* en el contexto del campo artístico, entre otras opciones. También es plausible de ser analizada la circulación de las prácticas como *diferencia* entre un momento y otro.³⁴

Veamos un ejemplo de aplicación práctica de esta perspectiva analítica situada en este caso en producción o Músicopoiesis, a partir del análisis discursivo de una pieza musical. En primer lugar desechamos la exclusividad de la partitura como vía de acceso a la obra en el sentido en que lo propone Nattiez. Tratándose de la música que nos ocupa –el jazz–, que prioriza la composición en tiempo real en el momento de la improvisación por sobre la interpretación y reproducción de una obra autoral en el sentido occidental, la partitura funciona más como condición de producción de la obra que como texto o superficie significativa de ésta en su sentido estricto. Recordemos que las partituras más comúnmente utilizadas en el jazz, como las de los *standards* del Real Book, incluyen una mínima información de la pieza a interpretar: tempo, forma, rítmica, una sencilla línea melódica y la armonía expresada en acordes mediante el sistema cifrado. Este *habitus* de lectura espera del artista que éste aporte con su creatividad y su improvisación solista y colectiva una mayor riqueza musical a la obra.

Para el abordaje de los ejemplos musicales preferimos entonces utilizar la representación gráfica de su onda sonora generada por un programa informático de edición de sonido, que nos permite una captura visual de las marcas presentes en la superficie significativa durante la totalidad de la performance.³⁵ Por ejemplo, en el caso de una versión en vivo por parte de músicos argentinos de jazz de “The Ship is Jumping” de Duke Ellington, buscamos marcas relativas a la especificidad de la performance jazzística,

³³ VERÓN, E., op. cit., 1987, pág. 129.

³⁴ VERÓN, E., op. cit., 1988, pág. 22.

³⁵ Esta metodología de captura de marcas performativas también podría realizarse con materiales estrictamente sonoros, señalando con algún sonido específico un momento determinado de una performance grabada. Si bien la tecnología actual nos permite realizar esto sin problemas, aún nos encontramos condicionados por la necesidad de la representación gráfica para la reproducción visual del análisis.

algunos de cuyos aspectos fueron caracterizados como clave del *ethos* musical en entrevistas etnográficas realizadas a distintos músicos; por ejemplo: índices de la interacción, la performance dialógica, la utilización de la llamada y respuesta, la cita a la denominada *tradición*, los movimientos en la intensidad, etcétera.³⁶

El paso siguiente consistiría en proponer relaciones entre las marcas discursivas presentes en ese ejemplo musical con sus condiciones de producción, como la inscripción de esta pieza en un estilo jazzístico específico –como el llamado *mainstream*–, las características del evento (un tributo a Duke Ellington), o la situación de *jam session*, entre otras.³⁷ Sólo así esas marcas pueden ser consideradas huellas de las condiciones de producción en la materia significativa.

Ahora bien,

[...] el análisis de un discurso desde el punto de vista de la enunciación no es el análisis de “una parte” de este discurso, sino un análisis de este discurso en su conjunto, del punto de vista de la relación que él constituye entre el enunciador y el destinatario.³⁸

Es por ello que el análisis no puede detenerse aquí: es preciso ubicar la obra en el marco de un corpus integrado por otras obras-performances, el discurso visual de las cubiertas de discos, el análisis musical de las partituras, entrevistas realizadas a los músicos, entre otros juegos de discurso dentro del mismo campo discursivo.

Por ejemplo, en el caso específico de nuestra investigación, las entrevistas etnográficas resultaron un insumo fundamental para pensar luego el *campo de efectos posibles* o sentido del discurso musical y no musical en este campo artístico, el del jazz argentino –que se constituye a su vez como

³⁶ Este ejemplo musical es una versión en vivo del *standard* de Duke Ellington *The Ship is jumping*, realizada en el Jazz Club del Paseo La Plaza, Buenos Aires, el 2 de octubre de 1998, en el marco de un concierto de celebración por el segundo aniversario del club. Participaron Natalio Sued, Enrique Norris, Rodrigo Domínguez, Ricardo Cavalli, Guillermo Delgado, Juan Pablo Hornou, Diego Lutteral. En *VVII, Tributo a Duke Ellington en el 2° aniversario del Jazz Club*. Buenos Aires, 1998, track 7, [obra inédita] Un análisis más pormenorizado de este ejemplo se encuentra en CORTI, B. *Jazz Argentino, la música “negra” del país “blanco”*, Buenos Aires, Gourmet Musical, 2015, págs. 109–110.

³⁷ La *jam session* es un tipo de performance jazzística dedicada a la improvisación.

³⁸ VERÓN, E. “El análisis del ‘Contrato de Lectura’, un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media”. Traducción de S. Delfino, 1985, pág. 6. [Obra inédita]. No nos hemos explayado aquí sobre la relación entre este enfoque sociodiscursivo y la teoría de la enunciación que refiere “al acto mismo de producir un enunciado y no al texto del enunciado lo que es nuestro objeto” –ver BENVENISTE, E., *Problemas de lingüística general*, México, 1991, pág. 83–, lo que requeriría sugerir una caracterización de la enunciación musical, objetivo que excede largamente los propósitos de este trabajo.

sujeto discursivo—.³⁹ Exploramos en ellas las marcas que los músicos entrevistados dejan ver para identificarse con valores o *ethos* musicales asociados a prácticas, relacionándolas con las huellas analizadas en el complejo sonoro-performático. Propusimos entonces para el ejemplo de *The Ship is Jumping* —enmarcada en un tipo de práctica que caracterizamos como *de interpretación de repertorio de tradición jazzística considerado legítimo*—, una relación que lo inscribe en los programas artísticos de recreación de ese repertorio sobre una fuerte idea de autenticidad, sustentada en la puesta en práctica de los valores performáticos provistos por la llamada *tradición jazzística*.⁴⁰

Otra aplicación de esta estrategia analítica fue la que utilizamos en el análisis paralelo de partituras y grabaciones de tres obras compuestas por músicos argentinos de jazz, con el objeto de explorar el campo de sentidos posibles en torno a la idea de *jazz argentino*.⁴¹ Este proceso nos permitió, sintética y provisoriamente, arribar a:

1) Es en una *fase primaria* de composición *de autor* donde se incorporaron elementos tomados de la música popular argentina, ajenos a la conocida como de tradición jazzística, pero con una intención de relectura y reinterpretación. La revalorización del rol del compositor —individual o grupal— en un género musical cuyas prácticas a nivel local se basaban en gran medida en la reproducción y/o reinterpretación de repertorios ajenos, permitió la irrupción del sujeto discursivo, quien explicita sus condiciones de producción, referidas como influencias de formación, gusto, entorno social y cultural en el marco de las entrevistas. También fue posible distinguir un grado de utilización diferenciado de los elementos *locales* con respecto al subgénero comúnmente conocido como de *jazz fusión*, en donde los tópicos o unidades de sentido discretas conectadas a identificaciones de nacionalidad y/o regionalidad presentan un funcionamiento discursivo más estable y una referencialidad explícita, incluso en una cuasi literalidad.⁴²

2) La *performance* funcionó en estos ejemplos como el espacio de *fase secundaria* de la composición devenida en grupal, y construida fundamentalmente en la interacción entre los músicos a través de la práctica improvisatoria. Este espacio funciona, por un lado, como lugar de búsqueda estética para la confluencia colectiva del sonido e ideas musicales, y, por el otro, de exploración imaginaria de identidades que permite abordar la tensión surgida de la utilización de elementos socialmente reconocidos como provenientes de diferentes tradiciones musicales. La improvisación

³⁹ Sobre el “campo de efectos posibles” ver SIGAL, S. Y VERÓN, E. *op. cit.*, pág. 15; VERÓN, E. *op. cit.*, 1987, pág. 130.

⁴⁰ CORTI, B. *op. cit.*, 2015, págs. 103-110.

⁴¹ Análisis citado en *ibidem*, págs. 50-54.

⁴² *Ibidem*, págs. 55.

emerge entonces como gramática de producción del discurso –en términos de Eliseo Verón–,⁴³ operando en dos niveles: uno, como herramienta interpretativa/compositiva en su sentido estricto cuya definición clásica refiere al “modo de ejecutar en forma espontánea, sin música escrita”,⁴⁴ es decir, como el Otro de la composición eurooccidental en términos de Nicholas Cook.⁴⁵ Y dos, también como “contexto [...] marcado por el mensaje: ‘éste es el juego’”,⁴⁶ que implica un *nosotros* intersubjetivo que comparte no sólo un *durée* interior, sino un presente simultáneo y vívido de la corriente de conciencia del otro en su inmediatez, como diría Alfred Schutz.⁴⁷ La composición grupal en tiempo real, esa improvisación que resulta una doble performativización del *topos* y del *cronos*, es como tal capaz de producir sentidos que pueden no coincidir con los de la fase primaria de composición de escritura.⁴⁸

3) El dispositivo discursivo de la llamada y respuesta –que se desarrolla *en y con* la estructura musical formal de la antífona– también surge como gramática discursiva y nos permite pensar los diálogos rítmicos como una puesta en discusión de las diferencias musicales, culturales, sociales y estéticas, así como estrategia de apertura y de experiencia de una identidad que puede ser elegida o no, imaginada y/o practicada.⁴⁹ Podemos acceder

⁴³ En tanto sus marcas (o mejor, huellas, ya que puede establecerse la relación entre la propiedad significativa y sus condiciones de producción) permiten reconstruir las operaciones de asignación de sentido que se encuentran subyacentes. Ver VERÓN, E., op. cit., 1987, pág. 129.

⁴⁴ SCHULLER, G., *El Jazz, sus raíces y desarrollo*. Buenos Aires, Editorial Víctor Lerú, 1973, pág. 396.

⁴⁵ COOK, N., “Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros”, *Per Musi, Revista Académica de Música*, nº 16, pág. 15 [en línea]. Dirección URL: http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/16/num16_cap_01.pdf [consulta: 5 de diciembre de 2009].

⁴⁶ NACHMANOVITCH, S., 1991. *La improvisación*, Buenos Aires, Planeta, 1991, pág. 59. Nattiez, Jean-Jacques. 1990. *Music and Discourse*. New Jersey: Princeton University Press.

⁴⁷ SCHUTZ, A., “Making Music Together: a study in social relationship”, en DOLGIN, J., KEMNITZER, D. Y SCHNEIDER, D. (eds.) *Symbolic Anthropology: a reader in the study of symbols and meanings*, New York, Columbia University Press, 1977, pág. 210.

⁴⁸ CORTI, B. op. cit., 2015, págs. 55-56.

⁴⁹ Uno de los sistemas de significación más relevantes en estas músicas es el constituido por el esquema de llamada y respuesta, *call and response* o forma responsorial, un tipo de arreglo característico de los *idiomas* musicales africanos presente también en los afroamericanos (Ver CHERNOFF, J. M., *African Rhythm and African Sensibility. Aesthetics and Social action in African Musical Idioms*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1979, pág. 55). En su versión más sencilla a cargo de un dúo, “el segundo cantor (funciona como) eco de cada frase musical cantada por el primero, posiblemente con un estribillo que cierra un número de alternancias”. A partir de allí se construyen otras complejas fórmulas que incluyen grupos de a pares, líder y coro, coros, y otras multiestructuras (Ver KWABENA NKETIA, J. H. *The music of Africa*, New York, W. W. Norton & Company, 1974, págs. 140-143). El esquema fue retomado en los *negro spirituals*, el gospel, el blues, otras expresiones afroamericanas como el son

así a la identidad no como un *lugar* de sentido, de significación determinada y determinante de una esencialidad, sino más bien como un proceso de construcción simbólica inscrita en una cadena de semiosis ilimitada, que enlaza tanto representaciones como prácticas.⁵⁰

4.

Por último deseamos proponer algunas consideraciones en relación a dos nudos problemáticos recurrentes que deben ser despejados para *progresar* una teoría del sentido en la performance musical.

El primero de ellos tiene que ver con la idea de la doble producción de sentido en forma de discurso y performance que aparece en distintos autores, tanto como un proceso sucesivo –con fases en donde algo vendría primero seguido de otra cosa después–, como con un funcionamiento paralelo y simultáneo de dos zonas diferenciadas de significación. Está en el concepto mismo de Músicopoiesis de Carvalho y Segato, que incluye tanto al discurso propiamente musical en el acto de hacer música como a la participación en la semiosis musical a través de la performance creativa y la recepción activa; y también en la *codificación* embutida dentro de un código preferencial en la práctica musical, que posibilita la construcción de al menos dos sentidos o “doble voz”, como propone Luis Ferreira.⁵¹

Pablo Vila trabaja también la relación en la música entre dos núcleos de sentido, enfocándose en el proceso dialéctico que habilitaría “a los actores sociales [a] ajustar las historias que cuentan para que las mismas ‘encajen’ en las identidades que creen poseer”, por un lado, y que al mismo tiempo “permite que dichos actores ‘manipulen’ la realidad para que la misma se

y el candombe –entre otras–, y el jazz (ORTIZ ODERIGO, N. R. 1952. *Historia del Jazz*. Buenos Aires, Ricordi, 1952, pág. 54). En este último, a través de la improvisación solista con su consiguiente respuesta, y fórmulas como el llamado 4 y 4, momento de suspensión del desarrollo formal del esquema AABA, en donde el combo liderado por un solista improvisa colectivamente sobre cuatro compases, seguido de una improvisación del baterista sobre otros cuatro compases.

⁵⁰ CORTI, B. op. cit., 2015, págs. 24-25.

⁵¹ Ver FERREIRA MAKI, L. “An Afrocentric Approach to Musical Performance in the Black South Atlantic: The Candombe Drumming in Uruguay”, *Revista Transcultural de Música* 11, 2007, pág. 14 [en línea]. Dirección URL: <http://www.sibetrans.com/trans/trans11/art12.htm> [consulta 30 de enero de 2009]. O también FERREIRA MAKI, L., “El estudio de la performance musical como proceso de interacción: entre el análisis y el escenario sociocultural. Un estudio de caso de los tambores del candombe afrouruguayo”, en FORNARO, M. (ed.), *De cerca, de lejos. Miradas actuales en Musicología de/sobre América Latina*, Montevideo, UdelaR (CSEP/EUM), 2008, pág. 227.

ajuste a las historias que cuentan acerca de su identidad.⁵² El amalgama de la relación entre imaginario y cuerpo –para su concepto de música como artefacto que “provee a la gente de diferentes elementos que ellos utilizarían, al interior de tramas argumentales, en la construcción de sus identidades sociales”– es aquí la narratividad,⁵³ lo que lo lleva a polemizar con Simon Frith para quien son “las experiencias directas que [la música] ofrece del cuerpo, el tiempo y la sociabilidad [...] (las que) nos permiten ubicarnos en narrativas culturales imaginativas”.⁵⁴

De todas formas, como señala Ramón Pelinski:

La corporeidad desempeña [...] un papel decisivo en la producción de significados primordialmente vividos en la experiencia musical subjetiva, de manera preconceptual y antepredicativa, a la vez que abierta al entorno social y natural e informada por él.⁵⁵

En efecto, hemos podido observar cómo en el discurso musical de músicos argentinos de jazz coexisten de manera paralela ciertos sentidos identitarios producidos en procesos narrativos argumentales –por un lado–, y otros que podrían no coincidir completamente con éstos, disparados en el marco de lo performático. Esta diferencia pudo percibirse según se trate –tal como indicamos más arriba–, de la fase de composición de autor o de la fase de composición grupal: el color local con su sentido nacionalizado es explícito en el primer caso, pero no así como “trama argumental” organizadora del segundo, es decir, en la práctica de la improvisación.

Y esto es así porque no es posible pensar un “argumento” o una “narrativa” en una sesión improvisatoria, ya que allí se ponen en juego allí otras cuestiones menos nombrables, menos narrables, más afines al orden de las *sensibilidades* como dice Luis Ferreira o de las musicalidades, en términos de Acacio Piedade.⁵⁶ Algunos de los límites del logos discursivo fueron se-

⁵² VILA, P., “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”. *Revista Transcultural de Música* nº 2 1996 [en línea]. Dirección URL: <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm>. [Consulta 8 de julio de 2007].

⁵³ VILA, P., “Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales”, en PICCINI, M., MANTECÓN, A. R. Y SCHMILCHUK, G. (coords.), *Recepción artística y consumo cultural*, México, CONACULTA, INBA y CENIDIAP, 2000, págs. 350-360.

⁵⁴ FRITH, S., “Música e identidad”, en HALL S. Y DU GAY, P. (eds.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003, pág. 212.

⁵⁵ PELINSKI, R. 2005. “Corporeidad y experiencia musical”, en *Revista Transcultural de Música* nº 9 [en línea]. Dirección URL: <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/pelinski.htm> [consulta 11 de octubre de 2008].

⁵⁶ FERREIRA MAKI, L., “Conectando estructuras musicales con significados culturales: un estudio sobre sistemas musicales en el Atlántico Negro”, en *Actas del VI Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, Buenos Aires, Iaspm-la, 2005, [en línea]. Dirección URL: <http://www.iaspmla.net/wp-content/uploads/2012/01/luisferreira.pdf> [consulta: 30 de mayo de 2007];

ñalados también en la investigación etnográfica por los mismos músicos de jazz, quienes se refrieron tanto a la imposibilidad de expresar en palabras la experiencia musical como a la falencia de la educación musical formal en asumir como contenido pedagógico lo que no puede ser transmitido en términos verbales.

El problema que subyace en esta discusión es el uso indiscriminado de las caracterizaciones *verbal*, *lingüística* o *discursiva* para referir indistintamente a diferentes hechos de enunciación. Quisiera proponer aquí lo siguiente: si, como dice Verón, la vinculación de la materialidad significativa con sus prácticas subyacentes da cuenta de –al menos en una de sus dimensiones constitutivas– su especificidad en la producción de significaciones y de sus propiedades como discurso, asimilar éste con la lengua saussureana o con la narratividad –un tipo específico de género discursivo en términos de Bajtin,⁵⁷ implica reducir toda producción de sentido sólo al lenguaje y sus narrativas. Sin embargo, y como señalamos, la faneroscopia de Peirce ya contempló que el sentido es propiedad de cualquier fenómeno y no sólo del lenguaje; el sentido es construido también en discursos visuales, sonoros, mixtos, y también, por supuesto, en la sinestesia experiencial de la performance.

Siguiendo a Verón, la complejidad de lo material excede lo meramente verbal: el cuerpo significativo, indicial, o “capa metonímica de producción de sentido” tiene inicialmente la forma de “una red intercorporal de lazos de complementaridad”, que de manera indeterminada realiza su pasaje al orden de lo icónico y de lo simbólico.⁵⁸ Así, “la cultura implica un proceso por el cual materias significantes distintas del cuerpo son investidas por los tres órdenes del sentido”.⁵⁹

De esta forma se abren al análisis de la música otras vías de acceso más situables en el cuerpo y las emociones, menos dichas en términos de lenguaje pero sí expresadas en *discursos* no lingüísticos, a través de esos *cuerpos significantes* que intervienen en la producción de sentido.⁶⁰ Después de todo, como dice Herman Parret, el “grano de la voz” de Roland Barthes

PIEDEDE, A. T. DE C., “Brazilian Jazz and Friction of Musicalities”, en TAYLOR ATKINS, E. (ed.), *Jazz Planet*, Jackson, University Press of Mississippi, 2003.

⁵⁷ BAJTIN, M., *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1985.

⁵⁸ VERÓN, E., op. cit., 1987, págs. 141-150.

⁵⁹ VERÓN, E., op. cit., pág. 148.

⁶⁰ ROCHA ALONSO, A. *La música, las músicas: cuerpo y discurso musical*. Material de cátedra para el Seminario Música y Comunicación, Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires, 2004, pág. 7 [en línea]. Dirección URL <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/delcoto/textos/Musica%20omusicas.doc> [Consulta: 20 de agosto de 2009], [obra inédita].

persiste en la música instrumental como “cuerpo dentro de la voz que canta, dentro de la mano que escribe, dentro de los miembros que ejecutan”.⁶¹

El segundo problema a despejar tiene que ver con una recurrente invalidación de lo discursivo cuando de ocuparse de fenómenos performáticos se trata. Una salida clásica confluye en el cuestionamiento por sobredeterminación del signo en el llamado “giro lingüístico”, lo que muchas veces esconde una lectura errónea: por ejemplo, si bien para Stuart Hall la representación es el espacio dentro del cual se construyen las identidades, no deja de señalar la necesidad de pensar la *distintividad*—más que la identidad— en relación a las lógicas “dentro de la cual el cuerpo racializado y etnizado se constituye de manera discursiva”.⁶² Es decir, no hay discurso sin cuerpo, porque lo discursivo es una de las maneras de constituir el cuerpo, la “materialidad significativa de la semiosis social”.⁶³

La sobredeterminación discursiva también es objetada en el marco de una mirada estructuralista clásica, pero

La distinción entre acción y discurso no corresponde en modo alguno a la distinción entre ‘infraestructura’ y ‘superestructura’; no corresponde tampoco a la distinción entre ‘hacer’ y ‘decir’, *puesto que la acción social misma no es determinable fuera de la estructura simbólica e imaginaria que la define como tal*.⁶⁴

Peter Wade se ha ocupado de estos debates reseñándolos en lo que denomina el “dualismo material/simbólico”, las “distinciones subjetivas/objetivas”, o la tensión “unidad/fragmentación”. En materia de movimientos sociales esta binarización se traduce en la relación entre sentido y acción, significación y producción, la ya mencionada entre materia y símbolo, o entre cultura y política. Wade busca ir más allá argumentando que si bien para autores como Bauman y Bourdieu tal dualismo pretende ser resuelto mediante el entendimiento de la cultura como un “dinámico campo semántico”, la oferta postestructuralista de centrarse en la constitución discursiva de las realidades materiales y la materialidad del discurso no resuelve el problema, por lo que algunos abordajes continúan siendo criticados por “refugiarse dentro del discurso perdiendo contacto con la materialidad”.⁶⁵

Para Wade no es suficiente afirmar que cada práctica tiene “*aspectos instrumentales y simbólicos*”, sino más bien con entender que la necesaria

⁶¹ PARRET, H., *De la semiótica a la estética*, Buenos Aires, Edicial, 1995, págs. 90-91.

⁶² HALL, S., op. cit., pág. 36.

⁶³ VERÓN, E., op. cit., pág. 141.

⁶⁴ SIGAL, S. Y VERÓN, E., op. cit. pág. 13.

⁶⁵ WADE, P., “Working Culture. Making Cultural Identities in Cali, Colombia”, en *Current Anthropology*, n° 40-4, August-October, Chicago, The University of Chicago Press, 1999, pág. 449.

unicidad de toda actividad humana “siguiendo a Marx y otros, ‘lo que los hombres dicen o imaginan, cómo son narrados, *and men in the flesh*’” son aspectos y dimensiones separados y producidos por el observador, ya que no son inherentes al objeto de análisis en sí mismo: “es más útil pensar que cada decir o imaginar es un hacer y cada hacer es un decir”.⁶⁶ Así como los actos de habla que a la vez que dicen, *producen* en tanto *actos performativos*,⁶⁷ podemos pensar el proceso inverso en donde las performances a la vez que actúan, significan. Esto aparece aún más nítido si consideramos la opinión del discípulo de Austin, John Searle, para quien todos los actos de lenguaje son actos de habla aunque sólo algunos de ellos pueden ser considerados en la definición estricta de Austin: los *ilocucionarios* o actos de habla completos, o *perlocucionarios* en tanto productores de efectos en sus destinatarios.⁶⁸

5.

Como dice Alejandro Madrid, las preguntas tienen que ver con cómo se da o se obtiene significado en la música, qué es lo que ésta hace al obtener significado, y cómo los diferentes momentos en que la música adquiere significado entran en diálogo entre sí.⁶⁹ A esta “manera de mirar la música” Madrid la denomina *sonares dialécticos*: a semejanza de la idea benjaminiana de *imagen dialéctica*, es decir, cuando “un residuo de memoria colectiva es provocado y rescatado de su olvido por alguna imagen o evento visual en el presente”, propone la utilización de la performance como centro de atención y no el sonido sino el “sonar” como proceso productor de significaciones en el marco de la semiosis ilimitada.⁷⁰

O según Wade:

Trabajar en la tierra y hablar de la tierra deben ser ubicadas en diferentes conjuntos de las relaciones sociales sobre los que se tienen diferentes impactos, pero no están opuestas como ‘material’ lo es a ‘simbólico’, ambas son formas de *compromiso con o de trabajo en* el mundo que son simultáneamente plenas de sentido y materiales.⁷¹

En uno y otro caso se trata de superar la aparente dualidad del decir y el hacer en la cual muchas veces la música es involucrada. Se ha buscado

⁶⁶ WADE, P., op. cit., pág. 451.

⁶⁷ AUSTIN, J. *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1990.

⁶⁸ SEARLE, J., *Actos de Habla: Ensayo de Filosofía del Lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1986.

⁶⁹ MADRID, A., op. cit., 2010b, pág. 28.

⁷⁰ *Ibidem*, pág. 27.

⁷¹ El énfasis es nuestro. WADE, P., op. cit., pág. 452.

mostrar aquí una vía de acceso a la discursividad de la música con el deseo de contribuir en este campo, y siendo conciente de que se trata de una estrategia posible de acuerdo a la tradición analítica en la que abrevia. Se propone la utilización del pensamiento ternario de Peirce para un mejor acercamiento a una idea del sentido musical, inscripta a su vez en la producción social del sentido aportada por la sociosemiótica de Eliseo Verón. Por último, se ofrece una estrategia analítica derivada de lo anterior y aplicada a un caso específico de música popular. Es decir, se trata de pensar la noción de discurso para la especificidad musical, lejos de la lengua y del significado bidimensional, y comprendiendo al sonido no sólo como una cristalización material sino también como proceso de significación y experiencia socio-cultural, imbricado en y con la performance.

Bibliografía

- AUSTIN, John 1990. *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós.
- BAJTIN, Mijail. 1985. *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI.
- BAUMANN, Zygmunt, 2003. “De peregrino a turista, o una breve historia sobre la identidad”, en HALL S. y DU GAY, P. (eds.), *Cuestiones de Identidad Cultural*, Amorrortu, Buenos Aires, 2003
- BENVENISTE, Emile. 1991. *Problemas de Lingüística General*, Tomo 2. México: Siglo XXI.
- CARVALHO, José Jorge de y Rita SEGATO. 1994. “Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais”. *Cuadernos de Antropología* (164). Brasilia: Universidad Federal de Brasilia.
- CHERNOFF, John Miller. 1979. *African Rhythm and African Sensibility. Aesthetics and Social action in African Musical Idioms*. Chicago and London: The Univeristy of Chicago Press.
- COOK, Nicholas. 2007. “Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros”, *Per Musi, Revista Académica de Música* 16(8). http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/16/num16_cap_01.pdf [Consulta 5 de diciembre de 2009].
- CORTI, Berenice. 2007. *Identidad del «jazz argentino»: cultura y semiótica de un discurso de interpelación*. Tesina de licenciatura de la Carrera de Ciencias de la Comunicación. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- _____. 2011. *Lo “afro” en el jazz argentino. Identidades y alteridades en la música popular*. Tesis de Maestría en Comunicación y Cultura. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
2015. *Jazz Argentino. La música “negra” del país “blanco”*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- FERREIRA MAKI, Luis. 2007. “An Afrocentric Approach to Musical Performance in the Black South Atlantic: The Candombe Drumming in Uruguay”. *Revista Transcultural de Música* 11(13) ISSN: 1697-0101 <http://www.sibetrans.com/trans/trans11/art12.htm> [Consulta 30 de enero de 2009].
- _____. 2008. “El estudio de la performance musical como proceso de interacción: entre el análisis y el escenario sociocultural. Un estudio de caso de los tambores del candombe afrouruguayo”. En *De cerca, de lejos. Miradas actuales en Musicología de/sobre América Latina*, ed. Fornaro, Marita, Montevideo: UDELAR (CSEP/EUM).
- FRITH, Simon 2003, “Música e identidad”, en Hall Stuart y du Gay, Paul (eds.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu.

- HALL, Stuart. 2003. "Introducción: ¿quién necesita 'identidad'?" En *Cuestiones de Identidad Cultural*, comps. Hall, Stuart Hall y du Gay, Paul 181-213. Buenos Aires: Amorrortu.
- HARTSHORNE, Charles y WEISS, Paul 1931, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge, Harvard University Press.
- KWABENA NKETIA, J. H. 1974. *The music of Africa*. New York: W. W. Norton & Company.
- MADRID, Alejandro 2010a. "Música y nacionalismos". En VVAA, *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: Ediciones Akal.
- _____ 2010b. "Sonares dialécticos y política en el estudio posnacional de la música". Trabajo inédito presentado durante el XIX Congreso de la Asociación Argentina de Musicología, Córdoba, Argentina. 12 de agosto del 2010.
- MARX, Karl 1964, "El fetichismo de la mercancía y su secreto", *El Capital Tomo 1*, México, FCE.
- MOLINO, Jean. 2006. *Hecho musical y semiología de la música*. Traducción de F. Alí Brouchoud, Jorge Sad, Marta Julia Milán, mimeo. Material para el Seminario de Semiología Musical, Prof. Jorge Sad, C. C. Ricardo Rojas, UBA. [Original *Fait musical et sémiologie de la musique*, Musique en Jeu N° 17, Paris, 1975].
- NACHMANOVITCH, Stephen. 1991. *La improvisación*. Buenos Aires: Planeta.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. 1990. *Music and Discourse*. New Jersey: Princeton University Press.
- ORTIZ ODERIGO, Néstor R. 1952. *Historia del Jazz*. Buenos Aires: Ricordi.
- PARRET, Herman. 1995. *De la semiótica a la estética*. Buenos Aires: Edicial.
- PELINSKI, Ramón. 2005. "Corporeidad y experiencia musical". Revista Transcultural de Música 9(11) ISSN: 1697-0101. <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/pelinski.htm> [Consulta 11 de octubre de 2008].
- PIEDEDE, Acácio Tadeu de C. 2003. "Brazilian Jazz and Friction of Musicalities". En *Jazz Planet*. Jackson: University Press of Mississippi, ed. E. Taylor Atkins. Jackson: University Press of Mississippi.
- _____ 2005. "Música Popular, expressão e sentido: comentários sobre as tópicas na análise da música brasileira". *Revista Da Pesquisa*, 1-2(2). http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume1/numero2/musica/musica_popular.pdf. [Consulta: 24 de agosto de 2009].
- _____ 2011. "Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo". *Revista Per Musi* 23(13) <http://www.musica.ufmg.br/>

permusi/port/numeros/23/num23_cap_11.pdf. [Consulta 30 de noviembre de 2010].

- ROCHA ALONSO, Amparo. 2004. *La música, las músicas: cuerpo y discurso musical*. Material de cátedra para el Seminario Música y Comunicación, Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires: mimeo. <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/delcoto/textos/Musica%20musicas.doc> [Consulta: 20 de agosto de 2009].
- SAUSSURE, Ferdinand de 1945, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada.
- SCHUTZ, Alfred. 1977. "Making Music Together: a study in social relationship". En *Symbolic Anthropology: a reader in the study of symbols and meanings*, eds. Dolgin, Janet; Kemnitzer, David y Schneider, David. New York: Columbia University Press.
- SCHULLER, Günther. 1973. *El Jazz, sus raíces y desarrollo*. Buenos Aires: Editorial Víctor Lerú.
- SEARLE, John 1986, *Actos de Habla: Ensayo de Filosofía del Lenguaje*, Madrid, Cátedra.
- SIGAL, Silvia y Verón, Eliseo. 1988. *Perón o Muerte*. Buenos Aires: Hyspamérica.
- SOARES DE SOUZA, Licia. (2006) *Introdução às Teorias Semióticas*. Salvador da Bahia: Editora Vozes.
- TAGG, Phillip 1982, "Analysing popular music: theory, method and practice", en *Popular Music* n° 2.
- VERÓN, Eliseo. 1974. "Acerca de la producción social del conocimiento: el 'estructuralismo' y la semiología en la Argentina y Chile". *Revista Lenguajes*, 1(1), Buenos Aires.
- _____ 1985. "El análisis del 'Contrato de Lectura', un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media, en *VVAA Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications*. París: IREP. Traducción de Silvia Delfino.
- _____ 1987. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- VILA, Pablo. 1996. "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones". *Revista Transcultural de Música* 2(2) ISSN: 1697-0101 <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm>. [Consulta 8 de julio de 2007].
- _____ 2000. "Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales". En *Recepción artística y consumo cultural*, coords. Piccini, Mabel; Mantecón, Ana Rosas y Schmilchuk, Graciela. México: CONACULTA, INBA y CENIDIAP.

WADE, Peter 1999, "Working Culture. Making Cultural Identities in Cali, Colombia", en *Current Anthropology*, n° 40-4, August-October, Chicago, The University of Chicago Press.

Taquetuyoj. Un enunciado en el campo del folklore

Claudio F. Díaz
Universidad Nacional de Córdoba

Introducción

El propósito de este artículo es presentar un estudio del disco *Taquetuyoj* del Dúo Coplanacu.¹ Se trata del 8º disco de un dúo que ha llegado a ser en los últimos años uno de los números centrales del circuito de peñas de la ciudad de Córdoba. Las peñas son uno de los espacios específicos para la presentación en vivo de los artistas dentro del campo del folklore.

Para el análisis del disco mencionado propongo un enfoque sociodiscursivo. Eso significa, en primera instancia, que considero al disco como un *enunciado*, resultado de una práctica discursiva. Desde este punto de vista consideramos el discurso como una práctica social.² Toda práctica social se realiza bajo ciertas condiciones de producción y se caracteriza por estar dotada de sentido. Ya Max Weber había señalado que uno de los rasgos de toda acción social es estar dotada de sentido.³ Del mismo modo Eli-seo Verón afirma que los estudios del discurso versan acerca de los modos de funcionamiento de la semiosis. Pero la semiosis siempre es social por dos razones: porque toda producción de sentido es necesariamente social, y

¹ DÚO COPLANACU, *Taquetuyoj*, Córdoba, Latitud Sur, CD, 2008.

² Justamente El Discurso como Práctica es el nombre del Programa de Investigación dirigido por los Doctores Danuta Teresa Mozejko y Ricardo Costa, subsidiado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNC y radicado en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades. En el marco de ese Programa se inscribe el trabajo del Equipo de Investigación que yo mismo dirijo, centrado en los estudios de músicas populares.

³ WEBER, M., *Economía y sociedad*. Traducción de J. Medina Echavarría, J. Roura Parella, E. García Maynez, E. Imaz y J. Ferrater Mora, 4ª edición, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1992.

porque todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido.⁴

Ahora bien, cualquier estudio empírico de la producción de sentido siempre debe partir de una manifestación material, de productos que son “paquetes de materias sensibles investidas de sentido”.⁵ Ese paquete puede tener distintos soportes materiales como el lenguaje verbal, la imagen, el cuerpo, la música o varios de ellos combinados. Pero “Cualquiera que fuere el soporte material, lo que llamamos discurso (...) no es otra cosa que una configuración espacio-temporal de sentido”.⁶

Partiendo de esta concepción del discurso lo que me propongo hacer no es estudiar las relaciones entre el disco (música) y algún tipo de discurso (verbal) “sobre” esa música, sino más bien estudiar el disco como una producción discursiva, como un enunciado complejo en el que las materialidades sonora, verbal y visual se articulan entre sí y se relacionan a su vez con condiciones de producción específicas.

Pero tampoco se trata de combinar métodos de análisis inmanente de la música, los textos y las imágenes. Hay, claro está, muchos y buenos trabajos que realizan una descripción inmanente de cualquiera de esas dimensiones.⁷ Pero sus hipótesis nunca pueden ir más allá de postular algún tipo de relación entre el plano de la expresión y el plano del contenido⁸ como quiera que estos sean conceptualizados. Un análisis de ese tipo nunca se enfrenta con el nivel propiamente discursivo. Abordar el disco como *enunciado* implica pensarlo en sus relaciones con sus condiciones sociales de producción, puesto que en esas relaciones radica la dimensión propiamente discursiva.

Por condiciones sociales de producción entiendo, en primer lugar, el sistema de relaciones sociales específico en que se encuentra inserto el agente social que produce un enunciado. Ese sistema de relaciones puede pensarse, con Bourdieu, en términos de *campo*.⁹ Si se piensa en términos de campo,

⁴ VERÓN, E., *La semiosis social*, Traducción de E. Lloveras, 1ª edición, Buenos Aires, Gedisa, 1996, pág. 125.

⁵ VERÓN, E., *ibídem*, pág. 126.

⁶ VERÓN, E., *ibídem*, pág. 127.

⁷ Incluso hay trabajos muy sugerentes que analizan las relaciones entre aspectos musicales y rasgos de las letras (TATIT, L. y LOPES, I., *Melodia, elo e elcouçao: «Eu sei que vou te amar»*). En Matos, C., Travassos E. y Teixeira de Medeiros, F. (Org.) *Palabra cantada. Esaios sobre Poesia, Música e Voz*, 1ª edición, Río de Janeiro, Viveiros de Castro Editora, 2008)

⁸ Eco, U., *Tratado de semiótica general*. Traducción de C. Manzano, 3ª edición, Barcelona, Lumen, 1995.

⁹ En términos analíticos, un campo puede definirse como una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, ya sean agentes o instituciones, por su situación (*situs*) actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o de capital) –cuya posesión implica el acceso a las ganancias específicas que están en juego dentro del campo– y, de paso,

las relaciones entre los agentes son de competencia y lucha (aunque también puede haber complementariedad) por recursos escasos y valorados. Es decir son relaciones en las que está en juego el poder. En esas luchas de poder por el control de los recursos o propiedades que resultan eficientes en cada campo, la producción de un enunciado es siempre una *toma de posición estratégica*.

Desde el punto de vista aquí adoptado, se pueden proponer hipótesis explicativas acerca de los rasgos formales característicos y acerca del *sentido* de los enunciados (en este caso, el disco *Taquetuyoj*) sólo si se tiene en cuenta el *lugar* del agente social que lo produce (el Dúo Coplanacu) en el sistema de relaciones específico (el campo del folklore). Siguiendo a Costa y Mozejko entiendo por *lugar* el “conjunto de propiedades eficientes que definen la competencia relativa de un sujeto social dentro de un sistema de relaciones en un momento/espacio dado, en el marco de su trayectoria”. Esa competencia relativa no es, para los autores, “una dimensión más de un sujeto-en-sí, sino aquello que lo constituye en cuanto sujeto social. Este es socialmente su capacidad diferenciada de relación”.¹⁰

Esta manera de construir el sujeto que realiza la práctica discursiva implica varias acentuaciones que es necesario destacar. Por una parte, en la definición de la *competencia* del agente, además de las propiedades eficientes (recursos, capitales, capacidades, saberes) que controla, y que determinan su capacidad de relación, interviene, como una dimensión importante, su *trayectoria*. A lo largo de su *trayectoria* el agente va acumulando y reestructurando diversidad de recursos, pero además va incorporando predisposiciones, esquemas de percepción, orientaciones, a partir de su experiencia condicionada por las posiciones sucesivas que ocupa.¹¹ Es decir, va incorporando lo que Bourdieu llamaba un *habitus*,¹² que predispone más a ciertos juegos sociales que a otros, a ciertas percepciones y maneras de actuar.

Por otra parte, en cuanto a las propiedades o recursos que caracterizan la *competencia* de un agente, Costa y Mozejko tienen en cuenta no sólo su pertinencia, volumen y estructura,¹³ sino también la *gestión* que el agente

por sus relaciones objetivas con las demás posiciones (dominación, subordinación, homología, etc.) (BOURDIEU, P., *Respuestas*. Traducción de H. Levesque Dion, 1ª edición, México, Grijalbo, 1995, pág. 64).

¹⁰ COSTA, R. y MOZEJKO, D. (comp.), *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*, 1ª edición, Rosario, Homo Sapiens, 2002, pág. 19.

¹¹ COSTA, R. y MOZEJKO, D. (comp.), *ibidem*, pág. 28.

¹² Sobre el concepto de *habitus* ver BOURDIEU, P., *Razones prácticas*. Traducción de T. Kauf, 1ª edición, Barcelona, Anagrama, 1997.

¹³ En términos de Bourdieu el volumen (cantidad) y la estructura (incidencia en el volumen general de los distintos tipos de capitales) es lo que determina la posición de un agente (BOURDIEU, P., *Cosas Dichas*. Traducción de M. Mizraji, 1ª edición, Barcelona, Gedisa, 1988, pág. 131).

hace de ellos. A este *manejo*, a este uso diferenciado y estratégico de los recursos que definen la identidad social de un agente, es decir su capacidad diferenciada de relación, los autores se refieren en términos de *gestión de la competencia*.

Esta acentuación tiene importancia en la medida en que enfatiza la actividad estratégica del agente social, aunque se desarrolle en el marco de un sistema que impone limitaciones. De tal manera, el discurso "(...) no puede ser considerado meramente como resultado de condiciones objetivas que imponen su necesidad, sino de opciones realizadas por un agente según su propia competencia y dentro de las limitaciones y posibilidades que enmarcan su trabajo".¹⁴

Entonces, las opciones realizadas por el agente social, que se plasman en el enunciado, están condicionadas por el *lugar* que ocupa en el sistema de relaciones sociales, que implica posibilidades y restricciones.

Pero, en segundo lugar, las opciones se realizan en el marco de un juego de posibilidades específicamente discursivas, que también forman parte de las condiciones sociales de producción.

Bajtín había señalado que la producción de un enunciado implica una primera opción que es la elección de un *género discursivo*, entendido como tipo relativamente estable de enunciados.¹⁵ Esa relativa estabilidad, producto de la práctica histórica y de la vinculación con esferas de la praxis específicas, genera una serie de posibilidades y restricciones temáticas, retóricas, léxicas, etc. que corresponden al género en cuanto tal.¹⁶ Podría agregar, para referirme al disco como enunciado, que esas posibilidades y restricciones abarcan también posibilidades y restricciones armónicas, melódicas, tímbricas, etc. en cuanto al aspecto musical y repertorios de imágenes y sus formas de tratamiento en cuanto al aspecto visual.

En otras palabras, toda producción discursiva se mueve en un espacio de *posibilidades estratégicas*.¹⁷ Más aún, en todo espacio de relaciones sociales hay géneros más valorados que otros, lo mismo que estilos, formas léxicas,

¹⁴ COSTA, R. y MOZEJKO, D. (comp.), *Lugares del decir 2. Competencia social y estrategias discursivas*, 1ª edición, Rosario, Homo Sapiens, 2007, pág. 11).

¹⁵ BAJTÍN, M., *Estética de la creación verbal*. Traducción de T. Bubnova, 1ª edición, México, Siglo XXI, 1982.

¹⁶ En la concepción bajtiniana de los géneros no se trata, pues, de un repertorio fijo de rasgos, ni de una codificación inflexible, sino de una estabilidad relativa, históricamente cambiante, pero suficientemente reconocible por los agentes sociales. Esta concepción permite pensar de un modo abierto los géneros propios de la música popular.

¹⁷ En esos términos Foucault pensaba en el sistema de dispersión, de regularidades y de posibilidades estratégicas que constituyen una *formación discursiva*. (FOUCAULT, M., *La arqueología del saber*. Traducción de A. Garzón del Camino, 1ª edición, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, pág. 50 y ss.).

armónicas, melódicas.¹⁸ Es decir, existen regulaciones, normas (explícitas o implícitas) que definen lo normal, lo aceptable, lo prestigioso, lo comprensible, lo que no se puede decir y lo que es recomendable decir. Este conjunto de regulaciones constituye un *paradigma discursivo*, entendido como uno de los factores objetivos que conforman el espacio de posibles. Un paradigma llega a constituir, en términos de Angenot, una “tópica”, una “doxa” y un conjunto de “tabúes” discursivos.¹⁹ En mi caso, el concepto de paradigma se refiere a un fenómeno localizado que se desarrolla en un campo específico, en este caso, el del folklore tal como se ha desarrollado históricamente en la Argentina.²⁰

Según lo expresado hasta ahora, en el enfoque adoptado se piensa el discurso como resultado de opciones, que se objetivan en un *enunciado*, realizadas por un agente social en función del *lugar* que ocupa en un sistema de relaciones sociales. Vengo insistiendo en que esas opciones tienen un carácter *estratégico*. Ahora bien, postular un comportamiento *estratégico* remite inmediatamente al problema de la *intencionalidad* de la acción. Cuando digo que la acción es siempre estratégica, eso no quiere decir que esa estrategia sea necesariamente conciente. De hecho, la selección de las estrategias tiene que ver con las percepciones que el agente tiene de sus posibilidades según el *lugar* que ocupa. Y esa percepción está limitada por las orientaciones incorporadas a lo largo de la *trayectoria*, es decir, forma parte de un saber práctico que está más allá de la racionalización.²¹ Sin embargo, aún no siendo siempre concientes, las opciones realizadas por el agente en la producción de un enunciado son estratégicas porque forman parte de un entramado de relaciones que son relaciones de lucha, relaciones en las que está en juego la dimensión del poder. Dicho en otros términos la producción de un enunciado, principalmente en los campos de producción cultural, siempre es parte de las luchas simbólicas por la imposición del sentido legítimo, independientemente del grado de conciencia con que el agente social realice sus opciones.²² En los hechos, muchas de las opciones

¹⁸ Sobre la cuestión del *valor* en música popular ver SANZ, J. y LÓPEZ CANO, R. (Coord.). *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América latina*, 1ª edición, Caracas, CELARG, 2011.

¹⁹ ANGENOT, M., *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Traducción de A. Levstein, 1ª edición, Córdoba, Editorial Universidad Nacional de Córdoba, 1998.

²⁰ Sobre el desarrollo del campo del folklore y los rasgos centrales de su paradigma discursivo clásico ver DÍAZ, C., *Variaciones sobre el “ser nacional”. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*, 1ª edición, Córdoba, Recovecos, 2009.

²¹ Bourdieu decía que “El habitus como estructura estructurante y estructurada, introduce en las prácticas y pensamientos los esquemas prácticos derivados de la incorporación (...) de estructuras sociales resultantes del trabajo histórico de las generaciones sucesivas” (BOURDIEU, P., *Respuestas*, op. cit., pág. 95).

²² BOURDIEU, P., *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Traducción de A. Gutiérrez, 1ª edición, Buenos Aires, Aurelia Rivero, 2003.

realizadas son percibidas por los agentes sociales, por ejemplo, los músicos populares, como una cuestión de “gusto”, de “intuición”. Pero como el “gusto” en gran medida está condicionado por el *habitus*, a partir de la intuición o el gusto suelen elegirse elementos discursivos que se integran bien en estrategias coherentes con el lugar y la trayectoria.

Pero eso no significa que cada elección discursiva se relacione exclusivamente con una estrategia. Foucault decía que hay que pensar en “una multiplicidad de elementos discursivos que pueden actuar en estrategias diferentes”, y que eso puede significar “variantes y efectos diferentes según quién hable, su posición de poder, el contexto institucional en que se halle colocado”.²³ En el caso del campo del folklore, un elemento discursivo específico, como puede ser la instrumentación “moderna” (bajo, batería, guitarra eléctrica), ha sido utilizado como parte de una estrategia de ruptura con el paradigma clásico del folklore en el caso de los MPA en los ochenta, y también ha formado parte de una estrategia comercial de captación de un mercado joven en grupos como Los Nocheros o Los Tekis en los noventa.²⁴

De manera que si se tiene en cuenta esa dimensión estratégica en la producción de todo enunciado, la mirada del investigador se orienta a la descripción de aquellos rasgos del producto que hacen particularmente visibles las estrategias del agente, es decir, los mecanismos de construcción del enunciador, el enunciatario y sus relaciones con el enunciado. El enunciador y el enunciatario no se confunden con los agentes sociales que producen o receptan el producto, sino que son efectos discursivos que resultan de las “opciones realizadas por el agente social dentro del marco de posibles y mediante los cuales elabora su propio simulacro como consecuencia de operaciones de selección o incluso simulación”.²⁵

Entre esas operaciones de selección hay que tener en cuenta, por ejemplo, que la relación que se construye entre el enunciador y el enunciado implica la selección de un punto de vista, de un sistema de valoraciones, de un sistema cognitivo, etc. La relación con el enunciatario supone procedimientos de autolegitimación, de verosimilización o de puesta en valor del enunciado destinados a generar un efecto de influencia, que contribuyen a construirlo de una determinada manera. Además, Costa y Mozejko señalan una serie de operaciones de selección que apuntan a la legitimación

²³ FOUCAULT, M., *Historia de la sexualidad. 1-La voluntad de saber*. Traducción de U. Guñazú, 27ª edición, México, Siglo XXI, 1999.

²⁴ Los MPA (Músicos Populares Argentinos) formación integrada por Chango Farías Gómez, Peteco Carabajal y Jacinto Piedra, entre otros, fueron parte de un movimiento renovador de fuerte peso en los años ochenta. Los Nocheros y los Tekis son referentes del fenómeno que se llamó “folklore joven” en los 90, con gran impacto comercial.

²⁵ COSTA, R. y MOZEJKO, D. (comp.), *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*, op. cit., pág. 17.

del enunciador en relación con otros enunciadores dotados de intencionalidades similares con los que el enunciador compite, a partir de los cuales se legitima, con quienes establece diferencias y semejanzas. En el caso de un enunciado de las características de un disco, esos procedimientos de legitimación, valoración, verosimilización, etc. pueden materializarse en aspectos verbales, pero también musicales y visuales.

En razón de la limitación del espacio disponible, en el análisis del disco *Taquetuyoj* que propongo a continuación, me centraré sólo en algunas estrategias que resultan centrales si se lo aborda teniendo en cuenta el lugar del Dúo Coplanacu y su trayectoria en el campo del folklore.

Taquetuyoj para ver

Lo primero que ve quien toma el disco *Taquetuyoj* en sus manos, es la tierra. Eso, en principio, sería algo perfectamente esperable en un disco de folklore. De hecho hay dentro del campo una larga tradición de portadas que muestran los paisajes²⁶ provincianos. Sin embargo esta presentación de la tierra tiene una particularidad. Lo que se ve no es precisamente un paisaje, lo que implicaría un plano panorámico, sino un primerísimo primer plano de una tierra cuarteada, agrietada por la falta de agua. Pero no es fácil llegar a ese *juicio perceptual*²⁷ que supone ya un reconocimiento y una interpretación de lo percibido. El plano es tan cercano que se pierde la dimensión del objeto representado. En la contraportada se ve la misma tierra en otro plano detalle, pero podría ser confundida con un muro de piedras irregulares o la pared de adobe agrietado de algún rancho. Es decir que nos encontramos ante una serie de elementos o “marcas”²⁸ visuales (el color gris, la textura, las sombras, las grietas) cuya relación con algún objeto reconocible no es inmediata.

²⁶ El tercer disco del Dúo se llama, precisamente, *Paisaje* (DÚO COPLANACU, *Paisaje*, Córdoba, DBN, CD, 1997).

²⁷ Peirce distinguía lo que llamaba “percepto”, es decir lo que percibimos antes de asignarle sentido alguno, del “juicio perceptual” que ya estaría basado en algún tipo de inferencia interpretativa (Ver MAGARIÑOS DE MORENTÍN, J., “La abducción en la interpretación de las imágenes visuales”, 2004 [en línea]. Dirección URL: <http://www.centro-de-semiotica.com.ar/2004-Magarinos-Abduccion.html> [Consulta: 21 de julio de 2015]).

²⁸ Según la perspectiva de Juan Magariños esas “marcas” son las porciones o los componentes mayores de la imagen que todavía no alcanzan a remitir a ninguna forma reconocible del mundo (MAGARIÑOS DE MORENTÍN, L., “La(s) Semiótica(s) de la imagen visual”. *Cuadernos N° 17*, Universidad Nacional de Jujuy, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, San Salvador, 2001).

En la composición de la portada, esa tierra sedienta es el fondo sobre el que se destaca una figura que ocupa el centro y parece adherida a la misma. Sobre la figura se ve el nombre del disco, *Taquetuyoj*, en letras rojas y debajo de ella, el nombre del Dúo Coplanacu, más pequeño, en letras negras.

La figura central también es difícil de interpretar. Un receptor general, inespecífico, con un capital cultural promedio, podría distinguir la forma de un ave, representada según el estilo reconocible en diversas pictografías de los pueblos originarios del noroeste de la Argentina. Pero un seguidor del Dúo, reconoce allí una imagen que los Coplanacu vienen usando en algunas portadas y en los telones y afiches de sus presentaciones en vivo desde mediados de los 80.²⁹ Casi un logotipo del Dúo Coplanacu, una referencia gráfica a su propia historia.

La imagen que acabo de describir se encuentra en la cubierta exterior, de cartón, dentro de la cual va la cajita de plástico que contiene el CD. En la tapa del libro interno, que oficia como nueva portada cuando se extrae la caja, hay otra imagen. Se trata un plano panorámico, ahora sí, un paisaje. En este caso es más sencillo establecer un juicio perceptual, puesto que el objeto representado es claramente reconocible. Se trata de una amplia extensión de tierra despejada y seca, salitrosa, que se extiende hasta el horizonte. La línea del horizonte se observa en la parte inferior de la imagen. Todo lo demás, la mayor parte, es un cielo blanco e inmenso. En la parte inferior, a la derecha de la composición y en un tamaño pequeño (no se alcanzan a distinguir los rasgos de los rostros) se puede reconocer a los integrantes del dúo, con las manos en los bolsillos, en una actitud de contemplación. Contrasta fuertemente esa pequeñez ante la inmensidad de la tierra. A su izquierda y a la misma altura, el nombre del dúo y el nombre del disco, nuevamente en un tamaño mayor de letra. En la contraportada hay otra fotografía, tomada en picado, con los mismos personajes en el mismo paisaje. Aquí el plano es más corto y se pueden apreciar, apenas, los rasgos de los rostros. A la izquierda los nombres de los temas, ahora con indicación de género y autor (en la contraportada exterior sólo aparecían los nombres).

El interior del libro interno, además de las letras de las canciones ofrece una secuencia de fotos que permiten elaborar hipótesis más finas para interpretar la imagen de la portada, porque están relacionadas con ella. La mayoría son planos detalle: de un poste de alambrado, de raíces y ramas secas sobre la tierra agrietada, de tocones de plantas taladas. El repertorio de

²⁹ Es la imagen de una lechuza pintada por el plástico santiagueño Rafael Touriño Cantos, que durante un tiempo también se ocupó de la escenografía de las peñas del Dúo. Fallecido en 2005, a él está dedicada la Chacarera “La Rafa Touriño” de Raly Barrionuevo.

objetos que representan esas imágenes es lo que hace plausible interpretar como tierra agrietada la imagen de la carátula externa.

En el libro interno, además, hay dos fotos con los rostros de Roberto Cantos y Julio Paz. A diferencia de sus discos anteriores, sólo allí, en el interior del libro, los artistas aparecen en primer plano. El diseño se completa con un plano detalle de un tejido, en tonalidades de rojo y verde, en la página en la que se encuentra la letra de “Taquetuyoj” el tema que da nombre al disco, y otro plano detalle de una hebra de lana roja impresa sobre el disco propiamente dicho.

Pero ¿Qué significa “Taquetuyoj”? Es una palabra quechua que significa “grupo de árboles bajos” o “montecito”. Y es también el nombre de un paraje, a unos treinta kilómetros de la localidad de Loreto, en el departamento del mismo nombre, en el sudoeste de Santiago del Estero. Desde 2007 se realiza en ese paraje el Festival de las Teleras, en el que participó el Dúo Coplanacu. Desde ese momento, según una entrevista realizada por Paola De Senzi, tomaron conocimiento del trabajo de varios grupos de mujeres que han ido desarrollando organizaciones, algunas vinculadas al Movimiento Campesino, para poner en valor y sostener colectivamente una actividad ancestral como es el tejido con telares artesanales. Según Roberto Cantos:

Somos medio amigos ya de las teleras. Están muy contentas, son minas muy especiales, son minas que trabajan mucho, son el sustento de sus familias, no son teleras como figuras antropológicas, sino son minas con mucha polenta que han empezado a organizarse, a pensar mucho más en serio que es lo que hacen, por qué y para qué y qué podrían hacer; están metidas en un baile tremendo que a veces las supera en la cuestión organizativa, pero que tienen muy en claro que son importantes. Entonces es una cosa muy especial encontrarse con ellas. Hemos hecho un video clip ahí mismo con ellas, todo una cosa de mucho humor, son minas muy pícaras, graciosas.³⁰

Taquetuyoj, entonces es un lugar, en pleno campo santiaguense, vinculado a la práctica ancestral de las teleras. De ahí las imágenes del tejido y la lana. El nombre del disco es el nombre de ese lugar, y puesto en la portada cumple una función de anclaje de las imágenes. Esa tierra agrietada y reseca no es cualquier tierra, es la tierra santiaguense. Las imágenes panorámicas de los artistas, según me confirmara Gustavo Gutiérrez, manager del Dúo, fueron tomadas en las cercanías, más precisamente en el camino hacia Catamarca donde comienzan las salinas y la sequedad es más extrema.

³⁰ Entrevista de Paola De Senzi, en *Boletín Folklore*, Octubre de 2008, [en línea]. Dirección URL: http://www.boletinfolklore.com.ar/entrevistas/roberto_cantos.htm [Consulta 21 de julio de 2015]

En este diseño encontramos un primer conjunto de estrategias que hacen a la construcción del enunciador y su relación con el enunciario. Si en todos los discos anteriores del Dúo el diseño de la carátula tenía como eje la imagen de los artistas en primer plano, en éste directamente no están en la portada externa, y en la portada interna se ven pequeñísimos en la inmensidad del paisaje. No constituyen la figura central. Son un elemento más de algo que los trasciende. Incluso, el nombre del disco aparece resaltado en letras rojas de mayor tamaño, que atraen la mirada en una imagen en la que predominan los grises y el negro.

Pero no se trata de un paisaje idealizado, como en el paradigma clásico del folklore. En esa tradición el paisaje, la provincianía, funcionaba como metonimia de la “patria”, de un “ser nacional” sin conflictividad interna. Aquí se trata de un paisaje áspero, reseco y calcinado. En ese escenario los artistas, representados en su pequeñez, forman parte de una inmensidad que no es sólo espacial sino también temporal. Y esa dimensión temporal también está sugerida por el diseño gráfico. Los rasgos de estilo de la figura de la lechuza remiten a las pictografías de los pueblos originarios, el nombre del paraje y del disco está en lengua quechua. El nombre del lugar y las imágenes de tejidos y hebras de lana hablan también de las teleras campesinas, de sus prácticas ancestrales en condiciones difíciles. Y esa inmensidad histórica en la que se entretienen las luchas, remite a tradiciones que no son las del paradigma clásico del folklore. El Dúo Coplanacu, en tanto agente social, construye ya desde el diseño de la portada un enunciador inmerso en esas tradiciones que van desde hace mucho tiempo un poco a contrapelo de las tradiciones dominantes en el campo del folklore.

Pero la elaboración de estas hipótesis interpretativas sólo es posible si se observa el conjunto del diseño, las relaciones entre las fotos, el contraste entre planos cortos y largos. Hace falta alguna información sobre el campo santiagueño y sobre las prácticas contemporáneas de los campesinos. Hace falta algún conocimiento de las tradiciones en disputa en el campo del folklore. Se construye, en síntesis, un enunciario dotado de ciertas competencias o al menos de una actitud de compromiso interpretativo con un diseño que plantea algunos desafíos.

Repertorio, tradiciones y tomas de posición

La selección del repertorio que se va a incluir en un disco es una operación estratégica clave. Es sin duda una estrategia discursiva que tiene fuertes efectos en el sentido general del disco, aunque implica la selección de as-

pectos musicales, textuales y otros más difíciles de definir. En efecto, al elegir una canción se selecciona una melodía, más o menos conocida, una base rítmica y armónica, y una letra. Pero también se selecciona un género musical que, más allá de las dificultades para su definición, siempre está ya socialmente valorado. Y lo mismo ocurre con los autores y compositores de los temas seleccionados. En un campo de tan largo desarrollo como el del folklore, la selección de ciertos nombres puede ser parte de diversas estrategias. Entre otras, puede ser clave para construir la inserción en una tradición.³¹ Elegir con quién se dialoga, a quién se recupera y a quién se ignora, es un aspecto importante si uno piensa un disco como un enunciado y todo enunciado como toma de posición.

Ahora bien, el *lugar* del artista y su trayectoria inciden directamente sobre la selección del repertorio. En algunos casos las compañías discográficas presionan para incorporar canciones conocidas que garanticen la aceptabilidad del producto, cuando se trata de artistas poco conocidos. Cuanto más prestigio tiene el artista, mayor capacidad para tomar decisiones en cuanto a la elección de temas, autores y géneros.

En el caso de *Taquetuyoj*, se trata de artistas con un importante capital simbólico acumulado en el campo, y al mismo tiempo de artistas que siempre han realizado la producción de sus discos, recitales y peñas de modo independiente. De manera que las decisiones sobre el repertorio siempre han sido propias.

El disco está compuesto de 14 canciones. Entre ellas hay cinco chacareras, tres zambas, un gato, un escondido, una vidala, dos canciones y la zamba alegre. Esta primera observación permite establecer que se trata en la gran mayoría de los casos de géneros muy difundidos en el campo del folklore, todos ellos propios del noroeste, en especial de Santiago del Estero. Pero además, con excepción de la vidala y las dos canciones, son todos géneros bailables. Hasta aquí se podría decir que la elección del repertorio nos muestra un disco “tradicional”.

Sin embargo, si a la selección de géneros sumamos la selección de autores, empieza a verse que la relación con las tradiciones que se establece es más compleja de lo que parece a primera vista. Dejaré para después las cuatro canciones que pertenecen a Roberto Cantos. En cuanto a las restantes, el primer hecho de interés es la incorporación de la “Zamba alegre”. Se trata de un género del que se conoce un solo ejemplar, recopilado por Andrés Chazarreta a principios del siglo xx. Se caracteriza por combinar

³¹ Las tradiciones, según Williams son siempre una selección de elementos del pasado en función de las luchas del presente. De ahí su concepto de “tradicción selectiva” (WILLIAMS, R., *Marxismo y literatura*. Traducción de P. di Masso, 1ª edición, Barcelona, Península, 1980).

las bases rítmicas y las figuras coreográficas de la zamba y la chacarera. Hay muchas versiones, pero siempre se trata de la misma canción. Es un género que ya no se baila (excepto en academias y talleres) y del que ya no se componen nuevos ejemplares. Sin embargo en la contraportada interior del disco aparece caracterizada como “danza”, seguramente en referencia a todo un conjunto de danzas que fueran recopiladas en aquellos años, como el Pala Pala, el Pajarito, etc., muchas de ellas por el propio Chazarreta. La incorporación de la Zamba alegre recupera así el momento y la figura fundacional del campo del folklore,³² el santiagueño que se convertiría en “el patriarca del folklore”.

Junto al de Chazarreta aparecen otros nombres que se vinculan, no ya con aquella etapa recopilatoria, sino con autores de la etapa clásica del folklore, particularmente del noroeste. Veamos algunos ejemplos. El segundo tema del disco es “La causaleña”, chacarera de Leocadio Torres y Onofre Paz. Leocadio Torres y Onofre Paz fueron los fundadores en 1959 del conjunto Los Manseros Santiagueños, una referencia importante del folklore de la provincia. En tercer lugar se incluye “Velay no sé”, zamba de Abel Mónico Saravia, autor salteño, también un referente importante, autor de conocidísimas canciones, como por ejemplo “La Cerrillana”. El cuarto tema es “Don Fermín”, gato de los Hermanos Díaz. Los hermanos Díaz compusieron también canciones fundamentales, algunos con otros referentes del folklore. Por ejemplo, con Atahualpa Yupanqui compusieron la chacarera “La olvidada”, con Oscar Valles la chacarera trunca “La vieja”, entre tantas otras. También fueron recopiladores, y, según Portorrico³³ tuvieron mucha influencia sobre los Hermanos Abalos, Mario Arnedo Gallo y otros.³⁴

Pero este conjunto de nombres que son referencia de una cierta construcción de las “tradiciones” del noroeste, aparece junto a otros que dejan ver una selección estratégica más compleja. El sexto tema del disco es la chacarera “A Don Ponciano Luna” de Carlos y Peteco Carabajal. El nombre de Carlos Carabajal puede incluirse perfectamente en el conjunto que seña-

³² Andrés Chazarreta, además de recopilador, fue el creador de la primera compañía de arte nativo. Su debut en Buenos Aires en 1924 fue la piedra fundamental de un proceso de profesionalización y de una articulación con la industria cultural, mediada por el discurso nacionalista, en la que se basó el desarrollo del campo (DÍAZ, C. y DÍAZ N., “Devolverle el cuerpo a la gente. Danzas folklóricas y disputas por los sentidos de corporalidad”, en Díaz, Claudio (comp), *Fisuras en el sentido: Músicas populares y luchas simbólicas*, Recovecos, Córdoba, 2014; KALIMAN, R., *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*, 2ª edición, Córdoba. Comunicarte, 2004; GRAVANO, A., *El silencio y la porfía*, 1ª edición Buenos Aires, Corregidor, 1985).

³³ PORTORRICO, E., *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*, 1ª edición, Buenos Aires, Edición del autor, 1997.

³⁴ Los dos hermanos eran Francisco Benicio (“Soco”) y Julián Antonio (“Cachilo”) a quien está dedicada la chacarera “El Cachilo Dormido” que hizo su hermano con Atahualpa Yupanqui, después de su muerte en 1948 (PORTORRICO, E. *ibidem*).

laba antes (de hecho integró Los Manseros Santiagueños en algún momento), pero Peteco, su hijo, es un referente de una tradición distinta. Integró Los Carabajal en los setenta, pero a mediados de los ochenta se unió a los Músicos Populares Argentinos. Ese proyecto fue liderado por el Chango Farías Gómez, un nombre clave en las tendencias renovadoras iniciadas en los 60.³⁵ Entre sus antecedentes podemos mencionar los innovadores arreglos vocales de los Huanca Hua y el Grupo Vocal Argentino, la ampliación de la utilización de elementos percusivos, el arreglo para el grupo de rock Gorrión de la *Misa Criolla* de Ariel Ramírez y la creación, en los 90, de La Manija, otro grupo con arreglos fuertemente innovadores. Peteco Carabajal, después de la experiencia con los MPA se afianzó como autor e intérprete y se convirtió en uno de los referentes de la tendencia renovadora de los ochenta, junto a figuras como Raúl Carnota o Teresa Parodi. Son conocidas su colaboraciones con el rockero León Gieco, y su integración del grupo Santiagueños, junto a Jacinto Piedra y Juan Saavedra, otro gran renovador, en este caso de las danzas.

Esa recuperación de las tendencias renovadoras, puede apreciarse en otros nombres de mucho peso simbólico. El séptimo tema del disco es la canción “Volver a los 17” de Violeta Parra. El nombre de Violeta Parra está asociado a la fundación de la Nueva Canción chilena, y en la argentina la difusión de su obra se vinculó a todo el movimiento renovador y a la canción política entre los sesenta y setenta. Muchas de sus canciones (entre ellas “Volver a los 17”) se hicieron conocidas en las versiones de Mercedes Sosa, voz principal del Movimiento Nuevo Cancionero, fundado en Mendoza en 1963. El décimo tema, es la “Zamba de los mineros” de Jaime Dávalos y Gustavo “Cuchi” Leguizamón. Un poeta y un músico que tuvieron una fuerte presencia en todo el movimiento renovador del folklore, en cuanto a las letras y en cuanto a la música.

De manera que en la selección del repertorio, el Dúo Coplanacu abreva en dos corrientes distintas: por un lado la que se nutre de las tradiciones populares regionales (la “artes olvidadas” en palabras de Yupanqui) y por otro lado la corriente renovadora que complejizó y politizó esas tradiciones (un canto “con fundamento” para seguir con las palabras yupanquianas) En palabras de Roberto Cantos: “Nosotros tenemos nuestra identidad musical o nuestra sensibilidad musical en los dos lugares, y en muchos otros lugares, ¿no? Digamos. La rusticidad y la frescura de los Abalos no es comparable con la profundidad del Cuchi, digamos, pero las dos cosas suman”.³⁶

Si bien es cierto que Julio Paz insiste en que eligen las canciones desde la “sensibilidad”, y que a veces no saben de quién son cuando las eligen, lo

³⁵ PORTORRICO, E. *ibídem*.

³⁶ (Entrevista con el Dúo Coplanacu, 16/08/2011).

cierto es que esa identidad puesta en dos lugares (o más, porque también han grabado temas de referentes del rock, por ejemplo) tiene relación con toda una trayectoria, con un sistema de afinidades y con una toma de posición en el campo de la música folklórica. Una posición que podríamos llamar yupanquiana, aunque particularmente en este disco no haya un tema de Yupanqui: “Con nuestra forma de ver la música, con nuestra forma de ver la vida, con nuestra forma de ser cantores nos es inevitable cantar a Yupanqui” (Roberto Cantos).

Si volvemos ahora a la imagen de la portada, podemos decir que aquella inmensidad tanto espacial como temporal representada, puede vincularse ahora a tradiciones específicas del campo del folklore. Y la tierra, ese Taquetuyoj del nombre, se vincula ya no sólo con un lugar y un modo de vida, sino con una inmensidad cultural. Los artistas, entonces, aparecen pequeños en la inmensidad de una tierra y de una cultura.

Nadie sabe del *sachayoj*. Artistas y vida campesina

De las 14 canciones que componen el disco, cuatro pertenecen a Roberto Cantos. Es común en los discos del Dúo que se incorporen algunas canciones propias, siempre de Roberto. De ellas, hay tres que me parecen centrales en el dispositivo de enunciación del disco. Se trata de la chacarera “Desmonte”, que abre el disco, de la vidala “Taquetuyoj”, que le da nombre y de un tema que se titula “Yo soy de aquí”. En principio, el hecho de ser de autoría propia, les da un lugar de privilegio, pero además hay otras marcas que llaman la atención sobre ellas. En cuanto a “Desmonte”, su lugar como apertura del disco. En los otros dos casos, la marca está en el nombre. Darle a un disco el nombre de una canción es una estrategia nominativa que permite que ciertos sentidos asociados a la canción, se hagan extensivos al disco como enunciado total. El nombre del otro tema se encuentra involucrado en esa trama: “Yo soy de aquí”. Ese título en un disco tan fuertemente anclado a un lugar y una cultura, reclama una atención especial para la canción.

En “Desmonte” puede advertirse un primer conjunto de marcas del enunciador que son específicamente sonoras. Al igual que en todo el disco, la instrumentación es bastante característica del folklore santiaguense: guitarra, bombo, violín y bandoneón. Lo mismo puede decirse en cuanto a la estructura formal, a los rasgos melódicos y a la secuencia de acordes del acompañamiento.

Sin embargo, hay una introducción en la que pueden oírse varios elementos que complejizan la propuesta. En primer lugar, una introducción inusualmente larga para una chacarera. Tiene 1:30 minutos de duración, en una canción que dura en total 3:56 minutos. El tratamiento también es llamativo. Empieza con el bombo sonando solo y después se incorpora la guitarra que va tocando con arpeggios toda la secuencia de acordes. Cuando a los 30 segundos entra el violín, entre los tres instrumentos se complejiza la polirritmia de la chacarera,³⁷ acentuada por las síncopas de la guitarra y un modo de tocar el bombo que ha llegado a ser conocido como el $3/2$ de Julio Paz.³⁸

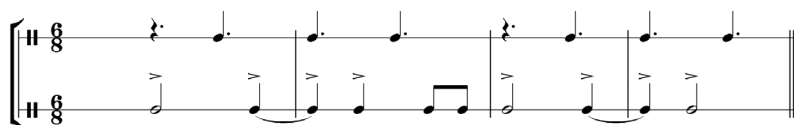


FIGURA 1. Bombo en “Desmonte” (Julio Paz)

Incluso, hacia el final de la introducción, un segundo violín mantiene una nota tocando una clave rítmica que suelen marcar las palmas en las introducciones y los interludios de la chacarera.



FIGURA 2. Clave rítmica de la chacarera (palmas)

Pero además el tratamiento del violín llama también la atención. En lugar de desarrollar en los seis u ocho compases de la introducción un motivo melódico simple que se repite después igual en cada interludio, en este caso se trata de una melodía compleja que se desarrolla a lo largo de un minuto. Esa melodía se inicia con un motivo (una escala descendente en cuatro compases) que se retoma al final y en algunas partes de los interludios.



³⁷ En la base rítmica de la chacarera se da un juego entre $6/8$ y $3/4$ que resulta característico.

³⁸ En la transcripción la línea de arriba corresponde al aro y la de abajo al parche del bombo.

FIGURA 3. “Desmonte” (motivo violín)

Ese fragmento resulta uno de los pocos fácilmente identificables. El resto es una melodía compleja, con un predominio de notas largas, que no se retoma igual en los interludios, sino que tiene diversas variaciones. De hecho en algunos fragmentos de los interludios y del estribillo puede apreciarse un trabajo contrapuntístico entre los violines, las voces y el ban-doneón.

Recién después de la primera estrofa cantada ingresa el acompañamiento de guitarra rítmica y se escucha una chacarera más “típica”. El efecto de esa larga introducción, con rasgos musicales poco comunes en una chacarera, es la creación de una expectativa que lleva a centrar la atención en la letra de la canción.

No es mi pretensión analizar aquí esa letra. Me limitaré a señalar unos pocos rasgos estratégicos relacionados con el dispositivo de enunciación. La canción tematiza un sistema que se ha utilizado mucho en estos años para la expansión de la frontera agrícola impulsada por el monocultivo de soja: el desmonte mediante el fuego. Pero esa problemática se aborda desde una perspectiva específica, la del campesino:

Como quema el fuego el monte
Como sopla el viento y quema
Así queman las historias
Ay, ay, ay de mi tierra
Desde que tengo memoria
Esta es mi cuna y mi sol
Donde se crían mis hijos
Donde me he criado yo

La canción está en primera persona del singular. Y ese “yo” poético es un campesino desde cuyo punto de vista la quema del monte es pérdida. Desde el punto de vista contrario, el de las empresas agrícolas que lo promueven, el desmonte es ganancia, puesto que se trata de incorporar tierras al sistema de explotación. Para el campesino no se trata sólo de una pérdida material, o de una pérdida ambiental. Se trata de un modo de vida que se pierde, se trata de “las historias”, se trata de una cultura. Quizás los versos que abordan con más dramatismo esta pérdida son los siguientes:

Han de aprender a volar
Los pájaros que se han ido

Nadie sabe del Sachayoj
Es un desaparecido.

El Sachayoj es, en la cultura campesina, un espíritu o dios protector del monte. Ese personaje mítico aparece caracterizado como “desaparecido”. Y esa palabra, con todas las connotaciones que tiene en la cultura política argentina, introduce la dimensión de la violencia, y más específicamente, de la violencia política. De manera que, para decirlo de una manera más técnica, la canción es el relato de la pérdida de un Objeto de Valor natural (el monte) y cultural (el Sachayoj) que se enuncia desde la perspectiva de un Sujeto (el campesino). Pero la misma “desaparición” del Sachayoj (y del monte) supone la idea de un Antisujeto, cuyo hacer es responsable de la desaparición: “así queman las historias”.³⁹

Ahora bien, sabemos (por la autoría, por las fotos, por la materialidad de las voces, por la elaboración de la música, por el tratamiento rítmico y melódico de esa larga introducción) que ese campesino que dice “yo”, personaje de la diégesis, narrador protagonista, no es el verdadero enunciador. El enunciador es el artista que asume como propia la perspectiva del campesino, y la asunción de esa perspectiva constituye una toma de posición que sirve como marco a las otras canciones del disco. Al asumir la perspectiva y la voz del campesino se asumen y se reivindican sus valores éticos, políticos y culturales, pero se los asume desde una práctica artística. Y esa práctica artística se presenta como un hacer creativo e innovador (como se vio en el tratamiento musical de la introducción) pero a la vez arraigada en una serie de tradiciones que se construyen desde las imágenes de la carátula y desde la selección del repertorio: la de las artes olvidadas, la de la herencia cultural campesina, la de los pueblos originarios, la del cantar con fundamento yupanquiiano.

En el tema “Taquetuyoj”, ese juego de voces es más complejo. Las dos primeras estrofas están en tercera persona. Se trata de una mirada descriptiva sobre el lugar, y la telera aparece como personaje:

Taquetuyoj, Taquetuyoj
Cada casa una telera

³⁹ Nociones como las de Objeto de Valor, Sujeto, Antisujeto, sema y Programa Narrativo, las tomo en el sentido que se le da en la semiótica greimasiana (HÉNAULT, A., *Las claves de la semiótica. Introducción a la semiótica general*. Traducción T. Mozejko, 1ª edición, París, Presses Universitaires de France, 1979).

Cada telar una urdimbre
De alegrías y tristezas

Una mujer medio el monte
Teje y teje, teje y teje
Una artista campesina
Lucha y crece, lucha y crece

A partir de la tercera copla, la perspectiva cambia y, nuevamente, los cantores asumen la voz campesina, que ahora es la voz femenina de la telera.

El monte ya me conoce
Porque al monte pertenezco
Del monte son los colores
Y las flores que yo tejo

No soy mujer calladita
Que vive de los recuerdos
Trazo y color de mi raza
Que camina por el tiempo
...

Soy mujer que lucha y crece
Libre y dueña, libre y dueña

En esa voz se retoman los valores campesinos a través de una serie de vinculaciones: en primer lugar la relación con la tierra, como Objeto de Valor. En la voz de la telera no es el monte quien pertenece a las personas, sino las personas las que pertenecen al monte. Esa manera de concebir la relación con la tierra tiene raíces en la cosmovisión de los pueblos originarios, y ese vínculo aparece también expresado en los versos “trazo y color de mi raza / que camina por el tiempo”. Esa pertenencia al monte, está vinculada a su vez con el oficio de telera, que es también de carácter artístico. En la medida en que el monte es quien provee los colores y los modelos de los tejidos, al perderse el monte se pierde el oficio/arte ancestral, que funciona entonces como metonimia de toda la cultura campesina. Pero en este tema aparece un rasgo fundamental. La telera, el sujeto campesino, no es sólo Sujeto de una pérdida, sino también Sujeto de una lucha, lo que instala, nuevamente, la presencia virtual de un Antisujeto. Ese desplazamiento de la voz de los cantores a la voz de la telera tiene importancia a nivel enuncia-

tivo, porque construye un colectivo del que los artistas forman parte. Pero, como ya señalé, es un colectivo que incluye también la tierra, el monte, una cultura de largo desarrollo en el tiempo y un conjunto específico de tradiciones en el campo del folklore.

Hay una serie de rasgos musicales que refuerzan ese sentido. Por un lado la elección del género. Se trata de una vidala, con su base rítmica en $\frac{3}{4}$:



FIGURA 4. Clave rítmica de “Taquetuyoj” (Roberto Cantos)

La instrumentación incluye una base rítmica de caja, guitarra, quenás y violines. La vidala es un género, de viejas raíces prehispánicas que suele usarse para expresar sentimientos hondos, a veces dramáticos: la pérdida amorosa o la diversidad de dolores de la vida. En este caso los dolores expresados son colectivos. Desde el punto de vista melódico, pueden escucharse en la canción tres motivos que se van intercalando cada dos versos. El primer motivo se introduce con los dos primeros versos de la primera copla, y en los dos segundos se repite el motivo de la introducción, con lo que se cierra una frase completa que arranca y cierra en la tónica. En la introducción, ese motivo es ejecutado con punteos de la guitarra y de otra guitarra de pequeñas dimensiones (el Bichito Cordobés). La particularidad que tiene esa introducción es que la melodía empieza acompañada con la dominante del cuarto grado (dominante de RE) para llegar a la tónica (LA Mayor) al final.

El tercer motivo aparece en los dos primeros versos de la segunda copla. Empieza con la dominante del quinto grado (SI 7) y concluye la frase en la tónica. La copla se cierra con la reiteración del primer motivo, tal como se había desarrollado en los dos primeros versos de la primera copla. El desarrollo completo armónico/melódico requiere, entonces, la introducción y dos coplas. Ese esquema se repite tres veces, lo que resulta en una estructura de seis coplas (cuartetos octosilábicos) con una introducción que se repite después de cada par.



FIGURA 5. Melodía de “Taquetuyoj” (Roberto Cantos)

Ahora bien, hay una correspondencia llamativa entre los cambios armónico/melódicos y la letra. En cada una de las tres estrofas que se inician con el tercer motivo, la letra presenta una caracterización de la mujer telera, al principio en tercera persona, después en primera: 1) “una mujer medio el monte / teje y teje, teje y teje/ una artista campesina / lucha y crece, lucha y crece” 2) “No soy mujer calladita / que vive de los recuerdos / trazo y color de mi raza / que camina por el tiempo” 3) “Soy mujer que lucha y crece / libre y dueña / libre y dueña / huarmi sumaj, huarmi guapa / sacha huarmi santiagueña”. Las otras estrofas, que se inician con el primer motivo, hacen referencia al espacio, Taquetuyoj, el monte, la relación con el monte. El juego de relaciones entre los motivos melódico/armónicos refuerza el juego de relaciones entre este sujeto colectivo y su entorno natural y cultural.

En ese sentido cobra importancia la manera en que se caracteriza a la telera en esos versos destacados por la introducción de un cambio melódico/armónico. Los rasgos sémicos que la caracterizan son su condición femenina, su condición de artista, su condición campesina y su condición de luchadora. Y esto marca un contraste con cierta tradición en la representación de la mujer en el folklore santiagueño. En efecto, en esa tradición la mujer tiende a ser representada a partir de su belleza y seducción.⁴⁰ En este caso, esa belleza aparece también aludida (huarmi sumaj, mujer hermosa) pero sólo circunstancialmente. El eje está puesto en esa lucha colectiva, en ese sentimiento de pertenencia que musicalmente también es subrayado en la instrumentación de los interludios en la que la duplicación de los dúos de quenas, violines y guitarras hace que ninguno se escuche como solista, generando un efecto comunitario, también propio de las músicas de los pueblos originarios.

⁴⁰ Pienso en canciones como “Criollita Santiagueña” de los Hermanos Abalos y Yupanqui, o “La amorosa” de los Hermanos Díaz y Oscar Valles.

“Yo soy de aquí” es, desde el punto de vista musical, un tema que no pertenece a ninguno de los géneros propios del folklore. Desde la carátula misma se resalta esa extrañeza, puesto que en la indicación de género se dice “canción de los abrazos”.⁴¹ Desde el punto de vista rítmico es un $\frac{3}{4}$, con un pulso lento. La percusión realiza un ostinato sincopado, con pequeñas variaciones.



FIGURA 6. Clave rítmica de “Yo soy de aquí”

En las estrofas la secuencia armónica también es poco común en la música folklórica. Utiliza varios acordes que corresponden al Modo Mixolidio: SOL mayor, re menor, FA mayor, DO mayor. Esa secuencia armónica, puede escucharse en otros ámbitos musicales, por ejemplo en canciones de los Beatles o de Silvio Rodríguez.

Esta extrañeza musical contrasta con un disco en el que predominan los géneros “tradicionales”, pero también con un tópico que atraviesa la letra desde el título: “yo soy de aquí”. Ese contraste tiene importancia en cuanto al dispositivo de enunciación.

Ya sabemos que ese deíctico espacial en este enunciado está anclado, por una serie de mecanismos, al campo santiagueño y a una tradición cultural. Pero toda la letra de esta canción esta estructurada como una caracterización de ese espacio. Quisiera destacar tres aspectos de esa caracterización.

En primer lugar la recurrencia de una serie de semas que vinculan el espacio con una dimensión afectiva: “Yo soy de aquí / donde el tiempo camina / entre los corazones”; “amor es un changuito / borracho de alegría / jugando con barro”; “Y los abrazos fabrican la tibieza / y la tibieza se nos mete adentro”.

En segundo lugar, ese “aquí”, valorado positivamente a partir del afecto, se presenta también en su dimensión mítica, esa concepción de pertenencia a la tierra de antiguo origen que ya observáramos en Taquetuyoj: “Yo soy de aquí / donde el silencio inventa / cada canción de cuna / desde la tierra madre / el amor y la furia / amamantándonos”.

En tercer lugar, la dimensión espacial vuelve a entrelazarse con la dimensión temporal de diversas maneras. Por un lado, es sede de valores que

⁴¹ Existe en el folklore un conjunto de temas que se presentan como “canciones”, pero no tiene rasgos fijos como la chacarera o la zamba. Algunas suelen acompañarse con rasguídos en $\frac{6}{8}$, otras con arpeggios a la manera de la milonga, etc. Pero con toda seguridad no existe un género “canción de los abrazos”.

en otras partes ya se han perdido: “Yo soy de aquí / donde la lluvia lava el aire todavía”. Esos valores conectan con una cultura ancestral que también se expresa afectivamente: “Abrazo al infinito / la danza de los tiempos”. Pero en esta canción, ese modo de habitar el tiempo se proyecta también hacia el futuro, instaurando un Programa Narrativo que se podría llamar utópico, articulado con las luchas que ya se habían presentado en las otras canciones: “Yo soy de aquí / donde desde algún día / abrazos de tormenta / serán viento que borre / la triste polvareda / del hambre y del poder”. Ahora, el hacer del sujeto colectivo metonimizado por los abrazos ya no es sólo pérdida, lucha y resistencia. Ahora aparece como el sujeto de una victoria futura posible sobre el “hambre” y el “poder”, otra manera de nombrar esos Antivalores que el Antisujeto impone con su propio hacer (el desmonte, por ejemplo).

“Aquí”, entonces, es mucho más que un lugar geográfico. Es un lugar en una historia, es una posición cultural y política que puede pensarse con mayor amplitud. Porque ¿Quién es ese “yo” que enuncia esa mirada utópica en este tema? Podría ser la voz del campesino, pero también la voz del artista. Y por eso es importante la rareza genérica, el tratamiento armónico y rítmico de la canción. Se trata de artistas que asumen el punto de vista campesino, pero como parte de una larga historia de luchas y desde un hacer artístico que de ningún modo se limita a la repetición. Es un hacer artístico (como el de las teleras) que arraiga en prácticas ancestrales pero que enlaza una dimensión creativa y una dimensión utópica. Y en ese modo de concebir la práctica artística es donde puede observarse la huella yupanquiana y la herencia del Movimiento Nuevo Cancionero. Ahora puede observarse en toda su complejidad ese dispositivo de enunciación que se ha ido construyendo con elementos visuales, musicales y textuales.

El Dúo Coplanacu y las peñas. Baile, placer y política

Tal como planteaba en la introducción, las estrategias que he intentado poner en evidencia a partir del análisis del dispositivo de enunciación del disco *Taquetuyoj*, sólo pueden comprenderse desde un enfoque sociodiscursivo si se construye, aunque sea en el breve espacio de este artículo, el *lugar* del Dúo Coplanacu en un sistema de relaciones sociales específico, en este caso, el campo del folklore.

Podemos decir, entonces, que en la ciudad de Córdoba, desde hace alrededor de 20 años, se ha generado una estructura de circulación de la música folklórica en la que pueden reconocerse dos sectores más o menos diferenciados.

Por un lado un circuito sostenido por las radios y los mecanismos publicitarios más importantes, en el que circulan los productos y artistas que ocupan posiciones dominantes según las instancias de consagración características del campo, como los grandes festivales y los programas de TV. En este circuito hay espectáculos multitudinarios, en grandes escenarios como el Orfeo Superdomo o el Espacio Quality. Esos espectáculos son animados por figuras masivamente reconocidas a nivel nacional como Los Nocheros, El Chaqueño Palavecino, Soledad o Jorge Rojas. También dentro de este circuito hay peñas más chicas donde actúan un sinnúmero de artistas que intentan ese camino de consagración y eventualmente puede actuar alguno de los más reconocidos: se trata de peñas como El Aljibe o la Casa de Facundo Toro.

El otro circuito funciona de un modo más artesanal y eventual, con peñas en las que actúan un conjunto de artistas que de una u otra manera cuestionan los mecanismos de consagración y las prácticas artísticas de los consagrados. Muchas de esas peñas son eventuales, aunque regulares. Así ocurre con La Tempranera, la Peña de la Cripta, o las que se realizan en locales como Tsunami, Art decó o Bordes. Pero también hay muchas que organizan agrupaciones estudiantiles, sindicales u organizaciones sociales que no tienen regularidad. Dentro de este circuito hay también peñas multitudinarias (entre 3000 y 5000 personas) que se realizan regularmente. Las principales son las del Dúo Coplanacu, la Peña Transhumante de Rally Barrionuevo o, más en general, las Peñas del Comedor Universitario. En estas peñas actúan numerosos artistas que en su mayoría graban de forma independiente y que trabajan casi exclusivamente en este tipo de eventos.

En términos sociológicos, la tensión entre esos dos polos puede pensarse como una oposición entre un “campo de producción restringida” y un “campo de producción ampliada” (Bourdieu, 2003). La oposición se funda en el peso relativo de diferentes tipos de capitales. En la zona de producción restringida el prestigio se funda principalmente en valores “propiamente artísticos”,⁴² y el éxito de ventas tiene una importancia secundaria. En la zona de producción ampliada el prestigio se funda principalmente en las cifras de venta.

El Dúo Coplanacu, en su extensa trayectoria, llegó a convertirse en uno de los principales animadores de este campo de producción restringida,

⁴² Para ser más específico debería decir en aquello que los actores (tanto artistas como público) consideran propiamente artístico en el marco del campo del folklore.

alcanzando incluso una difusión nacional, aunque sin abandonar nunca los criterios de valoración propios de esta zona del campo. Siempre grabaron y produjeron sus espectáculos de manera independiente, siempre mantuvieron un contacto cercano con organizaciones estudiantiles, políticas y movimientos sociales (como el Movimiento Campesino), y siempre apoyaron y participaron en las acciones de los Organismos de Derechos Humanos.

La formación misma del Dúo está vinculada al circuito de las peñas universitarias. Ambos llegaron a Córdoba (desde Santiago del Estero) como estudiantes en la década del ochenta. En sus comienzos actuaban en lugares pequeños que habían sobrevivido a la dictadura como parte de una bohemia resistente, fuertemente vinculada con producciones culturales de la época anterior: “Durante mucho tiempo hicimos todos los meses una peña en Tonos y Toneles. Se llenaba, y el lleno eran 100 personas. Era mágico, algo tremendo el silencio que había y eso es lo que nos ha hecho a nosotros, creo que Tonos y Toneles es como nuestra escuela primaria”.⁴³

Hacia fines de los ochenta, el Dúo Coplanacu también formó parte de un movimiento que cambió profundamente el carácter de las peñas universitarias al introducir una dimensión ausente hasta ese momento: el baile. Según relata el Bailarín Jorge “El Negro” Valdivia, fue Silva Zerbini (importante referente de la danza) la que empezó a generar talleres en los que se buscaba:

Esto de integrar las distintas dimensiones del arte. O sea, jamás habíamos tenido la experiencia de juntarse músicos y bailarines, este, con objetivos similares y donde la necesidad del músico era tener un conocimiento básico de la danza, y de nosotros, los que bailamos, tener un conocimiento mínimo de lo que es la música ¿No? Y a partir de ahí se generó una conexión. (Entrevista a Jorge Valdivia, 23 /05/2010).

Entre los músicos que participaron en esos talleres y encuentros que se fueron multiplicando, estaban el Dúo Coplanacu, el Bicho Díaz, Ica Novo, es decir, músicos que en los noventa fueron protagonistas de un nuevo tipo de peñas en las que el baile pasó a tener un lugar central. Según Roberto Cantos:

Cuando nosotros hemos empezado a cantar no bailaba nadie. Eran las academias de chicos, con sus trajes, con sus padres atrás, y era eso la danza, limitarse a eso. Y ha habido gente como Juan Saavedra, Silvia Zerbini, el Negro Valdivia, que le han puesto otra impronta. Que han empezado a hacer talleres de folklore, de danza, y han empezado a darle soltura, libertad y a desmitificar esto de bailar folklore. Y ha habido

⁴³ Entrevista al Dúo Coplanacu publicada en Boletón Folklore el 11 de abril de 2012. <http://www.boletinfolklore.com.ar/entrevistas/2012/coplanacu antes de la pena.html>

una gran crisis, transformación... Nosotros ahora, hoy por hoy, a donde cantemos se llena de gente bailando y de gente que baila muy bien y de gente que baila muy mal. Se llena de gente bailando. Cuando hemos empezado a cantar no bailaba nadie, nadie.

De manera que no sólo se trata de una transformación que convirtió las peñas en bailes, sino que el bailar mismo se ha cargado de una connotación libertaria, de una resignificación y una politización de los cuerpos en la danza. Dos fragmentos de entrevistas realizadas a jóvenes asistentes a las peñas pueden resultar ilustrativos:⁴⁴

(...) a mi me gustaba ir para aprender y porque era como que lo llevaba en la sangre, o sea yo sentía, a mi me pasaba esto y me pasa hasta hoy, yo siento que bailo, así hayan pasado cinco años que no baile y siento que se me transforma el cuerpo, o sea... me corre una cosa, que no lo puedo explicar (...) (Jorgelina).

(...) claro yo veo ahora que hay como un emergente digamos de otras cosas... de esto de... no sé por ejemplo que... de instaurar un tipo de identidad con el folklore donde está el gaucho y la paisana, y el caballo y el ranchito, no sé, a esto digamos, que el folklore ahora las letras tengan, letras con un sentido político bien fuerte, con un sentido más de izquierda y que el público que lo sigue sea universitario, que tampoco es casual digamos (Anabel).

Se comprende, entonces, la importancia que tiene en la selección del repertorio de *Taquetuyo* el predominio de géneros bailables.

Lo importante es que esa transformación revitalizó este circuito de peñas, y es a partir de ese hecho que se puede construir el *lugar* del Dúo Coplanacu y su manera de posicionarse en relación con el campo del folklore. Si bien el Dúo nunca se apartó de los criterios de valoración de esta zona del campo, fue acumulando una serie de recursos que le permitieron proyectarse a nivel nacional. De modo independiente, habían grabado siete discos antes de *Taquetuyo*, y el éxito relativo en esa trayectoria les había permitido desarrollar su propio estudio y sello discográfico (Latitud Sur). De modo independiente habían producido sus espectáculos y habían organizado su propia peña, que alcanzó una gran importancia en el marco del Festival de Cosquín de los noventa:

Nosotros cuando hicimos la primera peña nuestra en Cosquín ya había otras peñas, y había incluso antecedentes de peñas con el perfil de la nuestra, que era la peña de Ica Novo, ¿no? Lo que pasó es que nosotros

⁴⁴ Para un análisis más profundo de los modos de bailar característicos de las peñas ver DÍAZ, C. y DÍAZ N., "Devolverle el cuerpo a la gente. Danzas folklóricas y disputas por los sentidos de corporalidad", op. cit.

hicimos la peña un año, otro año, y la peña fue cobrando una dimensión totalmente inesperada para nosotros. Y se convirtió en un espacio clásico, alternativo al festival. Hubo una época en que venían músicos increíbles, músicos con un talento, o que no podían estar en la plaza o que no querían y sí querían tocar en la peña. Entonces se convirtió en ese espacio del que teníamos que hacernos cargo (...) Nuestra peña era un espacio alternativo para músicos alternativos, de gente también que iba a Cosquín a vivir cosas alternativas. (Roberto Cantos, entrevista al Dúo Coplanacu, 16/08/2011).

A partir de la peña y el sello, el Dúo Coplanacu ya no sólo era un referente, sino también un generador de espacios de acceso para otros músicos de la movida “alternativa”. Esa impronta también contribuyó a fundar el prestigio del Dúo, y desde allí fue alcanzando otros espacios de consagración que le permitieron trascender ese circuito. En 1999 reciben el premio de Folklore de la UNESCO por el disco “Desde Adentro”;⁴⁵ en 2000 ganan el premio Consagración del Festival de Cosquín; y con *Taquetuyoj* obtienen en 2009 el premio Gardel al mejor disco de Folklore.

Conclusiones

A partir de esa trayectoria y ese lugar, a partir de la zona del campo del folklore donde el Dúo Coplanacu encuentra su público y construye su red de relaciones, es posible comprender los rasgos del dispositivo de enunciación que caracteriza al disco *Taquetuyoj* como enunciado, es decir, como toma de posición en las luchas simbólicas tal como se desarrollan específicamente en la Argentina y en el campo del folklore.

El lugar del Dúo puede determinarse a partir de la diversidad de recursos acumulados en su trayectoria (sello propio, peña propia, discos grabados, reconocimiento). Pero esos recursos le dan una posición sólida en una zona del campo “alternativa”, en la que tanto los artistas como el público se reconocen en una recuperación muy específica de las tradiciones discursivas del folklore.

Analizado el disco como enunciado, las decisiones estratégicas tomadas en su producción (el diseño gráfico, el modo de presentación de los artistas, la selección de repertorio, los géneros bailables, rasgos armónico/melódicos, arreglos, procedimientos textuales de espacialización, temporalización y actorialización, etc.) se hacen comprensibles como parte de una toma de posición, vinculada a la trayectoria y el lugar del Dúo Coplanacu en el

⁴⁵ DÚO COPLANACU, *Desde adentro*, Córdoba, DBN, CD, 1999.

campo del folklore. Esa toma de posición apunta a presentar a los artistas como parte de un colectivo que va más allá de lo artístico y se articula con diversas formas de lucha política, lo que contribuye a la legitimación en esa zona del campo y también a la diferenciación en relación con otros artistas que ocupan posiciones dominantes en el campo de “producción ampliada”. Así pues, las estrategias discursivas (musicales, visuales, textuales) están orientadas a la verosimilización y valoración de una posición y una tradición, y por lo tanto construyen una suerte de complicidad con un enunciatario competente que puede expresarse en la escucha, en el baile o en una diversidad de acciones políticas.

Bibliografía

- ANGENOT, M., *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Traducción de A. Levstein, 1ª edición, Córdoba, Editorial Universidad Nacional de Córdoba, 1998.
- BAJTÍN, M., *Estética de la creación verbal*. Traducción de T. Bubnova, 1ª edición, México, Siglo XXI, 1982.
- BOURDIEU, P., *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Traducción de A. Gutiérrez, 1ª edición, Buenos Aires, Aurelia Rivero, 2003.
- BOURDIEU, P., *Respuestas*. Traducción de H. Levesque Dion, 1ª edición, México, Grijalbo, 1995.
- BOURDIEU, P., *Razones prácticas*. Traducción de T. Kauf, 1ª edición, Barcelona, Anagrama, 1997.
- BOURDIEU, P., *Cosas Dichas*. Traducción de M. Mizraji, 1ª edición, Barcelona, Gedisa, 1988.
- COSTA, R. y MOZEJKO, D. (comp.), *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*, 1ª edición, Rosario, Homo Sapiens, 2002.
- COSTA, R. y MOZEJKO, D. (comp.), *Lugares del decir 2. Competencia social y estrategias discursivas*, 1ª edición, Rosario, Homo Sapiens, 2007.
- DÍAZ, C., *Variaciones sobre el “ser nacional”. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*, 1ª edición, Córdoba, Recovecos, 2009.
- DÍAZ, C. y DÍAZ N., “Devolverle el cuerpo a la gente. Danzas folklóricas y disputas por los sentidos de corporalidad”, en Díaz, Claudio (comp), *Fisuras en el sentido: Músicas populares y luchas simbólicas*, Recovecos, Córdoba, 2014.
- Eco, U., *Tratado de semiótica general*. Traducción de C. Manzano, 3ª edición, Barcelona, Lumen, 1995.
- FOUCAULT, M., *Historia de la sexualidad. 1-La voluntad de saber*. Traducción de U. Guinzú, 27ª edición, México, Siglo XXI, 1999.
- FOUCAULT, M., *La arqueología del saber*. Traducción de A. Garzón del Camino, 1ª edición, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- GRAVANO, A., *El silencio y la porfía*, 1ª edición Buenos Aires, Corregidor, 1985.
- HENAU, A., *Las claves de la semiótica. Introducción a la semiótica general*. Traducción T. Mozejko, 1ª edición, París, Presses Universitaires de France, 1979.
- KALIMAN, R., *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atabualpa Yupanqui*, 2ª edición, Córdoba. Comunicarte, 2004.
- MAGARIÑOS DE MORENTÍN, J., “La abducción en la interpretación de las imágenes visuales”, 2004 [en línea]. Dirección URL: <http://www>.

centro-de-semiotica.com.ar/2004-Magarinos-Abduccion.html
[Consulta: 21 de julio de 2015]

- MAGARIÑOS DE MORENTÍN, L., “La(s) Semiótica(s) de la imagen visual”. *Cuadernos N° 17*, Universidad Nacional de Jujuy, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, San Salvador, 2001.
- PORTORRICO, E., *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*, 1ª edición, Buenos Aires, Edición del autor, 1997.
- TATIT, L. y LOPES, I., “Melodia, elo e elcouçao : « Eu sei que vou te amar »”. En Matos, C., Travassos E. y Teixeira de Medeiros, F. (Org.) *Palavra cantada. Esaios sobre Poesia, Música e Voz*, 1ª edición, Río de Janeiro, Viveiros de Castro Editora, 2008.
- SANZ, J. y LÓPEZ CANO, R. (Coord.). *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América latina*, 1ª edición, Caracas, CELARG, 2011.
- VERÓN, E., *La semiósis social*, Traducción de E. Lloveras, 1ª edición, Buenos Aires, Gedisa, 1996.
- WEBER, M., *Economía y sociedad*. Traducción de J. Medina Echavarría, J. Roura Parella, E. García Maynez, E. Imaz y J. Ferrater Mora, 4ª edición, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- WILLIAMS, R., *Marxismo y literatura*. Traducción de P. di Masso, 1ª edición, Barcelona, Península, 1980.

Entrevistas

- Entrevista al Dúo Coplanacu, *Boletín Folklore*, 11 de abril de 2012 [en línea]. Dirección URL: [http://www.boletinfoolklore.com.ar/entrevistas/2012/coplanacu antes de la pena.html](http://www.boletinfoolklore.com.ar/entrevistas/2012/coplanacu%20antes%20de%20la%20pena.html) [Consulta: 21 de julio de 2015]
- Entrevista de Paola De Senzi al Dúo Coplanacu, *Boletín Folklore*, octubre de 2008 [en línea]. [http://www.boletinfoolklore.com.ar/entrevistas/roberto cantos.htm](http://www.boletinfoolklore.com.ar/entrevistas/roberto%20cantos.htm) [Consulta: 21 de julio de 2015]
- Entrevista realizada al Dúo Coplanacu por el autor junto a Natalia Díaz, 16/08/2011.
- Entrevista realizada a Jorge “El Negro” Valdivia por el autor junto a Gabriel Bendersky, 23 /05/2010
- Entrevistas a público joven de las peñas realizadas en 2010.

Discografía citada

DÚO COPLANACU, *Desde adentro*, Córdoba, DBN, CD, 1999.

DÚO COPLANACU, *Paisaje*, Córdoba, DBN, CD, 1997.

DÚO COPLANACU, *Taquetuyoj*, Córdoba, Latitud Sur, CD, 2008.

Los autores

Berenice Corti

Licenciada en Ciencias de la Comunicación y Magister en Comunicación y Cultura por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Candidata a doctora por la misma institución en el Área Teoría Cultural. Se desempeña como Investigadora Adjunta en el Instituto de Investigación en Etnomusicología dependiente del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, y como profesora en análisis del discurso y música y cultura.

Sus temas de investigación se vinculan al jazz argentino y latinoamericano y las políticas culturales en música, sobre lo que ha escrito numerosos trabajos publicados en México, Brasil, Chile y Argentina, habiendo participado también como conferencista en festivales de jazz de la región. Recibió la Beca Nacional 2013 del Fondo Nacional de las Artes en la categoría Música/Investigación. En 2007 recibió el 3º premio en el Concurso de Ensayos “Las industrias culturales en la Ciudad de Buenos Aires”, por su trabajo “Las redes del disco independiente. Apuntes sobre producción, circulación y consumo”, organizado por el Observatorio de Industrias Culturales de la ciudad y la Universidad de Buenos Aires. Desde 2007 es miembro de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional de Estudios en Música Popular (IASPM-LA) y de su comisión directiva entre 2012 y 2014. Entre 1996 y 2005 se desempeñó como productora independiente de conciertos de jazz.

Oscar Hernández Salgar

Maestro en Música con énfasis en Administración Cultural, Magíster en Estudios Culturales y candidato a doctor en Ciencias Sociales y Humanas de la Pontificia Universidad Javeriana. En esta misma institución se ha desempeñado como Coordinador del Programa Infantil y Juvenil de Artes y Director del Departamento de Música. Ha sido docente en las universi-

dades Javeriana y del Rosario. En el año 2000 obtuvo medalla de plata en las olimpiadas corales de Linz, Austria con el Coro Ars Humana. Trabajó como director coral entre 2004 y 2010. Ha publicado varios artículos sobre temas como música y estudios culturales, poscolonialidad musical y significación musical en revistas académicas nacionales e internacionales, así como capítulos de libros en diversas compilaciones. Desde 2006 es miembro de la rama latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL). Es miembro fundador de la Asociación Colombiana de Investigadores Musicales (ACIMUS) y de la Asociación Colombiana de Investigadores en Psicología de la Música y Educación Musical (PSICMUSÉ). En 2014 obtuvo el Premio de Musicología Casa de las Américas por su trabajo doctoral “Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960”. Actualmente es profesor del Departamento de Música y Asistente para la Creación Artística en la Vicerrectoría de Investigación de la Pontificia Universidad Javeriana.

Julio Mendivil

Etnomusicólogo y charanguista radicado en Alemania. Realizó estudios en el Departamento de Etnomusicología del Instituto de Musicología de la Universidad de Colonia (1994-2000). Ha sido investigador y docente adjunto de los departamentos de Etnomusicología de la Universidad de Colonia y de la Universidad de Música y Teatro de Hannover. Ha sido profesor visitante en diversas universidades tanto en Europa como en Latinoamérica y director de la cátedra de Etnomusicología en la Universidad de Colonia entre los años 2008 y 2012.

En 2010 recibió el Premio Nacional de Musicología José María Arguedas en Perú y en 2012 el Premio Internacional de Musicología Samuel Claro Valdés.

Actualmente es vocal del grupo de trabajo “Etnomusicología” de la Sociedad de Investigación Musical de Alemania, miembro del Grupo Internacional para el Estudio de la Arqueología Musical y de la Sociedad de Etnomusicología de Norteamérica. Es, además, el actual presidente de la rama latinoamericana de la IASPM-AL (International Association for the Studie of Popular Music-América Latina) y dirige, desde 2013, el Center for World Music de la Universidad de Hildesheim.

Alvaro Neder

Alvaro Neder é vencedor do Prêmio FUNARTE de Produção Crítica em Música 2012, com sua segunda tese de doutorado, “*Platinidad*, poéticas do deslocamento e (des)construção identitária na canção popular urbana de Campo Grande, MS”. Sua tese de doutorado sobre a MPB dos anos 60 representou o Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC-Rio no Grande Prêmio Nacional Capes 2008. É professor efetivo na graduação e pós-graduação do IFRJ. Desde 2011 desenvolve a pesquisa-ação participativa e extensão colaborativa Mapeamento Musical da Baixada Fluminense.

Gustavo Rodríguez Espada

Músico y musicoterapeuta, ejerció la clínica en Salud Mental por más de 25 años. Se especializó en la docencia universitaria y la investigación en Arte y Salud. Fue electo en 3 oportunidades presidente de la Asociación de Musicoterapeutas de la República Argentina, AMuRA, dirigió durante 10 años la primera Licenciatura en Musicoterapia dictada en una universidad argentina (Universidad Abierta Interamericana), asesoró los proyectos académicos y asistenciales en Musicoterapia de la Universidad de Valladolid, Valladolid, España; la Universidad de la República, Montevideo, Uruguay; la Universidad de Carabobo, Valencia, Venezuela; Center for Music Therapy, Austin, EEUU; Oficina de Coordinación de Ayuda al Discapacitado. Secretaría de Salud, Rafaela, Argentina. Fue director de estudios de la carrera de Producción Musical de la Escuela de Música de Buenos Aires, EMBA. Luego de obtener dos posgrados en metodología de la investigación en ciencias sociales, se desempeña como metodólogo del Comité de Ética en Investigación, dependiente del Ministerio de Salud de la Ciudad de Buenos Aires, Hospital Infante-Juvenil Dra. C. Tobar García.

Publicó escritos sobre Musicoterapia, Salud y Educación en España, Brasil y Argentina, entre los que se cuentan *Los Espejos de Sonido: Teoría del Pensamiento Estético en Musicoterapia*. (2001) UAI Editorial, Buenos Aires. Autor, editor y compilador de actas de *Cerebro, Música y Creatividad* (2002) UVA-UAI en coedición, Valladolid - Buenos Aires y *Desafíos Educativos frente al s XXI*. (2004), Univ. de Valladolid, Valladolid. En coautoría, *A Voces* (2008) UAI Editorial, Buenos Aires, entre otros.

Desde 2010 es coordinador general de *La Semana de la Improvisación Libre*, actividad interdisciplinaria e interinstitucional que se ha desarrollado en Buenos Aires, integrando en una red de trabajo a la Universidad Abierta

Interamericana (UAI), la Universidad de Buenos Aires (UBA), el Espacio Cultural Nuestros Hijos (ECuNH) y la Biblioteca Nacional entre otras instituciones.

Juan Francisco Sans Moreira

Músico venezolano. Por sus composiciones musicales ha recibido diversos premios en su país, y muchas de ellas han sido editadas y grabadas por agrupaciones orquestales y solistas en Venezuela y el exterior. Como director, pianista y flautista dulce ha actuado en diversos países de América y Europa, con gran aceptación de la crítica. También ha grabado numerosos discos en calidad de pianista. Sus trabajos musicológicos han sido publicados en libros y revistas especializadas, y han obtenido reconocimientos en premios internacionales de Chile y Cuba. Es editor general de la colección seriada de partituras *Clásicos de la literatura pianística venezolana*, con 11 volúmenes publicados, así como de la obra sinfónica del maestro Juan Bautista Plaza, con 10 volúmenes publicados. Se ha desempeñado como director del Conservatorio Italiano de Música de Caracas, subdirector y pianista del Coro de Opera del Teatro Teresa Carreño, director de la Orquesta del Conservatorio Juan José Landaeta, presidente de la Fundación Vicente Emilio Sojo, director del Coro Sinfónico Nacional de Costa Rica, director general del Centro Nacional de la Música de Costa Rica, entre otros. También es miembro de la Sociedad Venezolana de Música Contemporánea, la Sociedad Francesa de Análisis Musical, la Sociedad de Autores y Compositores de Venezuela, y la Sociedad Venezolana de Musicología. Por 20 años ejerció como productor y locutor de diversos programas radiofónicos en las más importantes emisoras del país (*Radio Capital, Radio Uno, Emisora Cultural de Caracas, Radio Nacional de Venezuela*). Actualmente se desempeña como director de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela. Es Licenciado en Artes, Magister en Musicología Latinoamericana y Doctor en Humanidades egresado de la Universidad Central de Venezuela. Profesor ejecutante de piano de la Escuela de Música Juan Manuel Olivares y Maestro compositor del Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta.

Claudio Fernando Díaz

Es Profesor y Licenciado en Letras Modernas, Magister en Sociosemiótica y Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Ha ejercido la docencia en diferentes carreras de grado y posgrado. Desde

2008 está a cargo de la Cátedra de Sociología del Discurso, Carrera de Letras, en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC. Desde el mismo año dirige un equipo de investigación que aborda músicas populares argentinas desde una perspectiva sociodiscursiva, radicado en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFYH). Ha publicado artículos académicos en la Argentina, Brasil, España, Cuba y Venezuela. Ha sido Secretario Académico y Director del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFYH) y actualmente se desempeña como Vice director de la Escuela de Letras en la misma Facultad. Es autor de *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino (1965-1985)* editado en 2005; de *Variaciones sobre el "ser nacional". Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*, editado en 2009; y coautor de *Bailar en San Antonio. Testimonios y reflexiones sobre el Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo*, editado en 2012. Es miembro ALED (Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso) y miembro fundador de la Rama Latinoamericana de IASPM (International Association for the Study of Popular Music).

Encontranos en



www.eduvim.com



[eduvim](https://www.facebook.com/eduvim)



www.eduvim.com/blog



[@eduvim](https://twitter.com/eduvim)



[editorialLeduvim](https://www.instagram.com/editorialLeduvim)

Buscanos en

Librería Universitaria Centro

Chile 253 - Villa María (Cba.) CP 5900

☎ +54 (353) 4539145

Librería Universitaria Medioteca

Av. Sabattini 40 - Villa María (Cba.) CP 5900

☎ +54 (353) 4539118

Librería Universitaria Campus

Arturo Jauretche 1555 - Villa María (Cba.) CP 5900

librecampus@gmail.com

Librería Universitaria Córdoba

Félix Frías 60 - Córdoba Capital - CP 5004

libreriauniversitaria.cba@gmail.com

☎ +54 (351) 4265713

Librería Universitaria San Francisco

Trigueros 151 - San Francisco (Cba.) CP 2400

libreriauniversitariacusf@gmail.com

Librería Universitaria Villa del Rosario

Rioja 730 - Local 3 - Terminal de Ómnibus - Villa del Rosario (Cba.) CP 5963

luvilladelrosario@gmail.com

Distribuidora Córdoba

ventaseduvmcba@gmail.com

☎ +54 (351) 4265713

Distribuidora Tramas

Piedras 575 - Planta Baja (CABA)

Contacto: Silvia Barrios - silfeba@gmail.com

☎ +54 9 (11) 53277306 / +54 (11) 43454774



Los trabajos que integran este volumen abordan una amplia diversidad de fenómenos musicales, situados, además, en diferentes momentos y espacios culturales no sólo de nuestro continente: el jazz practicado en Buenos Aires, el crecimiento de la cantidad de orquestas sinfónicas y el correlativo abandono del repertorio sinfónico nacional en Venezuela, la recepción de la MPB y el Tropicalismo en Brasil, el fenómeno del Schlager en Alemania, las características específicas del bambuco bogotano en un momento determinado de su desarrollo, el folklore producido en Córdoba, Argentina, la música desde el marco de la musicoterapia.

Pero no sólo se trata del abordaje de fenómenos distintos, sino también de una variedad de conceptualizaciones de los fenómenos discursivos fundadas en enfoques teóricos diferentes.

En todos los trabajos, sin embargo, es posible encontrar un rasgo común: en las diferentes teorías del discurso se buscan conceptos y herramientas que ayuden a pensar la cuestión de la producción del sentido en la música, especialmente en las músicas populares. Más específicamente, hay una búsqueda común en una tradición teórica que posibilita pensar la cuestión del sentido en las articulaciones de la “obra” con el conjunto de las relaciones sociales en el marco de las cuales es producida y consumida. Es decir pensar las músicas populares en términos de discurso puede ser una manera de salir de los callejones sin salida a los que conducen los análisis puramente formales e immanentes.

