

**De la recolección/análisis/clasificación al (in)discreto  
encanto de las teorías posmodernas.  
Debate en torno a cómo hemos inventado  
la música popular en la Argentina**

**Mesa redonda realizada durante la XVI Conferencia de la  
Asociación Argentina de Musicología, 12-15 de agosto de  
2004, Facultad de Artes y Diseño  
de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.**

**Miguel A. García, coordinador y expositor  
Ricardo Salton, expositor  
Sergio Pujol, expositor  
Graciela Cousinet, expositora**



El tema convocante de esta mesa redonda ha sido el rumbo que en el pasado han adoptado, y en el futuro deberían o podrían adoptar, los estudios de música popular en la Argentina. En grado variable, todos los expositores hemos modificado los textos después de su presentación. En la transcripción del debate se ha mantenido el registro oral aunque se han introducido algunos cambios a fin de facilitarle al lector la comprensión de las ideas expresadas por los participantes.

**Miguel A. García**

## I. Obsesiones, amnesia y miopía en los estudios de música popular

*Miguel A. García*

Como exordio a las intervenciones que van a efectuar los colegas integrantes de esta mesa y al diálogo que posteriormente mantendremos con el público, voy a aludir en forma sucinta a tres momentos que, si bien no agotan la totalidad de los enfoques que se implementaron en el transcurso de la breve y desarticulada historia de los estudios de música popular en nuestro país, resultan representativos de dos estrategias de investigación que manifiestan claras divergencias de método, teoría, escritura y, sobre todo, de política de validación del conocimiento. Se trata de dos formulaciones asociadas, con distinto grado de compromiso y sofisticación, a los paradigmas de pensamiento positivista y posestructuralista o posmoderno<sup>1</sup>, respectivamente. La primera, por la seriedad y magnitud que tuvo la empresa, es lícito decir que fue inaugurada por los trabajos de recolección que llevó a cabo el antropólogo alemán Robert Lehmann-Nitsche a principios del siglo XX en la ciudad de La Plata, y continuada por la vasta labor de recolección, clasificación y estudio efectuada por Carlos Vega entre 1931 y 1965. La segunda comprende la irrupción de una serie de trabajos de franco corte sociológico que han surgido aproximadamente desde mediados de la década de 1990, en su mayoría como

---

<sup>1</sup> Posestructuralismo y posmodernidad no son conceptos unívocos ni susceptibles de distinguir con rigor. Dado el fluido y enredado intercambio de adscripciones y autoadscripciones que se han realizado en relación a los dos términos -y aquí también habría que sumar el de poscolonialismo-, parece prudente abandonar la tentativa de emplearlos a la manera de dos módulos en los cuales se puedan distribuir con ligereza entre uno y otro todos los pensadores que han expresado algún tipo de desencanto con el estructuralismo: al respecto puede consultarse la invectiva efectuada por Carlos Reynoso (2000). En esta oportunidad, a fin de facilitar la comprensión de lo que procuro enunciar y sin ningún ánimo de proponer una delimitación, me permito aclarar que con los dos vocablos hago alusión a una serie muy heterogénea de trabajos que han intentado, por un lado, reponer al sujeto proscrito por el estructuralismo en el corazón de sus investigaciones y, por otro, en grado y con éxito variable, desbaratar la creencia en un análisis supuestamente desinteresado, aséptico y reificador de los artefactos culturales, dirigiendo sus críticas a desentrañar los poderes que se enmascaran detrás de los discursos -académicos, estatales, mediáticos, partidarios, religiosos, etc.- que pugnan por constituir versiones naturalizadas de la realidad.

ponencias en congresos de las áreas de las humanidades y las ciencias sociales<sup>2</sup> y como monografías de carreras de posgrado.

1. Entre el 16 de febrero y el 19 de mayo de 1905, Lehmann-Nitsche grabó con músicos populares de la ciudad de La Plata -provisto de la tecnología de grabación portátil disponible en esa época, es decir, de un fonógrafo y más de 120 cilindros de cera- lo que él denominó una "colección de música criolla". De acuerdo con su propia clasificación de los géneros musicales, el trabajo le permitió reunir 62 estilos, 29 canciones, 15 milongas, 6 cifras, 4 huellas, 4 tangos, 2 vidalitas, 2 gatos, 2 zambas, 1 aire y 2 expresiones rotuladas como imitación de jota. Debido a su desconocimiento de las técnicas de análisis musicológico y a su convicción de que un científico alemán estaba en mejores condiciones que un perito local<sup>3</sup> para llevar adelante el estudio de las manifestaciones que había registrado, los cilindros fueron enviados al Instituto de Psicología de Berlín<sup>4</sup> para que el acreditado musicólogo alemán Erich von Hornbostel se encargara de la transcripción y del análisis musical, y de incorporar los resultados del estudio al tipo de especulaciones, de fuerte tinte comparativista, a las que tanto él como sus colegas berlineses y austríacos eran partidarios. Por su parte, Lehmann-Nitsche escribió un texto con una breve introducción en alemán, la transcripción de la mayoría de los textos ordenados en ocho categorías -canciones, histórico-patrióticas, humorísticas, amorosas, tristes, bucólicas, relaciones populares y eróticas-; la identificación de los géneros musicales; los nombres de los autores e intérpretes; en muchos casos la cita bibliográfica donde el ítem aparece publicado; información sobre la presencia o ausencia de acompañamiento de guitarra y las fechas de las sesiones de grabación. De la lectura de su manuscrito y, sobre todo, de las cartas que formaron parte del extenso intercambio epistolar con Hornbostel se vislumbra que en su imaginario la música popular argentina constituía, por un lado,

---

<sup>2</sup> Sin duda el lector ya se habrá percatado de que el concepto de música popular empleado abarca las manifestaciones denominadas, no sin discusión, folklóricas, populares urbanas y también aquellas a las que nos referimos apelando a términos que pretenden dar cuenta de diversos procesos de fusión. Si en algo acordamos la mayoría de quienes nos dedicamos a la investigación en estas áreas es en que ninguno de estos vocablos provee una delimitación precisa. Aunque no parecen haber sido advertidos con frecuencia los inconvenientes que puede acarrear el uso descuidado de conceptos tales como el de fusión, los cuales suelen encerrar una visión esencialista de la música popular ya que conllevan implícitamente su opuesto: la falaz idea de que existieron o existen músicas no fusionadas.

<sup>3</sup> Aparentemente, unos pocos cilindros que contenían registros de música aborígen le fueron confiados al musicólogo argentino Juan Alvarez (1908).

<sup>4</sup> En la actualidad la institución que alberga estos fondos sonoros es el Archivo de Fonogramas del Departamento de Etnomusicología del Museo de Etnología de Berlín.

una expresión frágil en agonizante confrontación con un supuesto efecto erosivo causado por el proceso de urbanización que se expandía a principios de siglo, y, por otro, una expresión que exhibía un exotismo exuberante; todo lo cual urgía al investigador a llevar adelante una especie de acción de salvataje que consistía, en primera instancia, en la realización del registro fonográfico.

Asimismo, la información disponible pone en evidencia que si bien para Hornbostel la música popular argentina también era un artefacto exótico, no lo era tanto como la música aborigen. Lehmann-Nitsche no sólo envió a Berlín la mencionada colección de "música criolla" sino además otras cuatro con registros de música, vocabularios y narraciones de aborígenes tehuelche, mapuche, toba, wichí, chorote y chiriguano<sup>5</sup>. Mientras que los registros de música aborigen merecieron la atención de varios otros musicólogos germanos (Fischer 1908, Hornbostel en List 1963, Leden 1952, Stumpf 1911) y de una publicación del propio Lehmann-Nitsche (1908), la de música popular sólo se benefició magramente muchos años después con una escueta catalogación y edición parcial (Guido 1975)<sup>6</sup>. He aquí uno de los primeros actos de postergación que caracterizaron buena parte de la historia de los estudios de música popular en el ámbito académico. En suma, el científico alemán no pudo ver concretado el último paso de su proyecto positivista que consistía en el análisis musicológico de los materiales que trabajosamente había recolectado y, también laboriosamente, había enviado a su tierra natal. No obstante, pudo dejar una traza que, aunque ya poco legible por el efecto del tiempo, hoy algunos estamos intentando retomar y, por supuesto, redireccionar.

**2.** Pero Carlos Vega sí pudo cerrar el círculo teórico-metodológico que Lehmann-Nitsche albergaba en su mente y al que pretendía que sus materiales de campo fueran sometidos. Vega recolectó obstinadamente, realizó abundante análisis musicológico y clasificó sin titubeos el material recopilado. Más allá de las críticas de las que fue blanco su actitud etnocéntrica, su visión esencialista y su cosalismo a ultranza patentizado en la hoy ya absolutamente inadmisibles omisión del ser humano, tuvo un gran mérito, se

---

<sup>5</sup> Para más detalles de las grabaciones y otra información relacionada con la labor de Lehmann-Nitsche ver García (2000, 2004 y en prensa).

<sup>6</sup> A pesar de que en una carta enviada por Erich von Hornbostel a Lehmann-Nitsche, el 21 de enero de 1920, el primero informa que una joven musicóloga histórica -sin más identificación- había iniciado, en borario extralaboral, el análisis musicológico de los fonogramas de la colección de música popular, ningún estudio ha sido posible hallar hasta el momento.

entregó sin temores y con una considerable cuota de audacia a la sistematización y elucubración teórica<sup>7</sup>. Como todos sabemos, la música popular fue vista por Vega desde la hermenéutica del difusionismo postulada por el círculo de estudiosos que conformaron lo que se conoce como la Escuela histórico-cultural. Su mirada estaba celosamente puesta en los supuestos “procesos de imitación” y su enfoque teórico-metodológico se estructuraba a partir de los conceptos de “supervivencia” y “ascenso y descenso de los bienes”, para citar sólo los más significativos. Asimismo, el afán taxonomista y su estrategia de reificar la cultura -casi a la manera de un estructuralismo pronunciado-, y, consecuentemente, interpretarla como un conjunto de bienes susceptibles de delimitar y, por consiguiente de analizar, en términos de sistemas discretos autorreferenciales, lo llevó a acomodar la música que recolectaba dentro de las categorías de pieza, especie, género y cancionero.

Aunque de distinta procedencia y con muy diferente formación académica, Lehmann-Nitsche y Vega miraron el mundo desde la lente de un mismo paradigma científico, el positivismo decimonónico y lo que de él sobrevivió hasta muy avanzado el siglo siguiente, y, coherentemente con éste, compartieron el sentimiento de que la música popular argentina, al igual que muchas otras prácticas y representaciones locales, estaba amenazada por el progreso que venía de la mano de la urbanización y, por lo tanto, requería de los hombres de ciencia, como un imperioso y obsesivo emprendimiento, la realización de una cruzada de conservación. En el contexto de esta política del salvataje, sus horizontes de pensamiento volvieron a encontrarse en la idea eurocéntrica de que el mundo occidental debía arrogarse, en nombre de la ciencia, el derecho a determinar quién “descubría” a quién. En consecuencia, Lehmann-Nitsche descubría géneros musicales y formas poéticas como si procediera con piezas arqueológicas y restos fósiles y, años más tarde, Vega hacía alarde de su pericia para desnudar los sistemas que estructuraban las músicas recolectadas, determinar cuáles eran las versiones “defectivas” de las mismas y dar cuenta de los supuestos procesos históricos implicados en las formas de circulación de dichas músicas.

3. En los últimos años la producción sobre música popular argentina suscitada en el ámbito académico no sólo se ha incrementado notablemente sino también ha adoptado nuevos rumbos. Por un lado, nos encontramos

---

<sup>7</sup> Una revisión crítica, y mucho más detallada que la que aquí se esboza, del trabajo de Vega puede consultarse en Ruiz (1985 y 1998).

con trabajos de investigadores residentes en el exterior, varios de ellos de nacionalidad argentina, que se han referido al tango y, en menor medida, al *rock*. En ellos la música popular es vista a través de los paradigmas teóricos que dominan el *mainstream* del mundo académico de aproximadamente las dos últimas décadas. Así el tango ha sido analizado -inventado, para ser coherentes con nuestro título- desde el neomarxismo, el turismo, la fenomenología del cuerpo, el feminismo y todo el fárrago metafórico erigido en torno a los conceptos de globalización, masificación, sistema-mundo, aldea global, etc. Por otro lado, también nos encontramos con la producción en aumento de investigadores residentes en Argentina, tres de los cuales tenemos en nuestra mesa.

Dentro de la producción local, voy a referirme a una serie de trabajos muy recientes, producidos en su mayoría por investigadores jóvenes, que sin duda han surgido como consecuencia directa de dos factores. Uno de ellos ha sido la entrada triunfante al mundo académico -aunque con un considerable retraso en relación con otros países- del carácter celebratorio de la cultura popular propuesto por los estudios culturales, la sociología de la cultura popular y los estudios históricos y literarios sobre la vida cotidiana. Areas de reflexión éstas que, en conjunto, enfrentaron la concepción que imperaba en muchos centros académicos y que había sido resultado de una aceptación acrítica de cierto elitismo conservador propagado por algunos melómanos y musicólogos históricos locales y de la aceptación asimismo acrítica y, a mi entender, incomprensiblemente contradictoria de colegas que adscribían -y aún hoy algunos siguen haciéndolo aunque no se animen a vociferarlo- a los postulados igualmente elitistas, pero de signo ideológico contrario al anterior, de algunos miembros de la Escuela de Frankfurt, en especial de Theodor Adorno (2002). El otro factor que desató la intensificación de los estudios sobre música popular ha sido la ininterrumpida creación de carreras de posgrado y la consecuente elaboración de trabajos monográficos de quienes percibieron que las expresiones que los apasionaban y en torno a las cuales estaban constituyendo sus propias formas de ser, de pensar y de presentar su cuerpo en sociedad, eran aceptadas como objetos de observación y análisis.

Para ser consecuente con la promesa que hice al comienzo, en el sentido de efectuar un exordio, ahora me permito formular un conjunto de críticas, que bien pueden ser útiles, como expresa el diccionario al definir el vocablo, para “excitar la atención y preparar el ánimo de los oyentes”<sup>8</sup>. Los

---

<sup>8</sup> En este punto es necesario hacer varias aclaraciones. Se supone que una crítica responsable y seria requiere dar nombres. Aunque pretendo mantener dichos atributos, he decidido no dar a conocer las identidades

trabajos a los que estoy aludiendo en último término han producido una ruptura casi total con los antecedentes de investigación locales. Una mirada general a dicha producción pone al descubierto que las ideas de Carlos Vega no resuenan allí ni como aceptación dogmática, tal como han sido aplicadas en la mayor parte de los trabajos realizados en el área de la música llamada nativa o folklórica, ni como el resultado de reformulaciones críticas. Se trata de un dispositivo amnésico y no de una ruptura crítica<sup>9</sup>. Es decir, en muchos casos la omisión no es el resultado de un diálogo reflexivo, de una mirada escudriñadora o aun de la actitud de quien decide tomarse la licencia de llevar a cabo una comparación extemporánea, sino llanamente del desconocimiento de la existencia de alguien que dedicó la mayor parte de su vida a enunciar una teoría global del funcionamiento de la música popular. Tal vez algún oyente esté pensando que la razón de dicha ruptura se deba sencillamente al hecho de que nadie que intente estudiar el *rock*, la cumbia o el tango, deba interesarse por la ideas de Vega, quien se abocó mayormente a analizar eso que llamamos música folklórica. Pero esto sería contradictorio con la política de esos mismos estudios los cuales, por ejemplo, para referirse al *rock* y a eso que se ha dado en llamar “la cultura de la noche” echan mano a pensadores tan diferentes y desinteresados en el tema que abordan como lo son Jacques Derrida, Fredric Jameson, Umberto Eco, Michel Foucault, entre otros. Quizás también, alguno de los presentes se esté preguntando cuál es el beneficio que le puede ocasionar, por ejemplo, la distinción -¿o invención?- de los modos del sistema pentatónico que formuló Vega, a un investigador interesado en los procesos de constitución de la identidad asociados a los usos de la música popular entre un grupo de jóvenes residentes en el área andina. A mi entender, en la era de la transdisciplinariedad, de los géneros confusos, de los descentramientos varios y de las hermenéuticas heteróclitas, ése ya no sería un argumento demasiado convincente para esgrimir.

---

de los autores de los trabajos a los que voy a referirme en tono crítico. Esto obedece a la convicción de que si este escrito consigue aportar algo al tema que nos ocupa, sólo lo hará si logra promover cambios, suscitar revisiones, avivar nuevos rumbos o, sencillamente, enervar a algún lector y recibir las refutaciones correspondientes, y no a través de la acción acusadora del dedo del crítico. Quizás tranquilice al lector saber que yo mismo me emplazo como blanco de las objeciones que formulo en tanto y en cuanto admito haber caído también en algunos de los atolladeros señalados. Asimismo, hay que tener en cuenta que no todos los trabajos producidos en el período en cuestión son susceptibles de ser colocados dentro del mismo saco, sin duda hay excepciones. Además, si bien el *corpus* sobre el cual están inspiradas estas críticas se compone en su mayoría de trabajos sobre *rock*, estimo que es válido extender la argumentación a investigaciones referidas a otras músicas populares.

<sup>9</sup> Vega no ha sido el único proscripto u olvidado de esta historia. Sucedió en el contexto de estas Conferencias que el autor de un trabajo sobre el tango a principios de siglo ignoraba por completo la existencia de la Antología del Tango Rioplatense (Novati, Cuello, Ruiz y Ceñal 2002).

El asunto no concluye aquí. Estos trabajos también ofician una segunda ruptura; y en este caso es con las teorías, métodos y tematizaciones que se han desarrollado en los países donde la investigación en música popular ocupa un lugar que, al menos en términos relativos, podríamos calificar como destacado -me refiero en especial a Inglaterra y Estados Unidos. Sabemos que en esos centros, desde finales de la década de 1970, los estudios de música popular comenzaron a transitar un progresivo e ininterrumpido crecimiento cuyo inicio estuvo signado por el obsesivo afán de definir el área, generar herramientas de análisis específicas y hallar el o los marcos teóricos pertinentes a los nuevos interrogantes. En la esfera teórico-metodológica, por lo menos en la arena de los ensayos inclinados a encarar la música popular desde un enfoque cultural, luego de un breve coqueteo con la lingüística y la semiótica, muchos investigadores parecen haber erigido como ganador del embate al ecléctico marco conceptual empleado por los estudios culturales. Un cambio de escenario se vislumbra en los últimos años con el abordaje de prácticas y representaciones que tanto teórica como metodológicamente coloca a los investigadores del área fuera de su ámbito habitual de reflexión. Me refiero, entre otros tópicos, al ciberespacio, a las nuevas tecnologías de reproducción que invaden los hogares y los espacios públicos y a las músicas para películas en las cuales distintos géneros se articulan con el futurismo, las tecnologías imaginarias, el retro-futurismo y el planetarismo. Para dar cuenta de esta transformación valga citar la primera parte del sugerente título de un libro de reciente aparición editado por Philip Hayward (2004): *Off the Planet...*

Un recorrido por la novel producción local devela un sorprendente desconocimiento de la mayor parte de dichos desarrollos. Ahora no se trata de una ruptura amnésica sino de una disminución del campo visual, es decir, de miopía. Las pocas ideas, apenas balbuceadas, expuestas de manera reiterada y de talante acrítico, aparecen a través de algunas citas de textos de Simon Frith, Richard Middleton y excepcionalmente de Lawrence Grossberg. En general los marcos teóricos adoptados son adictos a la sociología de Pierre Bourdieu y a la semiótica de Umberto Eco y Juri Lotman, aunque aplicadas de manera mecánica y dogmática. Asimismo, resulta notable e inquietante la omisión de los aportes que los etnomusicólogos han efectuado en relación con el rol de los discursos sobre el exotismo y la otredad en la adopción, tránsito y comercialización de las músicas populares en el escenario global y su articulación con diversos procesos locales. Los temas abordados suelen confluír en dos tipos de cuestiones. Por un lado, se interpretan los diferentes usos de la música como mecanismos simbólicos de resistencia, es decir se acentúa la relación que mantienen algunos suje-

los con la cultura popular como un reemplazo de la acción política-crítica que ha sido dirigida hacia los estudios culturales en general (Reynoso 2000). Esta constituye la idea rectora de la mayor parte de los trabajos dedicados a discurrir sobre un tema hartamente recurrente: las formas que adoptó el vínculo entre los jóvenes y el *rock* durante el período de la dictadura militar.

Por otro lado, en concordancia con la preocupación que insinuó Ramón Pelinski (2000) -aunque refiriéndose al escenario internacional-, la mayoría de las investigaciones parecen desembocar inevitablemente en cuestiones de identidad. El conflicto aquí no nace tanto porque varios investigadores decidan referirse al mismo tema, sino porque estudios realizados sobre distintas regiones, distintas músicas, distintas historias y distintos actores sociales lleguen a la misma conclusión. La música es un lugar de identificación de los jóvenes. La sensación que queda después de leer una ponencia o un artículo de estas características -y también me ha pasado al hojear una tesis de posgrado- es que tras recorrer una serie de expresiones tautológicas, en ocasiones enmascaradas detrás del artilugio de algunas figuras retóricas, siempre emerge la misma y obsesiva idea como corolario de los textos. En verdad no tengo nada en contra de las figuras retóricas y en este punto discrepo con Carlos Reynoso quien, al descargar su aguda y documentada crítica a los estudios culturales, parece propugnar una falsa antinomia entre método y, como él lo llama, "brillo literario" (2000: 308). En oposición a esta interpretación creo que uno de los méritos de varios trabajos enrolados en los estudios culturales ha sido demostrar que un estilo de escritura sensible a los recursos literarios puede ser más rico que la rigidez de un escrito científico a la hora de describir ciertas configuraciones culturales sin necesariamente estar reñido con un procedimiento metodológico determinado<sup>10</sup>. Retomando la crítica, el problema entonces radica en que las conclusiones de muchas de las investigaciones en cuestión parecen estar determinadas *a priori*. Cualquiera sea el recorrido realizado se arriba casi siempre a alguna suerte de enunciado que postula que la juventud -en ocasiones también los inmigrantes- elabora o mantiene su identidad a partir de los múltiples usos de la música popular. Dado que algunos de estos trabajos confunden la etnografía con la simple entrevista y cada vez son más los que tienden a utilizar Internet como fuente principal de información, tal vez lo que haya que revisar para revertir este estancamiento es, en

---

<sup>10</sup> Prefiero adherir a posiciones como las de Paul Ricoeur (1982), entre otras, quien ha dado cuenta cabal de cómo un tropo literario, la metáfora, debido a la torsión de significados que se produce en su realización, es portadora de un plus de sentido.

primera instancia, el método. Pero, por varios y obvios motivos, éste no es el lugar donde desmenuzar semejante asunto.

En síntesis, los estudios de música popular en la Argentina han entrado en una etapa de doble desarticulación. Por un lado se han disociado de la línea de pensamiento local y, por otro, de los desafíos que están generándose más allá de los límites de nuestro país. Inevitablemente llegamos a la pregunta por el origen de esta situación y por la voluntad y posibilidad de revertirla. Tal vez alguien se consuele especulando que el estado descrito se deba al hecho de que mucha gente joven, con poca o mediana experiencia en investigación, apremiada por las nuevas exigencias impuestas por el medio académico para sobrevivir, se vio conminada a escribir más allá de sus posibilidades y que, en consecuencia, en unos años más, mediante un proceso natural de maduración, los estudios vayan a encauzarse en una nueva y fructífera senda. En realidad creo que esta argumentación sólo provee una respuesta parcial en la medida en que la instancia de arranque del entumecimiento puede situarse en un momento anterior a la emergencia de los trabajos en cuestión. Tal vez, la génesis haya que buscarla en el vacío de pensamiento ocasionado por el desinterés de las instituciones, y también de algunos educadores, por impulsar los estudios de música popular. Pero, sobre todo, en la falta de convencimiento de esos mismos agentes de que las investigaciones se manifiestan más proclives a alcanzar resultados sustanciosos, creativos e incitantes cuando el investigador se somete sin reparos a la gimnasia cotidiana de vigilar sus métodos y herramientas, desnaturalizar y relativizar su andamiaje conceptual, dar continuidad a un diálogo reflexivo con el pasado e intercambiar de manera desprejuiciada ideas con quienes se sitúan más allá de la línea que circunscribe la aldea. Nos quedaremos a observar qué rumbo adopta esta historia en los próximos años. Ahora, llegó el momento de ceder la palabra a los otros disertantes.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor. W. (con la colaboración de George Simpson)  
2002 [1941] Sobre la música popular. *Guaragua*, 6 (15): 155-190. Trad.:  
Esperanza Bielsa.
- Alvarez, Juan  
1908 *Orígenes de la música argentina*. S/d.
- Fischer, Erich  
1908 Patagonische Musik. *Anthropos*, III: 941-951.

García, Miguel A.

2000 Song of a Chiriguano Indian from Bolivia, recorded by Robert Lehmann-Nitsche in San Pedro de Jujuy, Argentina. En *Music! The Berlin Phonogramm-Archiv 1900-2000*. Berlin: Museum Collection Berlin. Wergo, Cd 1, track 34, 105-107.

2004 Robert Lehmann-Nitsche: entre el exotismo y la fascinación. En Atero, V.; Grunwald, S.; Hammerschmidt, C.; Heinen, V.; Nilsson, G.; Piñero, P., eds., *Paisajes - Passages - Passagen. Homenaje a C. Wenzlaff-Eggebert*, 445-453. Sevilla: Universidades de Colonia (Alemania). Sevilla y Cádiz (España).

En prensa *Grabaciones en cilindros de Argentina. Robert Lehmann-Nitsche 1905 -1909, Música popular y aborigen*. Documentos sonoro-históricos 3. Booklet español/alemán y 2 Cds. Berlín: Berliner Phonogramm-Archiv. Staatliche Museenzu Berlin.

Guido, Walter

1975 Folklore argentino de Roberto Lehmann-Nitsche. *Revista Inídef*, 1: 72-90.

Hayward, Philip ed.

2004 *Off the Planet. Music, Sound and Science Fiction Cinema*. UK: John Libbey Publishing.

Leden, Christian

1952 *Über die Musik der Smith und Eskimos und ihre Verwandtschaft mit der Musik der Amerikanischen Indianer*. Kobenhavn: C.A. Reitzels Forlag.

Lehmann-Nitsche, Robert

1908 Patagonische Gesänge und Musikbogen. *Anthropos*, III: 916-940.

List Georg, ed.

1963 *Die Demonstrationssammlung von E.M. von Hornbostel und dem Berliner- Phonogramm-Archiv/The Demonstration Collection of E.M. von Hornbostel and the Berlin Phonogramm- Archiv*. Indiana University, Archives of Folk & Primitive Music. Ethnomusicological Series. New York: Ethnic Folkways Library FE 4175.

Novati, Jorge; Cuello, Inés; Ruiz, Irma y Ceñal, Néstor

2002 *Antología del Tango Rioplatense (Desde sus comienzos hasta 1920)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.

**Pelinski, Ramón**

2000 *Invitación a la etnomusicología*. Madrid: Akal.

**Reynoso, Carlos**

2000 *Apogeo y decadencia de los estudios culturales. Una visión antropológica*. Barcelona: Gedisa.

**Ricoeur, Paul**

1982 *Hermenéutica y Acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Buenos Aires: Docencia.

**Ruiz, Irma (María Mendizábal, colab.)**

1985 Etnomusicología. En *Evolución de las ciencias en la República Argentina*, 10: Antropología, 179-210. Buenos Aires. Sociedad Científica Argentina.

**Ruiz, Irma**

1998 Repensando la etnomusicología: homenaje al etnomusicólogo argentino Carlos Vega en el centenario de su nacimiento. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 6: 7-15.

**Stumpf, Carl**

1911 *Die Anfänge der Musik*. Leipzig: Verlag von Johann Ambrosius Barth.

## II. La teoría después del análisis

*Ricardo Salton*

Quiero empezar diciendo que mi sola presencia marca, de algún modo, el estado de situación de la musicología argentina aplicada al estudio de la música popular (o eso que algunos llamamos, con la pretensión de ser más precisos, “música popular urbana”). Y lo digo porque creo que mi presencia en esta mesa -cuya invitación agradezco profundamente- no está centrada justamente en mis virtudes sino en mis muchas carencias como investigador. Si bien he dedicado algunos años de mi vida profesional al estudio sistemático del tango -y aún no me considero un musicólogo retirado-, mi relación con la música popular en los últimos años ha estado más relacionada con el periodismo, la crítica musical y la gestión cultural que con la musicología.

En mis tiempos de estudiante de musicología, la música popular era un tema prácticamente tabú. Había muy pocos antecedentes: el conocido artículo de Carlos Vega sobre la mesomúsica, un libro sin terminar del propio Vega sobre el tango -hasta entonces secreto para mí y para la mayoría de los musicólogos, en formación o en actividad; un trabajo que aún permanece inédito- y el valiosísimo primer volumen de la *Antología del Tango Rioplatense* editado por el Instituto Nacional de Musicología.

Por aquellos años formativos, un grupo de estudiantes -Marcela Hidalgo, Omar García Brunelli y quien les habla- con el fuerte apoyo de Néstor Ceñal -profesor nuestro y entusiasta de la música popular, lamentablemente fallecido hace muy poco tiempo- nos dimos a la tarea de plantearnos una discusión que, insisto, no tenía ni remotamente espacio en las estructuras normales de nuestra licenciatura. Y a modo de ejemplo en ese sentido -y con esto rescato, a la vez, un debate que se ha planteado últimamente en el foro de la Asociación Argentina de Musicología sobre la formación de los musicólogos-, puede decirse que a lo largo de toda mi carrera no tuve la oportunidad de escuchar un solo tango, un solo *rock and roll*, una sola pieza de *jazz*. En consecuencia, como analista de la música fui formado para analizar un cuarteto de Beethoven, una sinfonía de Brahms, un coral de Bach o una ópera de Monteverdi. Se me transmitieron -aunque en este caso más someramente- los métodos de análisis aplicados por Carlos Vega o Isabel Aretz al folklore. Se me instruyó sobre la historia de la música en Grecia, el gamelán de Indonesia y las inquietudes estéticas de Wagner. En cambio, nada supe -ni debí saber- durante mi formación sobre la signi-

ficación del *jazz*, del tango o del *rock* -salvo por sus referencias en la música europea de tradición escrita-, ni de la historia de estos géneros, ni de las vidas y las orientaciones estéticas de sus creadores -ni siquiera de los más grandes-; y mucho menos se me entregaron herramientas para su análisis musical. Dos de mis compañeros de entonces -los mencionados Hidalgo y García Brunelli- tuvieron un coraje del que yo carecí: pelearon para que se les aceptara como trabajo final de la carrera la posibilidad de trabajar sobre géneros de la música popular. Así, Marcela produjo un primer e interesante acercamiento al *rock* argentino que, hasta donde sé, permanece inédito -atrevida, Marcela ya había trabajado sobre la batería para la cátedra de organología- y Omar García Brunelli produjo una tesis sobre la música de Astor Piazzolla que, publicado tiempo después por la revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas Carlos Vega de la UCA, sigue siendo bibliografía básica para cualquiera que quiera acercarse a la música del genial compositor marplatense.

El tema de la música popular, aunque éramos unos pocos y hasta exóticos en un claustro que apuntaba casi exclusivamente a “lo académico”, nos rondaba permanentemente. Yo mismo había encarado un trabajo sobre el bandoneón para la cátedra de organología -otra vez, pese a los graves errores juveniles que contiene ese artículo publicado luego por la misma revista de la Universidad Católica, se ha convertido en referente para el estudio del instrumento. Y de aquel pequeño grupo “revolucionario” surgió un artículo -publicado por la misma revista y presentado en la Facultad en un marco más de curiosidad por lo exótico que de verdadero interés- que pretendía plantear los límites de la música popular urbana, sus características diferenciadoras, sus particularidades respecto de la música culta, del folklore y de las músicas indígenas. Pero, en ese momento, no llegamos más que a enunciar que el método de análisis debía también ser distinto, tanto del que se aplicaba a la música académica como el que se venía usando -bajo el modelo Vega/Aretz- para las músicas de tradición oral.

Una vez en actividad como musicólogo, mi acercamiento a la música popular fue por el lado del tango. Y, en ese caso, como dije, contábamos con el importante aporte realizado por Irma Ruiz, Néstor Ceñal y Jorge Novati en la citada *Antología* del Instituto Nacional de Musicología. Formé parte del equipo que se armó -junto a Pablo Kohan, García Brunelli y Héctor Goyena, bajo la dirección de Irma Ruiz- para la realización del segundo volumen de la *Antología*; aunque problemas burocráticos y económicos terminaron por dejar trunco un trabajo que, a la fecha, no hemos logrado concluir -pese a que, puedo asegurarlo, hemos hecho varios intentos fallidos ante funcionarios de cultura de distintos tiempos y colores políticos.

En aquel primer volumen, los responsables -supimos por ellos que por cuestiones de limitaciones temporales- decidieron concentrarse en dos aspectos: el histórico-musical y el formal, en eso que ellos llamaron análisis musicológico dentro de la obra. Quedaron afuera, en consecuencia -o sólo fueron mencionados tangencialmente-, el análisis melódico, el rítmico, el estilístico y algo que, poco después, descubriríamos como fundamental para la comprensión de estas músicas: el aspecto interpretativo.

Con la experiencia del primer trabajo, el objetivo de aquel fallido segundo volumen pretendía entonces un desarrollo más amplio. Confirmamos que el tango -y, en todo caso, el concepto podría ser trasladado a cualquiera de las músicas populares occidentales vigentes o históricas- respondía en muchos aspectos a las estructuras, los ritmos y las melodías de la llamada música culta. Sin embargo, el mero análisis de esos aspectos y su descripción -aun llevando el análisis a la comparación con tangos de distintas épocas y autores, o con otras músicas populares o académicas- nos informaba muy parcialmente sobre la importancia y la trascendencia de este género que, sin dudas, nos representa como ninguno en el mundo. Y permítaseme aquí una pequeña digresión al respecto: es verdad de Perogrullo, pero es obvio que la música argentina ha trascendido sus fronteras muchísimo más por el tango, el folklore o aun el *rock* que por las sinfonías de Williams, las piezas para guitarra del siglo XIX o por las experimentaciones sonoras del siglo XX de los compositores egresados de las academias.

Decía entonces que el tango, como ninguna música popular, puede explicarse -si es que alguna música se puede; aunque no quiero correrme en este momento de mi eje- sólo a partir del análisis de partituras. Y es que en la música popular urbana, quizá como en ninguna otra, su modo de exteriorización, la *performance*, constituye un aspecto central. Si quiero saber, por ejemplo, sobre el tango *La cumparsita* de Gerardo Matos Rodríguez: ¿podría conformarme con analizar la partitura editada? ¿O acaso no tendré otra posibilidad que tomar las versiones que ha tenido ese tango primigenio a lo largo de la historia? Hay, por supuesto, elementos que permanecen a través del tiempo en una composición de música popular. Pero son tantos más los que cambian que la única opción de acercamiento serio llegará de la mano de la comparación de interpretaciones. De hecho, cuando los periodistas y aficionados al tango hicieron las periodizaciones del género que aún siguen siendo útiles -Guardia vieja, Guardia nueva, Tercera guardia, etc.-, se basaron casi exclusivamente en cuestiones interpretativas -formación de los conjuntos, aparición de una nueva manera de cantarlo a partir de la presencia de Carlos Gardel, actitud del público frente a la música, músi-

ca para baile o música de concierto, etc. Aunque, por supuesto, ningún proceso en la interpretación es ajeno a procesos paralelos o concordantes en el terreno compositivo. Para ser más claro: no se nos ocurre pensar una sinfonía de Beethoven ejecutada en el estilo interpretativo del siglo XX o de la actualidad. En cambio, nos resulta extraña -y salvo que se trate de una actitud retro presente por estos días- la interpretación de un tango de principios del siglo XX hecha a la manera de entonces; y cuando sucede, inevitablemente “suena a viejo” o a “*revival*”. Este problema con el que nosotros nos enfrentamos cuando nos pusimos a trabajar con el tango había sido descubierto mucho antes por la antropología y la sociología. Disciplinas que, además, vinieron a romper con la herencia que había dominado las ciencias humanas a mediados del siglo pasado.

Como herederos de Vega y Aretz, la camada de musicólogos a la que pertenezco se formó en esa corriente que nos hacía ver a la música -o a determinada pieza musical- como objeto sonoro. Y nos costaba salirnos de ese molde. El problema fue que, como adolescentes rebeldes que sólo quieren romper con sus mayores, tuvimos una etapa en que la partitura nos parecía un elemento secundario y el objeto sonoro sólo un complemento de lo que sucedía alrededor. Pero eso nos llevó al otro extremo y caímos en algo que podríamos llamar -según palabras del colega Pablo Kohan- la “des-sonorización” de la musicología. La fuerte influencia teórica de la antropología y de la sociología -por caso, la International Association for the Study of Popular Music, IASPM, se formó en ese contexto académico-, la actitud rupturista y en cierto modo “revisionista” de la que hablaba, la dificultad por encontrar caminos de análisis alternativos a los de Vega o a los de la música culta y el problema para transmitir el resultado del trabajo ante lectores no formados con las herramientas técnico-musicales, fueron algunas de las causas que concluyeron este proceso. Así, la realidad actual es la de una musicología aplicada a la música popular donde, salvo muy honrosas excepciones y sólo en artículos leídos en el marco de congresos de la especialidad pero muy pocas veces con un alcance más extenso, se habla de la música sin analizarla o haciéndolo muy superficialmente.

Y vuelvo, para concluir, al comienzo de mi exposición. La música -y específicamente la popular- sigue produciendo enorme cantidad de libros y artículos desde las especialidades más diversas: el periodismo, la historia, la antropología, la sociología, la psicología, la literatura. En esta misma mesa comparto el lugar con un historiador, un antropólogo y una socióloga. Nos sigue inquietando teorizar, sacar conclusiones, resolver el marco científico en el que nos moveremos. Pero sigo sin ver los trabajos de base que puedan sustentar esa teorización, libros que hablen del tango, del *rock*, del

*jazz* o de la chacarera a partir de lo que se escucha en los recitales y en los discos y que no sólo me expliquen a qué tribu pertenecen sus consumidores, los recursos poéticos de los autores, la forma de vestirse de los músicos y del público, los sentimientos de artistas y de oyentes. Sólo entonces, cuando la música vuelva a sonar en la musicología, creo desde mi humilde lugar, que la discusión teórica cobrará un sentido pleno.

### III. Apuntes sobre el pasaje de la memoria a la historia

Sergio A. Pujol

1. Voy a empezar mi intervención con una pequeña anécdota un poco personal pero de una significación que espero sea provechosa para la temática que nos convoca. Allá por 1992, acababa de publicar la primera edición de *Jazz al sur*, una historia del *jazz* en la Argentina, cuando me enteré de que un respetado crítico uruguayo se había tomado el trabajo de leer mi libro y reseñarlo para el suplemento cultural de *El País* de Montevideo. La verdad es que no se trata de una anécdota vanidosa, ya que este buen hombre fue bastante severo con mi trabajo. Señaló errores, ironizó sobre mis criterios de valoración de músicos y estilos y dijo que se trataba de una historia renga. Menos mal que recomendó su lectura, aunque no creo que a los lectores del diario les hayan quedado muy claras las razones por la que valía la pena vérselas con *Jazz al sur*.

La perla de aquella reseña -que, como se imaginarán, me cuidó bien de no incluir en mi *curriculum*- fue la parte en la que el crítico advertía que mi principal equivocación había sido pretender escribir sobre el *jazz* en los años 30 y 40. Al haber fallado en el intento, mi trabajo había quedado rengo. ¿Por qué había fallado? Por una razón muy sencilla: yo era demasiado joven para dar cuenta de los matices y sutilezas de un pasado que no había vivido. No podía ser veraz escribiendo sobre aquello que me habían contado terceros mal informados -dicho sea de paso, entre esos informantes figuraba el otro gran crítico de *jazz* uruguayo, enemigo acérrimo de mi malhumorado comentarista. Mi pecado como investigador novel había sido atreverme a convertir en historia los materiales de la memoria. Una memoria colectiva, si bien no de todos los rioplatenses. Estamos hablando de la memoria de aquellos que recordaban cierto tipo de música en determinado momento de sus vidas. Esa percepción de lo subjetivo en lo colectivo que

el crítico uruguayo reivindicaba como una suerte de tesoro personal o de grupo, representaba una verdad musical a la que ningún historiador podía penetrar. Al fin y al cabo, al trabajar sobre música popular, yo no había analizado partituras, sino discos. No había exhumado documentos oficiales, sino conversado con gente más o menos memoriosa. Y no había respetado ni revisado una historia canónica, por la sencilla razón de que no existía hasta el momento ningún trabajo metódico sobre el jazz en la Argentina. Finalmente, ¿qué podía saber un joven historiador de la emoción que un puñado de aficionados argentinos y uruguayos había experimentado ante los solos de saxo de Broker Pittman, de 1939? Es cierto, yo no sabía nada de esa emoción. Pero tampoco tenía la intención de escribir una versión jazzística de *En busca del tiempo perdido*.

Me causó gracia la refutación -en rigor, una negación de toda posibilidad de conocer el inmenso campo del pasado cultural-, y de tan absurda que me pareció, ni siquiera la discutí. Pero con los años me di cuenta que la historia como disciplina más o menos científica -en este punto no soy positivista, pero éste es otro tema de discusión- tiene sus preferencias temáticas, pero también zonas a las que tiene acceso restringido, aunque en los últimos años haya ensanchado su visor y se pavonee de haberlo hecho. Zonas que, como dije, pertenecen al plano de la memoria, de los recuerdos emocionalmente articulados y sedimentados. (Quiero aclarar antes de seguir, que empleo el término memoria en un sentido más bien literal y general, ya que en los debates historiográficos y políticos la palabra ha cobrado otro sentido; se habla, por ejemplo, de la memoria en relación al Holocausto o a los desaparecidos. Es decir, la memoria como aquello que no se quiere ir; o mejor aún: aquello que **no debe irse, no debe olvidarse**, para convertirse en monumento, museo o cualquier otro vector de memoria).

Volviendo a la cuestión del pasado de la música popular en la Argentina, está claro que no es imposible interpelar a la memoria, siempre que podamos hacer con ella un relato externo, una mirada capaz de sospechar de las imágenes congeladas en (por) dicha memoria. Hacer con el contenido de la memoria -oportunamente sometido a un aparato crítico y erudito-, un material histórico. De lo contrario, sólo podríamos escribir historia de los procesos políticos y económicos, y en el campo de la cultura no podríamos avanzar mucho más allá de lo que hasta no hace mucho se llamaba "alta cultura".

Pero que sea posible, y hasta deseable, no significa que sea fácil. En principio, sabemos que aquello que se vincula con la cultura popular, y especialmente con la música popular, parece ofrecer mayor resistencia a las operaciones de análisis cultural. Por supuesto, una de las principales causas

de esta cerrazón es la ausencia en nuestro país de una sólida tradición en investigación de música popular. Estamos ante una deuda de la musicología, sin duda, pero también ante una deuda de la historia cultural. Los programas de historia oral, por ejemplo, están en ciernes y son insuficientes para la problemática que estamos debatiendo. Situaré entonces mi análisis en este punto de intersección, allí donde la musicología se toca -o debiera tocarse- con la historia de la cultura.

2. Empecemos por la musicología. En su ya célebre libro sobre el estudio de la música popular, Richard Middleton (1990) señala que aunque pase por ser una forma objetiva de interpretar la música, la musicología clásica representa un conjunto sedimentado de prácticas exclusivas muy singulares, así como una ideología musical que universaliza y glorifica la tradición musical propia de la Europa del siglo XIX. Por cierto, esa musicología clásica ya ha sido superada, pero quizá no totalmente. O para decirlo de otra manera: es posible que las operaciones de esa musicología que el autor llama "clásica" sigan teniendo alguna validez (tal vez bastante validez).

Lo que sin duda está perimido es el viejo concepto de música popular. O como dice Middleton, esa "ideología musical" que subordina lo popular, situándolo en un rango menor dentro de una jerarquía legitimada desde la esfera académica. Sin duda le seguirá sirviendo al musicólogo saber que la armonía por quintas descendentes utilizada por Mozart se repite en muchas composiciones de música popular. Pero fallará si aplica criterios jerárquicos de complejidad formal y reproduce la polarización alta cultura - baja cultura para dar cuenta de los géneros populares. En realidad, ese musicólogo de sólida formación académica deberá comprender, como bien señala Ana María Ochoa (2003), que las categorías genéricas no son evidentes ni naturales. Son construcciones históricas, y si bien la etnomusicología ha aportado enfoques sin duda menos eurocéntricos que los postulados por buena parte de la musicología clásica, el de los géneros de música popular sigue siendo un tema controvertido.

Pensemos que sólo a partir de la década del 70 se iniciaron en Estados Unidos y algunos países de Europa estudios sistemáticos sobre música popular<sup>11</sup>. Estudios que abrevaron en los enfoques de la sociología, la antro-

---

<sup>11</sup> Una de las tantas aproximaciones a este tema la brinda Stan Denski (1989). Más recientemente, los libros de Keith Negus (1996) y David Hesmondhalgh & Keith Negus (2002) han aportado nuevas reflexiones, en una virtual puesta al día de las problemáticas.

pología y la lingüística, esta última responsable en gran medida de eso que reconocemos como giro lingüístico y luego, en palabras de Frederic Jameson, giro cultural. Desde entonces, la música popular ya no fue esa producción a medio camino entre el folclore y la música académica. La música popular dejó de ser, a los ojos de la musicología, un producto degradado para convertirse en el emergente cultural acaso más vigoroso de las sociedades urbanas modernas. Y los géneros de música popular -como el samba en Brasil, el son en Cuba, el *jazz* en Estados Unidos y el tango en Argentina- cobraron relevancia.

A su vez, estos géneros se construyeron como tales **históricamente**, relacionados con determinados contextos socioculturales y respondiendo a ciertas tradiciones. Aquí las industrias culturales y los medios de comunicación masiva jugaron un papel decisivo. Pero entendiendo a las industrias culturales desde una postura matizada, sin caer en las aporías de Adorno y el paradigma de la Escuela de Frankfurt. Después de todo, de no haber sido por la industria fonográfica, el *boom* en la edición de partituras hacia 1890 y el desarrollo de circuitos urbanos de espectáculos y entretenimiento, los géneros de música popular no hubieran existido, y hoy no estaríamos discutiendo sobre cómo estudiarlos. Estas formas de mediación no sólo multiplicaron la presencia de lo popular en las grandes ciudades (asociando definitivamente el concepto de música popular al ámbito ciudadano), sino que, en un proceso de interacción irrefrenable, en el que la tecnología fue sin duda protagonista, participaron del nacimiento mismo de los géneros populares.

Estos se afirmaron en su especificidad a partir de códigos compositivos, autorales e interpretativos propios pero no inmanentes, y se legitimaron dentro de una determinada matriz cultural. Esto explica que el tango argentino o porteño fuese distinto del tango apache de los franceses, o que la manera de cantar el *blues* de un negro del sur de los Estados Unidos no pudiese ser fácilmente imitada por un cantante lírico. Había un saber específico, una determinada codificación. Los criterios de valoración de estas formas populares no eran los mismos que los criterios seguidos por la crítica "clásica". El *growl* o aullido de un blusero era un sonido inconcebible dentro del sistema de valoración del canto lírico, por ejemplo. Y a su vez los sobreagudos de una soprano italiana resultaban totalmente ajenos al canto melismático de Bessie Smith.

Elegí un ejemplo de fuertes contrastes, lo reconozco. El tango, en cambio, siempre estuvo próximo a la música de cámara, y no es casual que varios violinistas del género se hayan mostrado idóneos en orquestas sinfónicas y de cámara. Pero aún así, analizar y evaluar el tango con los parámetros de la música erudita -tanto en el plano de la ejecución como en el de la reflexión

crítica- conduce a resultados bastante pobres. Esto sólo se supera si, en el plano de la ejecución, el músico se empapa de los *yeites* tangueros y, en el plano de la reflexión, el investigador accede, por vía de la recolección y análisis de aquellos materiales propios del género y su ambiente histórico, al conocimiento de todo aquello que conforma la estética del tango.

Para decirlo en los términos de Middleton, el riesgo que corre el musicólogo especialista en Chopin que examina un tango de Arolas es considerar a este último desde la universalización y glorificación de la tradición europea decimonónica. En tal caso, Arolas será siempre "menor" que Chopin y sus tangos "con trío" o tercera parte serán sonatinas y no verdaderos tangos, cuando lo que realmente importa es que, más allá de los enlaces históricos y los innegables parentescos formales, hay una diferencia. Reconocer la **diferencia** de Arolas es lo que hoy hace o debiera hacer la musicología. Y relacionar esa diferencia con una época determinada debiera ser la tarea del historiador.

¿Y en dónde quedó nuestro tema de la memoria? Bueno, todos sabemos que se ha escrito mucho sobre géneros de música popular. Quien frecuente librerías argentinas en busca de libros sobre música tiene algunas cosas para entretenerse. Probablemente no se edite tanto sobre música como sobre artes visuales o crítica literaria, pero no es tan escasa la letra impresa que trata sobre músicos, discos y conciertos. El problema es que esta producción entra casi de lleno en el terreno de la ensayística. En este terreno hay cosas buenas y malas, pero lo que viene predominando es cierto historicismo anecdótico, por llamarlo de alguna manera. Libros que repiten leyendas tangueras sin mayores cuestionamientos. Libros que dejan afuera los principales problemas que hoy se plantea la musicología más actualizada en relación a la música popular. Problemas como las identidades musicales, las subculturas que rodean a los géneros artísticos, las relaciones entre la música y los medios -y entre la música popular y las industrias culturales- e incluso, para no alejarnos de las cuestiones que tradicionalmente abordó la musicología histórica, los períodos estilísticos y los análisis morfológicos de las obras de los principales compositores e intérpretes populares. Concretamente, no contamos en nuestro país con un libro equivalente al que Lewis Porter (2001) escribió sobre John Coltrane o al que Ian Mc Donald (1994) produjo a partir de las canciones de los Beatles. Obviamente, tampoco tenemos un libro como *Performing rites* de Simon Frith (1998), y por lo tanto no contamos con un adecuado marco teórico para discutir la cuestión del valor en la música popular (Por suerte, mi colega Diego Fischerman (2004) acaba de publicar *Efecto Beethoven*, un libro que ronda esa cuestión, pero es sólo un comienzo). Respecto al tango, me

dirán que tenemos aquel enjundioso trabajo del Instituto Nacional de Musicología. Es cierto. Pero quiero agregar: ese libro salió hace más de 20 años y podríamos decir que aún espera su continuación. Si ahora este país estallara en mil pedazos o se lo tragara el mar, los arqueólogos del futuro pensarían que el único tango digno de interés para los musicólogos fue aquel anterior a Carlos Gardel.

3. Del lado de la historia como actividad académica, el panorama no es más atractivo. La música popular es apenas una nota de color en aquellos libros que reconstruyen una época empezando por la política, siguiendo con la economía y la sociedad y, eventualmente, haciendo alguna acotación a los libros y las películas que se consumían en aquel pasado que se busca examinar. Es cierto que últimamente hubo algunos acercamientos historiográficos al tema de la música. Por ejemplo, en el plan de historia argentina que dirige Juan Suriano hay dos tomos dedicados a las artes. En uno de ellos encontramos una monografía sobre música argentina en el siglo XX a cargo de Melanie Plesch y Gerardo Huseby (1999), musicólogos que fueron convocados para este proyecto de historiadores.

En otros libros de historia argentina la música popular aparece como una referencia secundaria, y generalmente subordinada a las letras de las canciones. Por ejemplo, es frecuente toparnos con la letra de *Cambalache* en referencia a la crisis de los años 30, como si se tratase de un poema oral y no de un tango-canción. En las historias del peronismo hay alguna que otra mención al tango, el jazz, el bolero y el folclore, pero son miradas muy superficiales, o que en el mejor de los casos sólo focalizan el tema del público y la recepción. Lo cierto que esas notas apenas buscan reconstruir un cierto clima de época y contarnos que, ¡sorpresa!, los argentinos de ayer también salían de noche, bailaban, se enamoraban y se emborrachaban, todo con música de fondo. La música popular circula entonces por diversas investigaciones historiográficas como una de las tantas ofertas de tiempo libre de la clase media y los sectores populares. Una suerte de cultura del buen salvaje en la Argentina del siglo XX.

Siguiendo con las comparaciones odiosas, no tenemos en nuestra bibliografía un trabajo de historia cultural como el de Robert Crunden (2000): *Body and soul. The making of American Modernism*. Allí el historiador norteamericano indaga en los años 1919-1926 de la cultura de su país cruzando con originalidad y erudición la literatura, las artes visuales y la música académica y popular del período que analiza. Nótese que ni siquiera estoy hablando de problemas epistemológicos. Sencillamente, estoy reclamando una urgente ampliación de la agenda temática de mis colegas.

Pero no quiero terminar con desesperanza mi intervención en una mesa que, en sí misma, es un despertador ante esta realidad omnipresente y -si se me permite la obviedad- tan humana que aún llamamos música popular. Lo más positivo que tengo para decir es que se avecinan buenos tiempos para investigar y reflexionar sobre los géneros de música popular del siglo XX. Los historiadores no podremos ignorar todo de lo que estas músicas son capaces de informarnos sobre el pasado en la especificidad de sus lenguajes. Y los musicólogos deberán arriesgarse más allá de los saberes institucionalizados. Es un viaje en dos sentidos diferentes, pero en una misma dirección. El musicólogo y el crítico musical van de la sociedad a la música; apelan a las condiciones materiales y contextuales para finalmente entender el objeto musical. El historiador, en cambio, se vale de los objetos musicales para entender el pasado social y cultural. Ciertamente, hay una gama extensa de posibilidades intermedias, y habrá musicólogos más "técnicos" y musicólogos más histórico-sociales siempre que hablamos de la música en pasado.

Pero en términos generales, creo que siguen siendo productivas las metáforas de la urdimbre y la trama con las que Ernst Gombrich (2004) situó la gran disyuntiva del historiador del arte. Según Gombrich, la urdimbre son los hilos de la tradición, o eso que los lingüistas llaman el estudio diacrónico del lenguaje. Y la trama nos permite conocer la estructura sincrónica de un estilo, lo que en términos de la Historia son las tensiones contextuales a las que está sometido determinado fenómeno musical. Sé que estas cuestiones tienen algún abuelengo en el campo de la música erudita y ciertamente no son novedosas en un terreno tan marcado por el estructuralismo como el de la etnomusicología. Pero creo no equivocarme si afirmo que esas metáforas de la urdimbre y la trama aún no han sido seriamente planteadas en relación a los géneros de música popular en la Argentina.

## Bibliografía

Crunden, Robert M.

2000 *Body and soul. The making of American modernism*. New York: Basic Book.

Denski, Stan

1989 One Step Up and Two Step Back: A Heuristic Model for Popular Music. *Popular Music and Society*, 9-23. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Press.

Fischerman, Diego

- 2004 *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Paidós.

Frith, Simon

- 1998 *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Gombrich, Ernst

- 2004 *Breve historia de la cultura*. Barcelona: Océano-Península.

Hesmondhalgh, David & Keith Negus

- 2002 *Popular Music Studies*. London: Arnold/ Oxford University Press.

McDonald, Ian

- 1994 *Revolution in the head. The Beatles records and the sixties*. New York: An Owl Book.

Middleton, Richard

- 1990 *Studying popular music*. Philadelphia: Open University Press.

Negus, Keith

- 1996 *Popular Music in Theory. An introduction*. Middletown: Wesleyan University Press.

Ochoa, Ana María

- 2003 *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.

Plesch Melanie y Gerardo V. Huseby

- 1999 La música argentina en el siglo XX. En: Juan Suriano coord. y José Emilio Burucúa dir. de tomo, *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, vol. II, 175-229. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Porter, Lewis

- 2001 *John Coltrane. His life and music*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

## IV. La música popular como construcción política

*Graciela Cousinet*

### La cultura popular: un campo cruzado por el conflicto

Se ha dicho que los estudios de música popular en Argentina se encuentran “desmusicalizados”. Desde otros enfoques teóricos podría afirmarse, en cambio, que su “desmusicalización” es aún insuficiente si es esto lo que impide la incorporación, en su análisis, de la dimensión política.

Lo popular es un campo que aparece en sociedades divididas y fragmentadas. En las sociedades primitivas, en cambio, donde la homogeneidad es máxima no se puede hablar de cultura popular, sino de cultura, a secas. Cuando las sociedades se diferencian, no lo hacen de una manera neutra sino a partir de la generación de desigualdades, donde uno de los grupos o clases domina a los otros. Y no sin conflicto, ya que esta dominación se ejerce sobre la resistencia y, en ocasiones, sobre la rebelión de los dominados. El principio estructurador de lo popular son las tensiones y las oposiciones entre lo que pertenece al dominio central de la cultura dominante y la cultura de la periferia.

Sin embargo, no se pueden estudiar estas oposiciones de una manera puramente descriptiva porque, de período en período, cambia el **contenido** de cada categoría. El significado de un símbolo cultural lo da, en parte, el campo social en el que se le incorpore, las prácticas con las que se articule. Lo que importa no son los objetos intrínsecos o fijados históricamente, sino el estado del juego en las relaciones culturales, es decir, el estado de la correlación de fuerzas políticas.

Lo popular es un campo constituido por significados ya que, en sí mismo, se construye a partir del reconocimiento y la identificación de sus integrantes. Y es también un campo de lucha permanente por la apropiación del **sentido** de los símbolos pertenecientes a este campo. Por parte de la cultura dominante, el propósito es desorganizar y reorganizar constantemente la cultura popular, neutralizando el carácter subversivo y de resistencia que posee. Y, del lado de lo popular, la intención es mantener dicho carácter.

No hay ninguna cultura popular o de resistencia que esté afuera del campo de fuerza de las relaciones del poder cultural y de dominación. Es decir, no existe una cultura popular que sea pura y esté desprovista de tensión ya que talla donde no se obtienen victorias definitivas, pero donde siempre hay posiciones estratégicas que se conquistan y

se pierden” (Hall 1981: 27). Por más marginal y fuera de las murallas que esté la cultura popular, no sólo presiona constantemente a la “sociedad”, sino que está vinculada y relacionada a ella por medio de una multitud de prácticas, de líneas de alianza y de división. No existe cultura popular auténtica, autónoma e independiente.

Voloshinov, el teórico marxista del lenguaje, dijo acerca del signo, aunque puede aplicarse a las formas culturales: “Un signo que hayamos retirado de la presión de la lucha social inevitablemente pierde fuerza, degenera en una alegoría y se convierte en el objeto no de viva inteligibilidad social, sino de comprensión filosófica. La clase gobernante se esfuerza por impartir un carácter eterno, supraclasista al signo ideológico, para extinguir o empujar hacia adentro la lucha entre los juicios de valor social que se libra en su interior, para quitarle el acento.” (citado en Hall 1981: 29). No sólo no hay una garantía intrínseca dentro del signo o elemento cultural que asegure que por su forma constituye parte del campo de lo popular, sino que tampoco nada asegura que, si en un tiempo, estuvo vinculado a una lucha pertinente, sea siempre expresión de esa misma lucha.

En relación con la problemática del poder -cuya conexión con la determinación de la cultura popular es directa-, Michel Foucault advierte acerca de los errores que se pueden cometer si no se tienen en cuenta determinadas reglas metodológicas. Entre ellas las que llama “de las variaciones continuas” y “de la polivalencia táctica de los discursos”. La primera hace referencia a los sujetos y la segunda a los símbolos. Al respecto considera que no se debe pensar que hay sujetos privilegiados en el orden del poder y otros que son siempre los sometidos ya que: “las relaciones de poder-saber no son formas establecidas de repartición sino matrices de transformaciones... atraviesan modificaciones incesantes, desplazamientos continuos, uno de cuyos resultados más espectaculares es una extraña inversión.” (Foucault 1986: 121).

Al discurso “es preciso concebirlo como una serie de segmentos discontinuos cuya función táctica no es uniforme ni estable. Más precisamente, no hay que imaginar un universo del discurso dividido entre el discurso aceptado y el discurso excluido o entre el discurso dominante, sino como una multiplicidad de elementos discursivos que pueden actuar en estrategias diferentes ... con lo que supone de variantes y efectos diferentes según quien hable, su posición, el contexto institucional en que se halle colocado, con lo que trae de desplazamientos y reutilizaciones de fórmulas idénticas para objetivos opuestos. Hay que admitir un juego complejo e inestable donde el discurso puede, a la vez, ser instrumento y efecto de poder; pero también obstáculo, tope, punto de resistencia y de partida para una estrategia opuesta.” (Foucault 1986: 122-123).

Por otra parte, también es necesario tener en cuenta el concepto de clase social y cómo éste juega en esta compleja área de la cultura popular. Al respecto dice Stuart Hall: “Los términos ‘clase’ y ‘popular’ están profundamente relacionados, pero no son absolutamente intercambiables. La cultura popular está organizada en torno a la contradicción: fuerzas populares contra el bloque de poder. Es el campo donde la hegemonía surge y se afianza.” (Hall 1981: 30). En esta cita aparece el término “hegemonía” que es central para el análisis de la cultura. En este tema se destaca claramente el aporte teórico de Gramsci, quien desbloquea el concepto de ideología de las trabas que una concepción reduccionista de clase le había impuesto. Gramsci considera que la ideología constituye un campo cultural heterogéneo y contradictorio que se extiende desde las alturas filosóficas hasta las expresiones culturales más simples, pasando por el folclore y las formas religiosas. Estos elementos son aceptados por la mayoría de los integrantes de una sociedad y constituyen la significatividad compartida o “sentido común” -en términos gramscianos.

Esta visión común no es patrimonio de ninguna clase social de manera predeterminada sino que su carácter de clase le viene dado por el estado de la lucha y de la correlación de fuerzas. “Así, para Gramsci una clase hegemónica no es una clase que impuso su ideología de clase a los otros grupos sociales gracias al control que ejerce sobre los aparatos ideológicos de Estado, sino aquella que fue capaz, a través de la lucha ideológica, de articular a su principio hegemónico la mayoría de los elementos ideológicos importantes de una sociedad dada. Por ello le ha sido posible crear una visión del mundo determinada y establecer una cierta **definición de la realidad** que es aceptada por aquellos sobre los que ejerce la hegemonía.” (Mouffe 1985: 130). Es de esta manera que se construye una voluntad colectiva, nacional y popular.

La cultura popular se encuentra constantemente sometida a un proceso de expropiación cuyo resultado es la pérdida de su sentido original. Es por esto que la definición de “popular” está completamente vinculada con los objetivos que contribuye a desarrollar. Sólo es popular la cultura que sustenta los intereses de los sectores populares, intereses éstos que sólo se pueden definir desde lo político.

En el juego de articulación, desarticulación, rearticulación, resistencia y dominio, que es el campo de la lucha hegemónica, las estrategias de los sectores dominantes se caracterizan por la apropiación, universalización e inversión del significado de los símbolos contraculturales. Esto es:

1. La apropiación de los símbolos de la contracultura, adoptándolos, comercializándolos y produciéndolos en masa. Logrando así

2. la universalización del símbolo, a través de lo cual lo que era el vínculo de identidad de un grupo marginado particular pierde todo valor distintivo, ya que pasa a ser de uso general; con lo cual ocurre
3. una inversión del significado del símbolo. Al separarse del grupo marginado que lo creó, el símbolo niega su contenido.

A través de estos mecanismos, la ropa de trabajo pasa a ser traje ceremonial del ocioso; la música del oprimido se constituye en diversión del frívolo; el credo del colonizado se transforma en religión del imperio y todos los valores de la contracultura naufragan. De tal manera, el sistema expropia a sus sectores menos favorecidos sus símbolos culturales que les devuelve luego convertidos en mercancía, neutralizados e ineficaces para servir al cambio social (Britto García 1994).

### **Los nuevos movimientos sociales y su relación con la cultura popular**

La aparición de formas organizativas novedosas que se presentaron como alternativas a las tradicionales, fundamentalmente sindicatos y partidos, originó una profusa bibliografía y la denominación de “nuevos movimientos sociales”. Hay coincidencia en señalar la novedad que constituye la aparición en la escena pública de sujetos colectivos cuyas demandas estaban con anterioridad subsumidas en proyectos globales. Actualmente estos grupos -mujeres, jóvenes, gays, minorías étnicas, etc.- reclaman el reconocimiento de la especificidad de sus demandas y de su modo de operar. Pero, de esta coincidencia inicial no se siguen enfoques similares de interpretación acerca de qué es, en definitiva, un “nuevo movimiento social”. Al respecto, pueden distinguirse al menos tres posturas:

1. Los movimientos sociales son entendidos como formas novedosas de “hacer política” surgidas como respuesta a la crisis de representación de las organizaciones tradicionales como los partidos y los sindicatos. Su propuesta organizativa consiste en estructuras flexibles, número relativamente bajo de participantes y formas colectivas de toma de decisiones. Otra característica importante es que en los movimientos sociales se separa el saber de la organización. Estos no se justifican en nombre de una verdad científica sino que se fundamentan en principios y valores éticos. El representante más importante de este enfoque es Norbert Lechner (1988).

2. Una segunda corriente tiene una visión de los nuevos movimientos sociales como centrados fundamentalmente en lo cultural. Por lo tanto no deben ser interpretados en clave política sino como prácticas empeñadas en la construcción de identidades colectivas. Su accionar se inscribe en la dialéctica alienación-identidad y su capacidad transformadora radica en el hecho de que penetran en los espacios micro - sociales en los cuales el poder político no juega un papel central. Los movimientos sociales no han producido un ensanchamiento del espacio político sino que han ocupado un ámbito donde la sociedad se reapropia de sí misma. El exponente más claro de esta postura es Tilman Evers (1988).
3. Un tercer enfoque, representado por Ernesto Laclau, considera que los movimientos sociales se inscriben en un proceso de profundización y radicalización de la revolución democrática que comenzó en 1789, y cuyos otros hitos son los movimientos políticos sociales de 1848 y 1968. Los nuevos movimientos sociales no constituyen un desplazamiento de temas y reivindicaciones sino, por el contrario, su recuperación y profundización. Para este enfoque la no-fijación es la condición de toda identidad social. El significado político de la práctica de los nuevos movimientos sociales no está dado desde el comienzo: depende fundamentalmente de su articulación hegemónica con otras luchas y reivindicaciones. Una concepción que niegue todo enfoque esencialista de las relaciones sociales debe también afirmar el carácter precario de las identidades y la imposibilidad de fijar el significado de los elementos en ninguna literalidad última.

Los nuevos movimientos sociales amalgaman una serie de luchas muy diversas: urbanas, ecológicas, anti-autoritarias, anti-institucionales, feministas, antirracistas, de minorías étnicas, regionales o sexuales. El común denominador de todas ellas sería su diferenciación respecto a las luchas obreras, consideradas como luchas de "clase". Pero lo que interesa de estos nuevos movimientos sociales no es su arbitraria agrupación en una categoría que los opondría a los de clase, sino la novedad de los mismos, en tanto que a través de ellos se articula esa rápida difusión de la conflictualidad social a relaciones cada vez más numerosas, que es hoy característica de las sociedades industriales avanzadas.

Su novedad está dada por el cuestionamiento de las nuevas formas de subordinación. Buena parte de los nuevos sujetos políticos se ha constituido a través de su relación antagónica con formas de subordinación recientes, derivadas de la implantación y expansión de las relaciones de produc-

ción capitalista y de la intervención creciente del Estado. Hoy no es solamente en tanto que vendedor de su fuerza de trabajo que el individuo está subordinado al capital, sino también en cuanto está inscripto en otras múltiples relaciones sociales: la cultura, el tiempo libre, el sexo, etc. A su vez se imponen múltiples formas de vigilancia y regulación en relaciones sociales que habían sido con anterioridad concebidas como parte del dominio privado. A esto se agrega un tercer aspecto importante: las nuevas formas culturales vinculadas a la expansión de los medios de comunicación de masas (Laclau y Mouffe 1987).

### **El rock como movimiento social**

Raras veces las expresiones musicales se constituyen en núcleos aglutinadores de movimientos sociales tan extendidos y duraderos como en el caso del *rock and roll*. Es éste un movimiento que surge a partir de la creación de un nuevo género musical y que establece con él complejas relaciones cuyo estudio ha producido una abundante bibliografía. En mi caso, el acercamiento a la música popular se ha realizado desde el interés por investigar las características del *rock* como movimiento social, aunque es imposible desvincularlo del género musical que lo constituye como tal.

Caracterizar a los grupos que se reúnen alrededor del género musical *rock* como “movimientos sociales” implica definir las características que se consideran propias de estas formas de expresión. El análisis de los movimientos sociales en clave política prioriza la novedad que presentan en cuanto a las formas de organización. Es decir que, contrariamente a las instituciones tradicionales como partidos y sindicatos, los movimientos sociales poseen relaciones poco estructuradas, con alto nivel de horizontalidad y escasa distancia entre líderes y participantes. Otro aspecto que este enfoque enfatiza es el vinculado con las demandas hacia el Estado. Los movimientos sociales no tienen programas globales de transformación social, sino demandas específicas, y en algunos casos únicas, y no pretenden la toma del poder sino el ejercicio de presión sobre el Estado para lograr satisfacerlas. Si adoptamos exclusivamente este enfoque en nuestro análisis del *rock* encontraremos muchas dificultades para poder definirlo como movimiento social.

Sin embargo, la visión de Tilman Evers centrada en el aspecto cultural, resulta apropiada ya que encontramos que el *rock*, como un caso específico de movimiento social, se ajusta perfectamente a las características señaladas por este autor. También la perspectiva de Laclau y Mouffe permite

situar a los participantes del movimiento de *rock* como parte de los nuevos sujetos constituidos a partir de la expansión de las relaciones capitalistas a campos cada vez más variados, lo que produce una proliferación y diversificación de contradicciones.

En el enfoque de Evers, lo político se encuentra mediatizado por lo cultural y el potencial de los movimientos sociales radica en su capacidad de renovación de los patrones socio-culturales a través de una práctica oculta o marginal que cuestiona y resiste la cultura central o dominante. La construcción de la identidad y la conformación de nuevos sujetos es la clave que explica la atracción que estos nuevos espacios de participación generan en las minorías.

Si también incorporamos la perspectiva de Laclau y Mouffe quienes enfatizan la construcción de discursos, el *rock* presenta una característica absolutamente distintiva con respecto a otros movimientos sociales, que es la de estar estructurado en torno a una expresión artística como es la música y la literatura, esta última en la forma de letras de canciones. La metáfora como elemento permanente de la literatura, como momento organizador que agrega un efímero plus de sentido, y el lenguaje artístico en su carácter de *opera aperta* hacen del *rock* un movimiento donde **explícitamente** la identidad no está nunca suturada. Por el contrario, prácticamente no hay ejemplos de partidos, o incluso movimientos, que no traten de brindar a sus miembros la tranquilidad de un cuerpo teórico constituido y de una identidad clara.

Cabe preguntarse a partir de estas reflexiones porqué el *rock* suscita estas manifestaciones y no otro tipo de música. Y, también, cuáles son los criterios por los cuales aquéllos que se consideran pertenecientes al movimiento califican una composición, una banda o una persona como roquera. En la investigación que dirigí acerca del *rock* en Mendoza, la música aparece como el elemento central y aglutinante. En los orígenes del movimiento los jóvenes se juntaban a escucharla en los dormitorios o *livings* de casas de barrios suburbanos, zapaban intentando reproducir los sonidos transgresores que les llegaban a través de escasos testimonios discográficos, hurgaban en las disquerías para encontrar joyitas inesperadas y probaban hacer recitales que fueran comunión de sentimientos y de ideas.

La música actúa como el camino a Damasco, la revelación. Casi todos los entrevistados recuerdan un momento iniciático, único, irreplicable e imborrable donde haber escuchado alguna canción o parte de una canción de *rock* cambió sus vidas para siempre. El *rock* aparecía como algo absolutamente novedoso en lo musical que transportaba a sus seguidores a regiones superiores transformándolos en personas distintas, ya no adaptables a

la sociedad tal como ésta era. Existía el sentimiento de pertenecer a la vanguardia, tanto artística como social, a algo totalmente moderno. Se sentían exploradores que se internaban por regiones nunca holladas por el pie humano. El riesgo, la aventura y el compromiso de vida están ligados a esta música.

Al respecto tal vez lo más ilustrativo sea transcribir las palabras de los propios protagonistas:

“En la medida en que el *rock* es un estado de espíritu, creo que voy a ser rockero hasta el día en que me muera. No sería muy fácil definirlo desde un punto de vista técnico. *Rock* era lo que hacía Jimi Hendrix incendiando una viola arriba de un escenario, era lo que hacía Janis Joplin con alaridos treinta años atrás, y lo que hace Guns N’ Roses sigue siendo *rock* y dentro de esa gama han pasado mil estilos, mil formas de expresión. Entonces yo creo que el *rock* es la actitud contestataria que tiene el músico, el que interpreta frente a la irregularidad de la vida. Técnicamente hay algunos caracteres que se repiten y que sería la incorporación del bombo de la batería como un instrumento que va marcando los modos del ritmo. Es decir, si uno se traslada al *jazz*, por ejemplo, el bombo o el contrabajo cumplen una función de complemento muy en el fondo, muy atrás. Incluso el *rock* de Elvis Presley se acerca, desde mi punto de vista, más al *jazz* que al *rock* porque se sigue manteniendo esa característica, pero ya se insinúa el golpe del bajo como una cuestión que empieza a tomar preeminencia. Esto es importante porque el golpe del bombo de la batería, que acompaña normalmente al bajo, en la medida en que más se asimila, en la velocidad, en la repetición, en el modo, al latido del corazón, más se va haciendo *rock*. Desde los Beatles para adelante el bajo va adquiriendo importancia hasta que, en la actualidad, es el instrumento más importante de un grupo. Porque, independientemente de que marca toda la fase baja del ritmo, cumple una función de armonía y también de canto. Por eso es que es inconcebible que una música de *rock* no tenga como parte destacada el golpe del bombo y, de alguna manera, sea simultánea o descompasadamente, el bajo electrónico. Creo que esa es una característica técnica del *rock*, los sonidos bajos.” (Raúl Luzuriaga, músico de *rock* mendocino)

Durante su historia el *rock* ha demostrado ser mucho más que un género musical, hasta el punto de aceptar la posibilidad de que se produzca un desprendimiento entre éste y las ideas y actitudes que el movimiento encar-

na y que lo constituyen o, más aún, que sea la actitud lo que define al *rock* como música y no al revés.

“Al *rock* lo identifico como una corriente que trasciende su propia forma. Trasciende su propia estética. El *rock* siempre se ha reformulado a sí mismo... tiene esa posibilidad de conectar con algo nuevo.” (Sergio Bonelli, músico de *rock* mendocino)

“En los Auténticos Decadentes está el espíritu del *rock*, por más que parezca una murga, una basura, aun cuando se mandan esas cancioncitas medio romanticonas, eso es *rock*. Porque los tipos tienen el concepto. El *rock* es la manera de expresar donde hay injusticia. Es la única música que puede expresar eso. Tal vez alguno que otro tango, pero ya sería *rock*, no tango.” (Milton Caruso, músico de *rock* mendocino)

Para no abundar más, si con Foucault pensamos que donde hay poder hay resistencia y que no existe un lugar del “gran rechazo” sino varias resistencias que aparecen y desaparecen continuamente, el *rock* se constituye como puntos de resistencia móviles y transitorios y surca las estratificaciones sociales, las nacionalidades y los grupos etarios. Avanza y reproduce sus crisis y sus contradicciones en una extraña relación política/música que es muy difícil de romper, aunque sea transitoriamente para los fines del análisis.

## Bibliografía

Britto García, Luis

1994 *El imperio contracultural: del rock a la posmodernidad*. Caracas: Nueva Sociedad.

Evers, Tilman

1988 *Identidad, la faz oculta de los nuevos movimientos sociales*. *Punto de vista*, 25. Separata.

Cousinet, Graciela; Padilla, Marcelo; Etapa, Víctor; De Luca, Marcelo

2001 *Extramuros. La historia del movimiento de rock mendocino*. Mendoza: UNCu, Serie Investigaciones, 10.

Foucault, Michel

1986 *Historia de la sexualidad. 1 La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.

Hall, Stuart

- 1981 Notas sobre la deconstrucción de lo popular. En Samuel, Rápale, ed. *Historia popular y teoría socialista*, 25-36. Barcelona: Crítica.

Laclau, Ernesto y Chanta Mouffe

- 1987 *Hegemonía y estrategia socialista*. Madrid: Siglo XXI.

Lechner, Norbert

- 1988 *Cultura política y democratización*. Santiago de Chile: Flacso.

Mouffe, Chantal

- 1985 *Hegemonía, política e ideología*. México: Siglo XXI.

## Debate

**Miguel García:** Hemos brindado una visión muy pesimista y desesperanzada de los estudios de música popular en la Argentina. Ricardo habló de la desonorización de la musicología y de la falta de trabajos de base. Sergio se refirió a la carencia de una tradición en los estudios, a la existencia de un historicismo anecdótico, a la falta de desarrollo de aspectos historiográficos y a la presencia de una historia de la música popular narrada a partir de las letras de las canciones. Le pregunto al musicólogo de la mesa ¿por qué esta situación? y ¿cómo salimos de ella?

**Ricardo Salton:** Soy bastante tanguero y por lo tanto bastante melancólico y, en consecuencia, me parece pesimista lo que en realidad es melancolía. Soy optimista de todos modos, de lo contrario no estaría sentado acá. A veces me genera alguna decepción sentir que hace 25 años que estamos discutiendo las mismas cosas y sigue sin existir un libro que me diga cómo son los tangos de Pugliese, por ejemplo. Recién la escuchaba a Graciela y me parecía increíble. Cuando nosotros escribimos el artículo sobre música popular, ya nos preguntábamos ¿popular? ¿popular para quién?, etc. La verdad es que de algún modo cuando yo digo "falta de..." no estoy hablando de los demás, estoy hablando también de mí; la realidad me fue llevando para otros lados. De algún modo lo siento también como una autocrítica. En el terreno de la ciencia, y particularmente en el de la musicología, nos queremos hacer los posmodernos cuando todavía no estamos en la pre-modernidad. No tenemos un catálogo básico ni un diccionario. Es muy difícil hacer teoría cuando todavía no tomamos dos obras y nos encontramos con las dificultades que plantean. Me parece que lo necesario y bueno es que las discusiones teóricas lleguen como consecuencia del análisis, como consecuencia de las dificultades. Y que sobre estas dificultades se construyan nuevas teorías para poder resolverlas. Aquí no hay dificultades, hay una especie de juego alrededor de la teoría y parece que no arrancamos. Me estoy criticando a mí también, pero seguimos haciendo referencia a la Antología del Tango Rioplatense que ya tiene 25 años. ¿Qué hacemos frente a esta situación? Me parece que la mesa anterior es un buen ejemplo. Hay un tema que me parece que es muy importante y que tiene que ver con la capacidad de comunicación hacia el lector: es muy difícil transmitir análisis musicológico a un lector no entrenado. En general el lector del material musicológico de música académica es un lector entrenado. Hay un libro sobre el uruguayo Eduardo Mateo que escribió un músico brasileño que se llama Guilherme de Alencar Pinto. Me parece un buen modelo de musicología.

logía de consumo público, por decirlo de algún modo. Este libro constituye una alternativa de cómo llegar a la gente hablando de música, no hablando alrededor de la música, y en un lenguaje que lo puede entender una cantidad de gente mayor. Cuando yo recién escuchaba mencionar a la cumbia villera en este congreso de la Asociación Argentina de Musicología sentí como una sensación casi de orgullo. Recuerdo la primera vez que se escuchó música popular en un congreso de la Asociación, la puse yo y fue de Gardel. Y recuerdo colegas mayores, muchos de los que eran mis profesores entonces, que se miraban; era muy raro escuchar a Gardel. Y hoy escuchaba cumbia villera; me parece que algo pasa, quizá no pasa lo que yo desearía, pero me parece que pasan cosas.

**Sergio Pujol:** Bueno, ya que se citó a Gramsci, podemos decir que comparto con él el pesimismo de la razón y el optimismo del corazón. El panorama fue tal vez un poco duro porque me centré en dos disciplinas que tienen tradición académica. Dejé de lado la ensayística dentro de la cual incluyo mis propios trabajos, así que mi autoestima no está tan baja. En el campo de la ensayística hay cosas buenas y cosas más o menos, y siempre predomina, esto lo sostengo, ese historicismo un tanto anecdótico que tiene que ver también con una fragmentación de nuestro objeto de estudio que no pasa en otras disciplinas, no pasa en el cine, no pasa en la literatura, no pasa en las artes visuales. Es decir, hay casi tanta música como oyentes de música. Entonces me parece que se escribe siempre desde la pasión de la música que uno escucha, con la que uno se identifica, con la que uno vive. Los tangueros fanáticos tienen su libro de tango, y está bien que lo tengan, y los roqueros hacen lo mismo. Lo que siento como lector, y no leo solamente sobre temas vinculados con música popular, es que resultan más interesantes los libros sobre crítica literaria y sobre cine que sobre música popular. Me parece que aquí estamos traicionando un poco nuestro objeto de estudio, nuestros amores, nuestras afinidades selectivas, porque finalmente creo, como decía Dylan, que hay sólo una cosa más linda que componer y cantar, que es hablar de música. Sin embargo eso no se transmite en los textos que uno encuentra en las librerías, hay sí una floración de trabajos, de investigaciones como las que escuchamos hoy en otras mesas de este tipo, pero son *work in progress*, es decir, no llegan al libro, no llegan a la sociedad. No hay una retribución o devolución por parte de la academia hacia la sociedad. Y ahí aparece también el problema de la comunicación, que es un problema difícil pero no insalvable. Por ejemplo, un historiador o crítico de cine habla con gran rigor sin dedicarle cinco páginas al montaje o al plano secuencia; pareciera que pudiese hablar en otros términos. Me parece que

lo técnico y lo teórico tienen que estar incorporados y que, de alguna manera, no se noten, es como una teoría que se aprende y luego se olvida al momento de escribirla. Hay mucha veleidad también, mucha canchereada técnica y teórica, esa cosa de querer impresionar al lector, al oyente, y eso evidentemente aleja. Creo que los musicólogos pueden encontrar un lenguaje riguroso y a la vez accesible al lector, a un lector que le interese lo cultural. Digamos que éste no es solamente un problema de la musicología, de ninguna manera. Me parece que la música en general y, en particular, la música popular, han ocupado un lugar marginal dentro del campo intelectual argentino. Decimos que la revista *Sur*, por ejemplo, en casi 40 años de vida no sacó un solo artículo de tango; el único fue de Julio Cortázar y fue para criticar a Alberto Castillo y a Carlos Gardel; y la revista *Sur* no era una revista conservadora, aunque en algunos aspectos sí y en otros no. Fue una revista que incluyó a algunos autores de la Escuela de Frankfurt: quizás por eso no le dio tanta importancia al tango.

**Miguel García:** Bueno, estamos en este punto, en el reclamo de una musicología de la música popular que sea rigurosa y accesible. Cuando escuchábamos el trabajo de Diego en la sesión anterior, con Ricardo habíamos coincidido en que nos gustaba. Me pregunto si en este caso los grupos, los integrantes del grupo Arbol, comprenden el análisis riguroso que hizo Diego y también le pregunto a Graciela si es posible desde el discurso sociológico reunir rigurosidad y comprensión en relación al tema que nos convoca.

**Graciela Cousinet:** Yo creería que sí, y éste ha sido el esfuerzo de toda mi vida profesional. El libro que nosotros publicamos se agotó; debe ser uno de los pocos libros publicado por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales que se agotó, y se agotó incluso sin *marketing*. El conseguirlo era toda una travesía en una institución donde no había ningún cartel que dijera “acá está el libro”. Fue un fenómeno cultural que nos sorprendió muchísimo. Creo que hay avidez de la gente, de los públicos de la música popular por leerse en un texto. Hicimos un verdadero esfuerzo para que fuera claro y, sobre todo, citamos mucho; quisimos “dar la palabra”, más que tomar nosotros la palabra. [Cousinet, Graciela et al. 2001. *Extramuros: la historia del movimiento de rock mendocino*. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNC.]

**Ricardo Salton:** Vos preguntabas si el trabajo que hizo Diego lo podían entender los integrantes del grupo Arbol. Me parece que estamos en un

contexto académico donde quizás no es necesario que lo entienda el grupo, pero a la hora de comunicarlo externamente, digamos, a la hora de hacer esta bajada o este movimiento de la academia a la comunidad, incluyo a los integrantes del grupo. Habría que hacer un esfuerzo especial para que sí pudieran entenderlo porque si no nos quedamos en este circuito de la academia, y esto es lo que incluso ha terminado atrofiando algunas carreras musicológicas potencialmente buenas, y podríamos nombrar muchas de ellas que tienen que ver con el terreno de la música popular en la Argentina.

**Miguel García:** Bueno, como somos un poco subversivos, vamos a alterar la lógica de la mesa y le vamos a preguntar al público. Diego, ¿le mostraste tu ponencia a los integrantes del grupo?

**Diego Madoery:** Quedé en mandársela cuando volvía del congreso. Con Eduardo mantengo una comunicación bastante fluida. El fue alumno de la Facultad Bellas Artes y, en este caso, creo que está en condiciones de entenderlo. Aunque creo que no representa la media de los intérpretes y compositores. A mí me gustaría expresar alguna reflexión acerca de lo que hablamos. Me parece que estas distancias de los lenguajes son problemas a resolver en cualquier disciplina. En la ciencia también existe la divulgación científica y también quien critica la divulgación científica por tener fallas, es decir, son como distintos niveles de conocimiento. Tenemos que hacer conocimiento y tenemos que hacer también transposición didáctica del conocimiento. Existe esta cuestión de que siempre que nos encontramos redefinimos el campo, siempre tenemos que dar explicaciones. Me parece que también opera lo mismo entre los que estamos estudiando la música popular. En algún lugar tenemos dudas sobre su valor, y sobre todo cuando hemos sido marcados fuertemente por las instituciones de educación musical. Entonces creo que a veces esta cuestión de la definición del campo no es un problema metodológico ni teórico. Son dudas, dudas intelectuales acerca del valor de la música popular ¿Hasta qué punto nos quedan esas dudas en un lugar de nuestra intelectualidad?

**Ricardo Mansilla:** Por un lado, con respecto a la cuestión de si nuestra visión es optimista o pesimista, creo que debe ser esperanzadora. Me vienen a la memoria el Diccionario de Emilio Portorrico, que si bien es un esfuerzo independiente, es muy loable y de mucho sacrificio, los trabajos de investigación musicológica que se presentan en congresos y los trabajos que surgen de las maestrías y seminarios. Creo que hay algo que está bullendo. Por otro lado, con respecto a la complejidad del discurso y

a que es poco accesible para el público consumidor medio, creo que r debe ser menos preciso ni sustancioso, pero sí más llano para que pue ser entendido.

**Ricardo Salton:** Quisiera agregar algo muy breve en relación al pap del Estado en esto. Tengo la experiencia, compartida con Sergio, de hab salido a buscar recursos para continuar con la historia del tango que inic el Instituto de Musicología. Y de algún modo si bien los funcionarios mue tran interés, la sensación que existe es que la historia de tango ya está escri ta. En esto somos responsables de no haber mostrado claramente que es escrita una parte pero que falta mucho por hacer. Quizás el día que mostr mos lo que queda por hacer encontremos la solución al problema sobre cual estamos hablando.

**Leandro Donozo:** Miguel nos hablaba de una especie de musicolog amnésica. Estoy de acuerdo con eso. Esto tiene que ver con lo que dec Ricardo en el sentido de que donde él se formó nunca escuchó un tango mucho menos *rock*. En la Universidad de Buenos Aires nunca escucham tango, *rock* ni *jazz*, salvo excepcionalmente en torno a una discusión ma ginal en la cátedra de Irma Ruiz. A Vega no lo escuché nombrar en los añ que estoy haciendo esta carrera, nunca leímos un texto de él ni por casual dad, nunca hablamos sobre las especies folklóricas. Vos [Miguel] señalab tu impaciencia con esos enfoques que sólo se basan en algunos autores, q se centran en la identidad, que se han investigado hasta el hartazgo, co esos trabajos cuyas conclusiones son que el público del *rock* se identifi con el *rock*. Pero me parece que esto tiene también que ver con la form ción, porque los autores que vos mencionás -Frith, Middleton y algun más- son los pocos cuyos libros circulan en fotocopias por la Universida Pero hay otros autores que no se mencionan nunca. Hasta antes del 2001, uno se esmeraba podía conseguir otra bibliografía, pero ahora eso es prof bitivo para la mayoría; me parece que ahí puede estar gran parte de la cue tión de esto que estamos planteando. Por ejemplo, sobre el *rock* en los últ mos años lo único que había era un trabajo de Pablo Vila que no está publi cado acá. Yo sería más pesimista con respecto a lo que viene. En relación la desonorización, esto también plantea un problema, y creo que con tiempo me voy a arrepentir de este comentario. Ricardo mencionaba u cosa que yo creo que es un peligro de este reclamo. Tu mención al come tario de Caamaño acerca de que todos leyeron la primera parte de *Antología del Tango* pero el análisis no la leyó nadie, tiene que ver co cómo evitar que la reincorporación de lo sonoro dentro de los trabajos (

musicología no sea una descripción de obras. Situación ésta que muchas veces pasa en los trabajos de musicología histórica, cosa que se critica mucho y me da la impresión de que se cuele mucho en los trabajos de música popular.

**Yolanda Velo:** En algún momento se cayó en el tema de la divulgación, pero ¿dónde está lo que hay que divulgar? Primero hay que hacer los trabajos duros. Si no existen los trabajos técnicos precisos ¿qué se va a divulgar? Ya de esa divulgación hay bastante. En todo caso tomemos lecciones de estilo para ablandar lo que queremos decir. Nadie sabe cantidad de cosas de análisis sobre música folklórica, me consta. Primero lo *grosso* y después divulgamos. Ricardo vos hablaste de lo que puede hacer la Asociación; precisamente en el último Boletín planteamos esto de las aplicaciones de la musicología. ¡Qué curioso el caso de los premios nacionales de arte! Hay premios de música, literatura, pintura y composición pero no de investigación. Hay un pedido a la Secretaría de Cultura para que se incorpore investigación musicológica. Con respecto a la sonorización, vuelvo a la *Antología del Tango Rioplatense*. Formé parte del equipo que realizó esa tarea y, efectivamente como dijo Ricardo, la cuestión principal era la formal. Se revisaron todos los aspectos, hasta los terminológicos, se consultó a especialistas en armonía y en formas musicales para ver qué terminología se utilizaba. El tema no es que no estaba contemplado el análisis de lo sonoro sino que eso no se publicó. Néstor Ceñal y yo analizamos alrededor de 27 cintas. Pasamos dos años escuchando tangos; la idea fue tratar de analizar la interpretación desde lo sonoro; la partitura no se miraba. Se trataba de ver cómo lo sonoro apoyaba o no la estructura formal. Hicimos un escrito, que debe tener unas treinta páginas, describiendo lo que hacía orquesta por orquesta empezando por “Pacho”, Greco y llegando hasta la década del 20. Cuando se revisó la versión para ser publicada esa parte se incorporó de alguna manera como comentarios menores, realmente como accesorio. En esto Néstor Ceñal y yo estuvimos de acuerdo porque no habíamos podido sintetizar todo lo escrito. Yo me quedé con la idea de que no habíamos podido. Fue mi primer trabajo de investigación seria; me había recibido hacía muy poco tiempo y no había congresos donde uno pudiera ponerse a prueba. ¿Por qué esa parte sonora fue desechada? ¿por qué nadie vio la importancia que podía tener? La primera culpable fui yo, no me animé a que se publicara.

**Juan Pablo González:** Interesante lo que dice Yolanda porque yo leí la *Antología* para ver qué pasaba con el tango en Chile y no me sirvió, tal vez

lo otro me hubiera servido. Ricardo, al revisar las entradas que tú escribiste en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* sobre Gardel llama mucho la atención lo corto que es el artículo y la manera notable que tú trabajas al cantante de tango en lo que respecta a la descripción de la emisión vocal. Además logras establecer una tipología en cuanto a influencias, hibridaciones, superaciones, diferenciaciones, etc. ¿Cómo llegaste ahí después de haber estudiado en la UCA musicología histórica a partir de la partitura? ¿cómo siguió tu proceso, ya que el diagnóstico que hiciste fue bastante lapidario? Sin embargo seguiste avanzando y pudiste resolver un tema que es meollo en el repertorio de música popular que es describir el sonido en su ejecución. Esa es una primera pregunta. Sergio, no todos los libros sobre música popular son tan aburridos, él [Sergio] escribió una historia social de la danza en la Argentina, que es uno de los más apasionantes que he leído sobre el tema. Ahora, él dice que la teoría se aprende y luego se olvida al escribirla. Es algo que yo también he hecho, uno ha hecho el análisis y sabe las inversiones que hay y los modos que están en juego; eso uno lo conoce pero a lo mejor al escribirlo no lo va a decir.

**Ricardo Salton:** Con respecto al artículo de Gardel que te pareció corto, te puedo asegurar que es la voz más extensa sobre un artista popular de todo el Diccionario. Fue una lucha muy dura. Tuvimos discusiones sobre si Ginastera era más que Gardel y Troilo, por ejemplo. Y si hablamos de España era obvio que Manuel de Falla era más que Gardel. Fue una discusión en la que peleamos mucho, avanzamos más de lo que nos dejaban y menos de lo que hubiésemos deseado.

**Sergio Pujol:** Bueno, agradezco los elogios del colega chileno que lava la ofensa del colega uruguayo. Con respecto a la narración, uno elabora ciertas estrategias narrativas. Cuando me refería a escribir bien, no me refería a una cuestión de estilo. La buena escritura tiene que ver con la claridad de pensamiento, con la exposición y con cierto gancho, porqué no decirlo, para atrapar a ese lector que no necesariamente está empapado de las problemáticas de la musicología y que, sin embargo, tiene sed de libros que le expliquen y que analicen un fenómeno tan social e inevitable como es el de la música. Hay cierta desproporción entre la investigación y la omnipresencia de la música en nuestras vidas.

**Omar Corrado:** Quiero poner en evidencia el trabajo de Ricardo, quien contribuyó como pionero en trabajos sobre música popular, junto con otros colegas, en incorporar un término como el de música popular urbana que no

se había visto hasta ese momento. Creo que el hecho de no estar permanentemente en la disciplina, quizás, no le permite ver que hay más producción sobre música popular con carácter promisorio. En casi todos los posgrados que conozco hay cátedras de música popular, y las tesis que se realizan son precisamente de música popular urbana. En las Jornadas de la AAM hubo trabajos sobre música popular prácticamente en todas. Hubo mucha participación de argentinos en la IASPM y algunos de sus trabajos fueron publicados. Tal vez no sean trabajos de una envergadura ni una producción visible, pero el panorama está mas lejos del pesimismo que vos planteás. Me parece que es algo para revisar.

**Ricardo Salton:** De todas maneras me parece que son trabajos en proceso. No hay un libro de Vega sobre música popular. Me parece que esa tendencia no termina de plasmarse. Ya sea porque la academia no nos deja, ya sea por dificultades personales o por miedos, no tenemos el libro en las librerías.

**Leonardo Waisman:** Me parece que la musicología de la música popular no está oficializada. En las instituciones de enseñanza no figura, excepto en los posgrados. Pero éste es un tiempo bisagra. Los alumnos tienen su interés puesto en la música popular, pero como no se sabe lo que se debe hacer, el riesgo es que se tome una muestra de música popular y se le aplique una teoría *made in Europe*. Y eso no avanza en el conocimiento.