

María de los Ángeles Montes

La gaita rabiosa: nacimiento y consolidación del cuarteto como género de música popular y cordobesa

Córdoba: TeseoPress, 2024, 318 páginas.

ISBN 978-631-00-5199-4



La publicación de María de los Ángeles Montes (CONICET) dedicada al cuarteto no solo es un análisis detallado del desarrollo y la consolidación del género en Córdoba (Argentina), sino un verdadero aporte a los estudios musicales desde la perspectiva sociosemiótica. El libro trabaja una serie de aristas principales que resultan pertinentes de recuperar acá: el problema de la política académica —¿por qué el cuarteto?—, los tres paradigmas del cuarteto y, finalmente, el programa y la metodología semiótica para los estudios sobre la música.



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

El libro de Montes expresa, en primer lugar, la necesidad de un gesto político que responda a los agravios hacia la comunidad científica —principalmente de las humanidades y las ciencias sociales— sufridos en los últimos años por la militancia de corte “neoliberal”. Se responde a “una omisión significativa” de signo doble:¹ la subalternidad de clase —el cuarteto como una música propia de los sectores populares— y la subalternidad territorial —es una música del interior del país; ¿es una música nacional o el gentilicio “cordobés” limita toda posibilidad de identificación federal?—. A esto se suma el problema de la subalternidad académica derivada del objeto de estudio, del otro lado de la valla, la autora percibe que “la academia” también reniega de los objetos de estudio “populares”² como si fueran “boludeces”.³ Es por esto que el estado de la cuestión sobre el cuarteto revela escasos antecedentes. Allí encuentra el primer problema metodológico: no hay una conciliación entre las lecturas de corte inmanente —las que relevan elementos tópicos o estructuras musicales recurrentes— con la perspectiva sociocrítica —dominada, además, por trabajos de corte periodístico—. Montes reconoce la necesidad de la superación de una perspectiva meramente estilística. Hay que entender que un género popular, antes que una acumulación de recursos líricos y musicales es un acontecimiento cultural, un espacio de sociabilización donde se manifiesta lo popular: “la canción significa con toda su materialidad”, es un “objeto semiótico complejo, compuesto por diferentes sistemas significantes que no son capaces de decir lo mismo porque su materialidad los condiciona”.⁴ Contraria a la preconcepción de que la música solo puede afectarnos en términos emocionales, porque no significaría en términos simbólicos, ella va a hacer un incisivo hincapié en el modo en que una simple melodía nos ancla en una identidad social determinada; es decir, el sonido forma parte de la trama de las “narrativas identitarias”.⁵

Es en este punto en que la sociosemiótica se presenta como el marco teórico más dinámico para afrontar el análisis. Recordemos que, para Eliseo Verón,⁶ el modelo de sistema productivo postula la existencia de relaciones sistemáticas entre los

1 María de los Ángeles Montes, *La gaita rabiosa: nacimiento y consolidación del cuarteto como género de música popular y cordobesa* (Córdoba: TeseoPress, 2024), 12.

2 Mediatizados, masivos y modernizantes (Juan Pablo González, “Musicología popular en América Latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos”, *Revista Musical Chilena*, 55, nro. 195 (2001): 38-64.

3 Montes, *La gaita rabiosa*, 14.

4 Montes, *La gaita rabiosa*, 20.

5 Pablo Vila, “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”, *Revista TRANScultural de música*, nro. 2 (1996). <https://bit.ly/4d3CNGu>

6 Eliseo Verón, *Semiosis de lo ideológico y el poder. La mediatización* (Buenos Aires: Secretaría de Extensión Universitaria, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1997).

distintos conjuntos significantes de estos sistemas. La producción de sentido se ofrece como el producto de un trabajo social, ya que está atravesada por la producción, la circulación, el reconocimiento y el consumo. La semiosis es, por tanto, intersubjetiva. Cifra una serie de conductas asociadas a patrones reconocibles por los usuarios, como, por ejemplo, el baile: son normas que se aprenden en la esfera de la *praxis*. Por lo tanto, se articula con los órdenes de lo ideológico y el poder.⁷ Es así que, siguiendo el programa de Verón, Ángeles Montes reflexiona incisivamente sobre los procedimientos de producción y reconocimiento del fenómeno “cuarteto”. Así, se toma la noción de “discurso” como superadora de palabra o texto, para entender el signo desde la semiótica pragmatista: cualquier cosa es capaz de significar algo para alguien;⁸ y esa significancia depende del carácter dialógico de la producción de sentido.⁹ Señala la autora: “¿de qué sirve saber que la mayor parte del cuarteto cordobés está armonizada en modo menor, si no podemos interpretar eso como significativo para algo?”¹⁰ De este modo, el libro de Montes permite entender cómo los sonidos significan en las identidades sociales, ya que se sostienen sobre una trama de asociaciones discursivas que hace a la identidad y a la memoria: el cuarteto “suena” a cordobés porque hay una construcción intersubjetiva donde lo simbólico “Córdoba” se construye asociativamente.

Del mismo modo, si bien los elementos visuales son más fáciles de abordar, suele perderse de vista la densidad semiótica de estos aspectos frente a la lírica. Las tapas de los discos no solo nos colocan en el contexto técnico de producción de la imagen —fotografía, montaje—, sino también se nos permite ver cómo se presentó el género a sus consumidores: de tapas coloridas donde se priorizaba el nombre del grupo a carátulas dominadas por la imagen de los artistas. El cambio permite observar de qué manera estos rostros fueron volviéndose más reconocibles para el público; significan. La puesta en escena es otra dimensión de lo visual. Aspectos espaciales, gestuales, iluminación: el cuerpo es un signo, una mercancía del mismo modo que lo es la música, en el escenario se presenta y se vende. Y la autora ve la importancia de estudiar estos signos para entender cómo la subalternidad traza el horizonte de lo decible, lo escuchable y lo mirable.

Igualmente, resulta compleja la asociación de lo performático solo al campo de la visualidad ya que, si bien son dos dimensiones parcialmente superpuestas, tienen

7 Lucrecia Escudero Chauvel, “Una lectura en producción de la semiosis social”, *Estudios* 33 (enero-junio 2015): 69-94.

8 Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1974).

9 Mijail Bajtín (Buenos Aires: Siglo XXI, 1999).

10 Montes, *La gaita rabiosa*, 25.

aspectos diferentes. Montes aborda la performatividad desde el archivo —fotográfico, fílmico—, pero esta postura pierde de vista el carácter de *convivio* que tiene todo hecho social —más aún los artísticos como el teatro o los conciertos— en tanto el encuentro y la experiencia con el, y, en el otro, como zona de experiencia y subjetivación, en un territorio geográfico/histórico preciso, que surge de la multiplicación de *convivio*, *poiesis* corporal y expectación¹¹. Cabe preguntarnos si este dominio, el performático, no opera de forma transversal a los tres dominios: la lírica modula los *coreo* —el canto multitudinario—; el ritmo codifica los pasos de baile —la retórica del cuerpo—; en algunos casos, la visualidad marca incluso una pauta de vestimenta o *look*. La performance, más allá de que se encuentra determinada de forma discreta por las codificaciones del género, podría pensarse parcialmente por fuera del terreno de *la cosa como es* para entenderla en *la cosa haciéndose*: tiene un peso actancial relevante.

El corpus busca trazar una definición inductiva del género —frente a una definición deductiva, estática— capaz de inferir las características prototípicas del fenómeno. Este se encuentra dividido en tres grupos principales que comprenden más de mil setecientas canciones que son abordadas en dos niveles de análisis.¹² El primero, identifica las características típicas en las tres dimensiones principales que abarca la música: sonoras, líricas y visuales/performativas. El segundo nivel busca reconstruir el dispositivo de enunciación prototípico de cada paradigma discursivo; se busca una suerte de axiología común. Es por esto que la estructura del libro sigue un riguroso método expositivo. Se postula que el cuarteto puede ser organizado en tres paradigmas discursivos principales, y a cada uno de estos se le dedica un capítulo, lo que facilita una lectura comparativa: el paradigma tradicional (capítulo 1); el paradigma blanqueado (capítulo 2) y el paradigma cuarteto/cuarteto (capítulo 3). Del mismo modo, los capítulos presentan una estructura similar en apartados: una introducción, un primer bloque de análisis descriptivo —las características sonoras, la lírica, lo visual— y un segundo bloque que la autora califica de mayor abstracción; aborda la configuración de los dispositivos de enunciación prototípicos, las condiciones sociales alrededor de un determinado momento del género y formula una serie de hipótesis sociosemióticas que buscan comprender el matiz del género como acontecimiento social antes que una creación individual.

Ahora, la autora enfrenta un desafío metodológico notable: conjurar herramientas analíticas provenientes de diferentes disciplinas para pensar junto a

11 Jorge Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica* (Buenos Aires: Atuel, 2012), 30.

12 El recorte temporal del corpus abarca desde la consolidación del primer paradigma discursivo y su primera renovación —década de 1960— hasta la última gran transformación profunda del género en los 90.

la lírica —aspecto de mayor tradición analítica— lo sonoro, lo visual y lo performático. Más allá del análisis de estas dimensiones y los diálogos que establecen —apela a la teoría musical, al análisis de la imagen y la *performance* en relación a la tecnología y a los cuerpos—, no pierde de vista que para *comprender* el campo de la producción del cuarteto —y de toda música en sí— debe llevar a cabo una historización del género que le permita posicionarse desde una perspectiva diacrónica. De este modo puede atisbar las condiciones internas, externas, materiales y simbólicas con las que se construyen el cuarteto y su condición de subalternidad en la cultura nacional. Esto puede verse claramente cuando se ocupa de la estructura musical del paradigma tradicional. Si bien, apelar al método cuantitativo le permite, a través del uso de gráficos, tablas y otras herramientas de la estadística, observar la frecuencia de uso de los principales ritmos e instrumentos, es a través de la perspectiva diacrónica que ella puede reconstruir las influencias, las fuentes, los préstamos y las transformaciones —y limitaciones— que permitieron que el cuarteto se erija como tal en un momento histórico puntual: la *música tropical* caribeña, con sus instrumentos, se encuentra con los pasodobles españoles y las tarantelas italianas e incluso el vals, entre muchos otros ritmos.

Así, *La gaita rabiosa* no sólo busca romper el sesgo de la subalteridad del cuarteto en el campo académico, demostrando el espesor de un fenómeno cultural tan complejo y central en la cultura argentina como invisibilizado. El libro presenta un verdadero proyecto metodológico que hace converger y sintetiza una serie de paradigmas teóricos que, a primera vista parecieran irreconciliables. Pero, es fundamental hacerlos dialogar para poder abordar un proceso semiótico tan complejo como la canción.

Juan Martín Salandro

Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

CELEHIS, Estudios de Teoría Literaria

salandrojuanmartin@gmail.com