

Año 2024

Volumen 25

Número 2

Revista Argentina de Musicología

Publicada semestralmente por la
Asociación Argentina de Musicología



Asociación Argentina
de Musicología

aamusicologia.ar

Año	2024
Volumen	25
Número	2

Revista Argentina de Musicología

Publicada semestralmente por la
Asociación Argentina de Musicología



Asociación Argentina
de Musicología

Equipo editorial

Director: Hernán Gabriel Vázquez

Editor honorario: Leonardo J. Waisman

Editora responsable: Fátima Graciela Musri

Comité editorial

Yanet Hebe Gericó

Luisina Inés García

Pablo Ernesto Jaureguiberry

Ariel Hernán Mamani

Producción editorial

Mario a. de Mendoza F.

Consejo Asesor

Samuel Araujo (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Esteban Buch (École des Hautes Études e Sciences Sociales, París)

Ana María Ochoa (Columbia University)

Héctor E. Rubio (Universidad Nacional de Córdoba)

Irma Ruiz (CONICET y Universidad de Buenos Aires)

Anthony Seeger (University of California, Los Angeles)

Índice

4 Editorial

Dossier

- 6 Semiótica de la Música y problemáticas de la significación musical.

Introducción al dossier

Federico Buján

- 11 Fundamentos epistemológicos para el estudio de la significación musical:
aportes conceptuales desde la teoría de Charles S. Peirce

Federico Buján

- 41 Iconicidad e indicialidad en los sonidos y en la música: una aproximación
sociosemiótica

Mariano Zelcer

- 65 Transformaciones y narratividad en el primer movimiento de la Sonata op. 10
nro. 1 de Ludwig van Beethoven

Jorge Sad Levi

- 115 La narratividad del *Soliloquio*. Integración de análisis formalista y narrativo en
una obra de Gerardo Gandini

Leandro Doñate

- 145 ¿Cuartetero y cordobés, o cordebés y cuartetero? Variaciones de los discursos
musicales identitarios del cuarteto cordobés en los años 90

María de los Angeles Montes, Julián Beaulieu

- 171 Lo *bats'í* como supuesto semiótico: creaciones intersubjetivas en el rock
indígena de Chiapas

José Humberto Sánchez Garza

Reseñas

- 191 Luciano di Vito y Fernando González. *La entrevista imposible. Una tarde con
Serú Girán. 9 de marzo de 1988*

Luis Ramón Pérez Valero



Editorial

En este número presentamos un conjunto de artículos que suman al conocimiento y las reflexiones sobre la música desde una disciplina particular. Se articulan alrededor de la semiótica y la significación musical como un fenómeno emergente de operaciones signícas en los discursos musicales.

La compilación de los seis artículos despliega una variedad de abordajes que focalizan tanto la configuración inmanente musical como la producción o asignación de sentidos en relación con hábitos, acciones y mediaciones en la situación que corresponda. Y no faltan las aproximaciones a la activación de modalidades interpretativas y productivas de significaciones.

El dossier ha sido coordinado por Federico Buján, cuya introducción acerca al estado actual de la disciplina y agrega comentarios a cada uno de los trabajos. Esta colaboración valiosa me excusa de explayarme sobre cada estudio de esta sección. Los mismos han sido sometidos a referato en modalidad doble ciego por lo que aprovechamos este espacio para agradecer a quienes estuvieron a cargo de esta comprometida tarea. Por la extensión de esta sección a siete artículos los responsables editoriales decidimos no agregar artículos libres en este número.

La entrega finaliza con una reseña bibliográfica escrita por Luis Ramón Pérez Valero de *La entrevista imposible. Una tarde con Serú Girán. 9 de marzo de 1988*, la que no solo da cuenta de una lectura crítica, sino que nos sumerge vivamente en la experiencia de los entrevistadores, Luciano di Vito y Fernando González.

Invitamos a la lectura y discusión de los textos publicados en favor de una musicología activa y crítica.

Fátima Graciela Musri

Editora responsable



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



Dossier

RAM

Semiótica de la Música y problemáticas de la significación musical.

Introducción al dossier

Federico Buján

Universidad Nacional de Rosario

Universidad Nacional de las Artes

<https://orcid.org/0000-0003-1455-2319>

fbujan@gmail.com

Las relaciones que establecemos con los discursos musicales, en el marco de diferentes tipos de prácticas específicas (e.g. composición, interpretación musical, dirección orquestal/coral, análisis musical, enseñanza musical, crítica musical, investigación musical o, simplemente, en la escucha musical en diferentes circunstancias), suponen la puesta en obra de complejas operaciones semióticas por medio de las cuales invertimos de sentido a sus organizaciones discursivas. En esta dirección, no existe ningún tipo de relación posible con la(s) música(s) que pueda establecerse por fuera de las complejas tramas de la significación musical y de las trayectorias de sentido que emergen y se despliegan en el orden de la semiosis musical, dado que la música (lo que entendemos por música, lo que experimentamos como música, lo que nos representamos como música e, incluso, lo que sentimos a través de la música) se produce y desarrolla necesariamente al interior de la semiosis.



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

Nuestro vínculo con la música, por ende, está inexorablemente mediado por la actividad sígnica, inscribiéndose así en una red de relaciones y operaciones de sentido que nos permiten pensar, comprender y experimentar la música desde lógicas operacionales propias, y en atención a modalidades discursivas singulares que constituyen su propia especificidad, definiendo, de tal modo, un dominio semiótico particular.

En esta dirección, nos interesamos por los procesos de producción de sentido que se despliegan en el orden de la semiosis musical, así como de las particularidades configuracionales y relacionales por medio de las que la música constituye su propia discursividad. Esta especificidad de la discursividad musical, así como los modos particulares en que se despliega la significación musical, han dado lugar a una gran variedad de estudios investigativos sustentados a partir de diferentes orientaciones teórico-metodológicas y perspectivas epistemológicas, las que conforman, en su conjunto, el extenso y heterogéneo campo de la semiótica de la música.

La semiótica de la música, en tal dirección, abarca una gran diversidad de perspectivas que se extienden –por tomar solo algunos ejemplos– desde corrientes que han focalizado en la inmanencia del texto musical y sus relaciones estructurales internas, en el afán de sistematizar las gramáticas puestas en obra en la instancia de producción –concretamente, en los procesos compositivos– a fin de formalizar sus lógicas operantes e hipotetizar acerca de sus alcances en el plano de la significación musical; orientaciones que han indagado (e indagan) acerca de las relaciones que los discursos musicales establecen con sus condiciones históricas, sociales y culturales de producción (y/o de reconocimiento), donde diversas aproximaciones de corte historicista, estético-filosóficas, socio-discursivas, antropológicas o hermenéuticas (entre otros) proponen examinar cuidadosamente los fenómenos musicales de acuerdo a diversos criterios semióticos, poniendo en evidencia los efectos de sentido que se producen, por ejemplo, en el orden de la circulación discursiva o en los modos en que opera la dimensión simbólica de las prácticas musicales en sus emplazamientos histórico-culturales; estudios focalizados específicamente en el orden de las operaciones semióticas que participan en los procesos de producción de sentido en el ámbito de la significación musical, en tanto procesos irreductibles a las propiedades discretas de las configuraciones materiales de la música, dando cuenta del carácter activo y dinámico de los procesos interpretativos que se ponen en obra en el despliegue de la semiosis musical; por otra parte, enfoques orientados sobre el orden de la narratividad musical, que proponen diversas reflexiones y disquisiciones acerca de

las modalidades de organización discursiva, problematizando la inscripción socio-histórica de los discursos musicales, sus configuraciones particulares, el despliegue de su narratividad, y abordando el estudio de formaciones icónico-simbólicas particulares que operan, de manera convencionalizada, en el ámbito de prácticas y espacios culturales determinados; hasta vertientes que focalizan en el estudio de la gestualidad y la corporeidad en la praxis musical –otorgándole centralidad al cuerpo signifiante–, dando cuenta del modo en que la experiencia musical se constituye a través de la articulación entre complejas operaciones corporales y mentales llevadas a efecto por los actores sociales; entre otras múltiples problemáticas que, en su conjunto, han nutrido, a lo largo de las últimas décadas, la agenda investigativa de los estudios inscriptos en el campo de la semiótica de la música.

El presente dossier sobre semiótica de la música y problemáticas de la significación musical es el resultado de una convocatoria abierta de la *Revista Argentina de Musicología* que reúne una serie de trabajos que expresan esta pluralidad y heterogeneidad del campo. El dossier se compone de seis artículos que exploran, desde diversas perspectivas semióticas –y en virtud de distintos niveles analíticos–, la dimensión signifiante de los fenómenos musicales.

El primer artículo, intitulado “Fundamentos epistemológicos para el estudio de la significación musical: aportes conceptuales desde la teoría de Charles S. Peirce”, de Federico Buján, explora los alcances que la semiótica peirceana puede comportar para el estudio de los procesos de producción de sentido en el campo musical. A tales efectos, se aborda, en un primer momento, el funcionamiento básico del modelo productivo de la semiosis en Peirce, discutiendo sus implicancias en el ámbito de la semiosis musical. Se profundiza a continuación en las categorías peirceanas de la primeridad, la segundidad y la terceridad, atendiendo a los fenómenos musicales desde dicha perspectiva y, finalmente, se discute la problemática de la adquisición de hábitos (de escucha, de interpretación, de composición, etc.) y la puesta en obra de procesos inferenciales en la praxis musical, que dan cuenta de modalidades específicas de asignación de sentido en el orden de la discursividad musical.

El artículo de Mariano Zelcer “Iconicidad e indicialidad en los sonidos y en la música: una aproximación sociosemiótica”, explora las dimensiones semióticas aludidas en el título del trabajo en el ámbito de los fenómenos sonoros y musicales. A tales efectos, se profundiza en el orden de la segunda tricotomía peirceana (ícono, índice, símbolo) poniendo especial énfasis tanto en la materialidad signifiante de los fenómenos sonoros y sus cualidades específicas (materia de la expresión) como en sus particulares dinámicas de funcionamiento en el orden de la iconicidad y de la

indicialidad. En tal sentido, se establece una distinción entre distintos niveles analíticos y se exploran los fenómenos objeto de estudio en base a una tipología sonora elaborada en función de la naturaleza de los fenómenos en cuestión. Finalmente, se propone una aproximación a distintos casos específicos del ámbito de la discursividad musical en los que los elementos del plano de la expresión despliegan trayectorias particulares del sentido en función de las características discursivas de las obras de referencia.

Jorge Sad Levi, en su artículo "Operaciones de transformaciones y narratividad en el primer movimiento de la Sonata op. 10 nro. 1 de Ludwig van Beethoven" explora, mediante el desarrollo de un análisis paradigmático de la obra de referencia, distintas hipótesis de segmentación tomando como referencia los primeros 8 compases de la Sonata, con la intención de relacionar diversas operaciones de transformación del material musical con el potencial narrativo que comporta la pieza en su desarrollo temporal. A tales efectos, recurre a la metodología propuesta por Nicolas Ruwet en *Méthodes d'analyse en musicologie* (1972), determinando unidades de análisis correspondientes a distintos niveles y poniendo en juego operaciones de transformación sobre el material objeto de estudio, arribando, por ese medio, a explicaciones posibles sobre el despliegue narrativo de la obra. Para finalizar, aporta una serie de reflexiones acerca de la propuesta semiológica desarrollada en este artículo abriendo un diálogo con proposiciones de la semiótica existencial de Eero Tarasti.

"La narratividad del *Soliloquio*. Integración de análisis formalista y narrativo en una obra de Gerardo Gandini" es el título de la contribución de Leandro Doñate, quien propone al análisis narrativo-musical como herramienta significativa para complementar otras perspectivas de análisis en función de indagar, en este caso en particular, los significados expresivos de *Soliloquio*: obra para oboe del compositor argentino Gerardo Gandini. El texto está organizado en tres partes: en la primera se discuten brevemente algunas categorías tradicionales del campo de estudio (como autor, obra, texto, intérprete y performance) y se realiza un análisis formal, motivico y de conjuntos de clases de altura de la obra de referencia; en la segunda parte del trabajo se aporta una síntesis del relevamiento de distintas perspectivas y propuestas analíticas de la narratividad musical (Tarasti, Grabócz, Hatten Almén); ya en la tercera parte se propone un análisis narrativo de la obra *Soliloquio*, siguiendo, específicamente, la propuesta analítica de Byron Almén.

El artículo "¿Cuartetero y cordobés, o cordobés y cuartetero? Variaciones de los discursos musicales identitarios del cuarteto cordobés en los años 90", de María de

los Angeles Montes y Julián Beaulieu, aborda la problemática de los discursos musicales identitarios desde una perspectiva sociosemiótica, posicionándose desde la teoría de los discursos sociales de Eliseo Verón. En tal dirección, se explora la construcción identitaria en el cuarteto cordobés y las transformaciones operadas particularmente en el pasaje de la década de 1980 a la década de 1990, poniendo foco, específicamente, en esta última década, atendiendo a las condiciones de producción del fenómeno y aportando, a tales efectos, un análisis sociodiscursivo de dos canciones emblemáticas del género en dicho período.

Finalmente, “Lo *bats’í* como supuesto semiótico: creaciones intersubjetivas en el rock indígena de Chiapas”, contribución de José Humberto Sánchez Garza, explora el dialogismo entre lo local y lo global en la escena musical juvenil del *bats’í* rock en Los Altos de Chiapas, México. En esta dirección, lo local se expresa no solo en el uso de la lengua tsosil sino en la totalidad de un sistema simbólico cultural (*el costumbre*) en el que se despliega la cosmovisión de las comunidades indígenas de territorios como Zinacantán y San Juan Chamula; mientras que lo global, por su parte, responde a elementos diversos del universo musical del rock así como también de prácticas específicas (de ordenamiento del sentido) correspondientes a entidades mediadoras tanto de la órbita del Estado como de la industria cultural. A tales efectos, el artículo problematiza esta compleja relación y sus procesos de significación desde la perspectiva de la semiótica de la cultura de Iuri Lotman, recurriendo, en tal dirección, a la noción de *semiosfera* con la intención de examinar las relaciones que se establecen entre los dominios semióticos involucrados y sus implicancias específicas en el ámbito del *bats’í* rock.

Esperamos que los trabajos reunidos en este dossier constituyan una aproximación panorámica e introductoria al campo de la Semiótica de la Música. Asimismo, esperamos que la diversidad de las perspectivas aquí adoptadas –a modo de muestreo general– permitan vislumbrar la potencialidad del campo de la semiótica de la música para el enriquecimiento de los estudios musicológicos en nuestra región.

Federico Buján
Diciembre de 2024

Fundamentos epistemológicos para el estudio de la significación musical: aportes conceptuales desde la teoría de Charles S. Peirce

Federico Buján

Universidad Nacional de Rosario

Universidad Nacional de las Artes

<https://orcid.org/0000-0003-1455-2319>

fbujan@gmail.com

Resumen

La significación musical constituye un fenómeno emergente que encuentra por base procesos semióticos complejos, dinámicos y alejados del equilibrio, mediante los que se inviste de sentido a los discursos musicales. Implica la puesta en obra de múltiples relaciones entre las entidades discursivas dadas a la percepción (configuraciones de materia significativa de naturaleza sonoro-musical) y procesos de producción de sentido específicos, desarrollados mediante operaciones semióticas altamente especializadas llevadas a efecto por los actores sociales, dando lugar a la generación de particulares *interpretantes* sobre la base de relaciones triádicas. Dichas relaciones dan lugar al despliegue de la semiosis musical, activando y entramando una compleja red de operaciones de sentido; encontramos aquí el núcleo duro



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

en el que se constituye y emerge la significación musical. En el presente trabajo nos ocuparemos de discutir algunos fundamentos semióticos de base a partir de diversos aportes conceptuales provenientes de la filosofía de Charles Sanders Peirce, a los efectos de ponderar sus alcances y su potencialidad para el estudio de los procesos de significación musical, en tanto que, desde dicha perspectiva, se pueden construir bases epistemológicas sólidas para el abordaje de la producción de sentido en el campo musical.

Palabras clave: Semiótica de la música, Charles S. Peirce, significación musical, epistemología semiótica, semiosis musical.

Epistemological foundations for the study of musical signification: conceptual contributions from the theory of Charles S. Peirce

Abstract

Musical signification constitutes an emerging phenomenon that is based on complex, dynamic semiotic processes far from equilibrium, through which musical discourses are invested with meaning. It involves the shaping of multiple relationships between the discursive entities given to perception (configurations of significant matter of a sonorous-musical nature) and specific meaning production processes, developed through highly specialized semiotic operations carried out by social actors, giving rise to the generation of particular *interpretants* on the basis of triadic relations. These relationships make possible the deployment of musical semiosis, activating and weaving a complex network of meaning operations; we find here the hard core in which musical signification is constituted and emerges.

In this paper we will discuss some basic semiotic foundations based on various conceptual contributions from the philosophy of Charles Sanders Peirce, in order to ponder their scope and potential for the study of the processes of musical signification, as that, from this perspective, solid epistemological bases can be built to address the production of meaning in the musical field.

Keywords: Musical semiotics, Charles S. Peirce, musical signification, semiotic epistemology, musical semiosis.

1. Significación musical: una relación mediada

*Thought is a thread of melody running through
the succession of our sensations (Peirce, CP 5.395)*

Componer, interpretar o escuchar música implica, necesariamente, producir sentido. Sean cuales fueren nuestros modos de relacionarnos con los discursos musicales y, sean cuales fueren los tipos de prácticas y contextos en los que las mismas acontecen, activamos siempre, en tales relaciones, procesos de producción de sentido que se inscriben dentro de lo que suele englobarse bajo el sintagma *significación musical*.

La significación musical implica la puesta en obra de complejos procesos de producción y asignación de sentido, vinculados con las configuraciones musicales con las que entramos en relación. En tal dirección, debemos señalar, de entrada, que nuestra relación con la música está siempre mediada, e involucra la puesta en obra de operaciones signícas a través de las que atribuimos sentido a los discursos musicales; en otros términos, investimos de sentido a los discursos musicales con los que entramos en contacto, dando lugar a fenómenos emergentes de gran complejidad que encuentran por base operaciones semióticas que intervienen en el despliegue de los procesos de producción de sentido.¹

Estas consideraciones iniciales, asentadas en una concepción semiótica acerca de nuestro vínculo con la música, se formulan con la intención de poner en crisis la idea silvestre de una supuesta relación *directa* –por oposición a *mediada*– con los discursos musicales. Procuramos también, a partir de tales consideraciones, poner en crisis otro supuesto: aquel que sostiene que el *significado* musical se encuentra alojado en las configuraciones inmanentes del texto musical,² clausurando de ese modo el sentido y dando lugar, por esa vía, a un conjunto de argumentaciones simplificadoras y reduccionistas sobre el modo en que opera la significación musical. Tomando distancia de esas concepciones reduccionistas, en el presente trabajo ahondaremos en diversos fundamentos epistemológicos, desde una perspectiva semiótica peirceana, que nos permitirán dar cuenta de la alta complejidad y de la

1 Federico Buján, "La emergencia de la semiosis y de los mundos sonoros: precondiciones de la narratividad musical", *Revista Chilena de Semiótica* 12 (2019): 114-128.

2 Federico Buján, "El giro semiótico en el abordaje analítico de los fenómenos musicales: de las configuraciones inmanentes a los procesos de producción de sentido", en *Actas del II Congreso Internacional y VII Nacional de la Asociación Argentina de Semiótica*. Rosario: UNR Editora, 2007.

gran variabilidad que comportan los procesos de producción de sentido desplegados en el dominio de la significación musical.

Nuestra relación con la(s) música(s), esto es, los modos en que las escuchamos, las producimos, las pensamos, las analizamos, las vivenciamos experiencialmente, implica modalidades de organización semio-cognitiva que emergen en relación con las configuraciones sonoro-musicales dadas a la percepción, y dichas modalidades de organización semio-cognitivas dan lugar a procesos de producción de sentido que exceden la mera materialidad textual de los discursos musicales³ (aunque, dejémoslo en claro de entrada, dicha dimensión material es de fundamental importancia para comprender el modo en que se elabora el sentido en relación con los fenómenos musicales dado que, en los particulares modos de organización de la materia significativa, se definen las cualidades de los *representámenes*, constituyendo así una dimensión ineludible para el despliegue de los procesos de *semiosis musical*). Nuestro vínculo con los discursos musicales implica, en rigor, además de sensaciones y emociones del orden de la *primeridad* (en términos peirceanos),⁴ relaciones que están mediadas por categorías conceptuales, clasificaciones genérico-estilísticas, criterios interpretativos y esquemas de distinción (entre otros ordenadores del sentido) que fueron adquiridos a través de experiencias previas con la música, en relación con otros discursos musicales o, incluso, en relación con otras versiones de las mismas piezas musicales objeto de nuestro vínculo, siendo actualizadas en una nueva situacionalidad, y poniendo en juego expectativas diversas –a modo de anticipaciones de sentido– por medio de procesos inferenciales. Estos procesos inferenciales que, en su recurrencia, se irán paulatinamente estabilizando e implicarán la constitución de *hábitos* (de escucha, de composición, de análisis, de interpretación, etc.), instaurarán mediaciones particulares con las organizaciones discursivas, modulando las maneras en que asignamos sentido a las estructuras musicales, y dando lugar así a particulares *inflexiones del sentido*.⁵

La cuestión central aquí, en términos semióticos, es, en primer lugar, la función mediadora que cumplen las relaciones triádicas⁶ que participan en los modos en que

3 Federico Buján, "El gesto musical y la cognición corporeizada: articuladores del sentido en la discursividad musical", en *Proceedings of the 14th World Congress of the International Association for Semiotic Studies-IASS/AIS*, tomo 4 (2020): 375-384.

4 Volveremos sobre esta noción en la siguiente sección.

5 Oscar Traversa, *Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2014).

6 En el contexto de la semiótica peirceana, tal como lo veremos a continuación, el despliegue de la actividad signica implica necesariamente una particular relación entre tres entidades semióticas que dan sustento a su concepción ternaria del signo: un *representamen*, su objeto y los *interpretantes* que emergen en tal relación, siendo este conjunto de relaciones ternarias siempre de carácter procesual.

asignamos sentido a los discursos musicales; en otros términos, nos referimos a relaciones sgnicas que instauran la posibilidad misma de la producción de sentido, en tanto que, tal como ya lo hemos señalado, nuestro vínculo con los discursos musicales se inscribe siempre en algún tipo de relación mediada, dada por la actividad procesual y dinámica de la semiosis musical: “aunque las relaciones diádicas sean omnipresentes en el universo y en la experiencia humana, ellas están siempre subsumidas en relaciones triádicas, esto es, relaciones mediadas, relaciones sgnicas, pues el signo, para Peirce, es sinónimo de mediación”.⁷ Es por ello que resulta necesario superar las concepciones reduccionistas e ingenuas acerca de los modos en que opera la significación musical, a los efectos de profundizar en la complejidad que supone la naturaleza semiótica de los discursos musicales, así como la complejidad dinámica que comportan las modalidades de significación que llevan a efecto los actores sociales, en el entendimiento de que se trata siempre, y en todos los casos, de relaciones mediadas sgnicamente.

En esta dirección, nuestro foco de atención sobre el modo en que se despliegan las relaciones triádicas en este dominio específico posibilita la comprensión de la operatoria dinámica de la *semiosis*, en tanto fundamento de base de todo proceso de producción de sentido. Peirce⁸ indicará que, por semiosis, comprende a una acción o influencia que es –o implica– una cooperación de tres sujetos: un signo (o *representamen*), su objeto y su *interpretante*, y que esta influencia tri-relativa no puede resolverse de ninguna manera en acciones entre pares. En esta dirección, en el ámbito de la significación musical, nuestra relación con los discursos musicales se inscribe en esa misma lógica: está siempre inscripta en relaciones triádicas en la que se elabora el sentido y, por ende, nuestra relación con la música está siempre mediada.

Por medio de las tres entidades aludidas (*representamen*, objeto, *interpretante*) y sus modos de relación operativa, nos adentran de lleno en la concepción ternaria del signo en Peirce, la cual destacamos por su carácter procesual, en tanto que, lo que la activación de la semiosis supone, es la activación de un proceso dinámico de producción de sentido, en base al siguiente esquema productivo:

7 Lucia Santaella, “Epistemología Semiótica”, *Cognitio* 9, nro. 1(2008): 95.

8 Charles S. Peirce, CP 5.484. Siguiendo la tradición académica en el área de los estudios peirceanos, utilizaremos las siglas CP, seguida de números de volumen y de párrafo, para referirnos a fragmentos de *The Collected Papers of Charles S. Peirce* (Peirce, 1866-1913), y EP, seguido de volumen y número de página, para referirnos a *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings* (Peirce, 1867-1913). Todas las traducciones son nuestras.

Un signo o **representamen** es algo que representa algo para alguien en algún aspecto o capacidad. Se dirige a alguien, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, quizás aún, más desarrollado. A este signo creado, yo lo llamo el **interpretante** del primer signo. El signo está en lugar de algo, su **objeto**. Representa este objeto no en todos sus aspectos, pero con referencia a una idea que he llamado a veces el **fundamento** [*ground*] del representamen.⁹

Esta definición ternaria del signo sintetiza la operatoria procesual y dinámica de la semiosis, como un proceso de producción de sentido que, a partir de la actividad signica, alcanza a todo entendimiento posible, a toda experiencia posible, a toda relación posible. En otros términos, todo lo que no es posible pensar, reconocer, sentir, recordar o experimentar, es factible de su ocurrencia sobre la base de la actividad signica, dado que nuestra actividad cognitiva, en su conjunto, encuentra por base el despliegue de procesos de semiosis.

De acuerdo con Peirce, todo pensamiento se da en signos, por medio de signos: “pensamos sólo en signos”,¹⁰ “no tenemos ningún poder¹¹ de pensar sin signos”;¹² y lo mismo puede decirse de los procesos de significación musical: ya sea en las instancias de producción o de reconocimiento discursivo,¹³ en nuestra relación con los discursos musicales, sean cuales fueren las operaciones concretas puestas en obra en cada caso en particular, lo que allí se pone en funcionamiento son procesos signicos, que dan lugar a la emergencia del sentido (producciones de sentido que son dinamizadas por la actividad procesual y dinámica de la semiosis).

Por lo tanto, los modos en que experimentamos la música, así como los modos en que operamos a partir de saberes y conocimientos musicales, encuentran aquí, en términos epistemológicos, una sólida matriz productiva de base: todo saber musical, toda “intuición”¹⁴ musical, toda experiencia musical, se desenvuelve, necesariamente,

9 Peirce, CP 2.228. Negrita en el original.

10 Charles S. Peirce, *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings, Vol. 2 (1893-1913)*. (Bloomington: Indiana University Press, 1998), EP 2.10.

11 N.A.: Traducimos literalmente “poder”, pero entiéndase por *poder*, en este contexto, “facultad” o “capacidad”.

12 Peirce, CP 5.265.

13 Eliseo Verón, *La semiosis social. Fragments d'une théorie de la discursivité* (Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1987) [ed. cast.: *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de discursividad*, Barcelona, Gedisa, 1989].

14 Hacemos uso de este término por su profuso uso en relación a las operaciones de sentido que se ponen de manifiesto en la cognición musical; por ejemplo, piénsese, por caso, en el contexto de la improvisación musical. No obstante, Peirce señala que no tenemos realmente ninguna facultad de intuición, en tanto que “toda cognición está determinada lógicamente por cogniciones anteriores” (CP 5.265), *id est*, lo que se pone en obra, realmente, son procesos inferenciales que proceden por *abducción*.

sobre la base de una red de operaciones de sentido que encuentran como principio generador a la semiosis musical, mediando ésta siempre en todo vínculo que establezcamos con los discursos musicales. Dicho en otros términos, toda manera de concebir y experimentar la música es solamente posible de ser desarrollada por medio del despliegue de la semiosis musical, proceso en el que se da lugar a la producción de *interpretantes* musicales (de distinta índole), en tanto fenómenos emergentes de la significación musical.

La significación musical emerge, así, en términos semióticos, como fenómeno resultante de la generación de *interpretantes*, y se torna explicable entonces como resultado de un complejo proceso de relaciones triádicas en las que media nuestro vínculo con las configuraciones musicales. Cabe aclarar, no obstante, que no se debe restar importancia a la especificidad que comporta el *representamen* en sí mismo, así como tampoco se debe restar importancia a sus cualidades particulares y sus modos de organización, ya que las mismas definen y condicionan, en ciertos aspectos, una concepción particular acerca del objeto (en función de los modos de representación), y esto tiene que ver con las cualidades materiales del signo tal como lo comprendía Peirce: "como un signo no es idéntico con la cosa significada, sino que difiere de esta última en algunos aspectos, debe tener algunos caracteres que le pertenecen a sí mismo, sin guardar ninguna relación con su función representativa. Los llamo las cualidades *materiales* del signo".¹⁵

Los efectos de sentido derivados del desarrollo de procesos semióticos pueden abarcar tanto sensaciones como reacciones físicas o pensamientos, incluyendo modos particulares de razonamiento vinculados con la especificidad de la discursividad puesta en obra, así como de las cualidades particulares que comportan las configuraciones materiales de cada dominio específico (en nuestro caso en particular, de naturaleza sonoro-musical). De tal modo que los efectos de sentido derivados de una relación *sígnica* pueden ser *interpretantes emocionales, energéticos o lógicos*,¹⁶ y esto abarca, en su conjunto, a los distintos órdenes del sentido posibles en el ámbito de la cognición humana. Es a partir de esta consideración que se justifica nuestro interés, en clave epistemológica, por esta perspectiva semiótica, en tanto que se torna sumamente productiva, en términos explicativos, a los efectos de comprender las dinámicas de la producción de sentido en el dominio de la discursividad musical.

Abordaremos esta problemática, con mayor detalle, en la tercera sección del presente trabajo.

¹⁵ Peirce, CP 5.287.

¹⁶ Peirce, EP 2.409.

Según Peirce, nada puede ser representado a menos que sea a través de la actividad sígnica, y por medio de la generación de interpretantes: “[...] la idea en la mente que el signo provoca, que es un signo mental del [...] objeto, se llama *interpretante* del signo”¹⁷ y agregará que, estos signos mentales, “son de naturaleza mixta”.¹⁸ En el seno de esta concepción, y en esta particular acepción acerca del interpretante, debemos señalar que este último constituye un orden de sentido emergente (vinculado triádicamente con un representamen y su objeto), y que tiene lugar en la mente de un actor social (aunque, por supuesto, puede ser materializado y exteriorizado). De allí que toda forma de pensar y de experimentar la música, aún en el orden de los interpretantes emocionales, se inscribe como parte de la operatoria de la semiosis, e implica siempre, y en todos los casos, un proceso de mediación en la relación con el *objeto*,¹⁹ por medio de la generación de interpretantes. En otros términos, nos estamos refiriendo a la constitución de *estados mentales* que emergen en nuestra relación con los discursos musicales, en los modos en que los pensamos y los experimentamos.

El pensamiento-signo representa su objeto en el aspecto que es pensado, es decir, este aspecto es el objeto inmediato de la conciencia en el pensamiento o, en otras palabras, es el pensamiento en sí mismo, o al menos aquello que se considera el pensamiento en el pensamiento subsiguiente para el cual es un signo.²⁰

Esto nos lleva a considerar, por ejemplo, que lo que se suele denominar *obra musical* –al menos, en el contexto de la música occidental– constituye siempre una virtualidad a la que solo podemos acceder mediante entidades sígnicas y procesos mediadores, *id est*, por medio de signos (*representámenes* e *interpretantes*) y a través del despliegue de la semiosis; en este sentido, el objeto (*obra musical*) siempre está mediado por representaciones (en tanto que se produce y desarrolla al interior de la semiosis), las cuales abren juego a una cadena teóricamente infinita de representaciones mentales (que constituyen *interpretantes* de dicho objeto):

17 Peirce, EP 2.13.

18 Peirce, EP 2.10.

19 En este punto es necesario señalar que Peirce distingue el *objeto inmediato* del *objeto dinámico*: el primero refiere al modo en que el objeto es representado por el representamen; en tanto que el *objeto dinámico* implica una estabilización de interpretantes organizados que están en la mente del sujeto que desarrolla el proceso de semiosis, en función de otras ocurrencias significantes anteriores. En tal sentido, es muy importante comprender, en este punto, que el objeto dinámico se produce al interior de la semiosis.

20 Peirce, CP 5.286.

El objeto de la representación sólo puede ser una representación de la cual la primera representación es el interpretante. Pero se puede pensar que una serie interminable de representaciones, cada una de las cuales representa la anterior, requiere un objeto absoluto como su límite. El significado de una representación puede ser tan sólo una representación. De hecho, no es más que la propia representación concebida como despojada de un ropaje irrelevante. Pero no se puede eliminar nunca por completo este ropaje, sólo se lo cambia por algo más diáfano. Entonces, hay una infinita regresión aquí. Finalmente, el interpretante es tan sólo otra representación a la que se entrega la antorcha de la verdad; y como representación, tiene a su vez su interpretante. He aquí otra serie infinita.²¹

Toda significación musical, en esta dirección, sea cual fuere el tipo de actividad musical que estuviera en juego o el tipo de música de la que se trate, participa de estos procesos dinámicos de la producción de sentido, habilitando el despliegue de la semiosis en una cadena indeterminada de producción de nuevos interpretantes. Podemos señalar también, en este sentido, que en nuestra relación con las configuraciones musicales siempre se ponen en juego concepciones acerca de las mismas, ya que de otro modo se tornarían absolutamente incognoscibles, dado que, tal como indica Peirce, "lo absolutamente incognoscible carece de significado, porque no lleva adherida ninguna concepción".²²

Asimismo, atentos a la especificidad de las discursividades musicales, y de sus particulares configuraciones sintácticas y formales en el plano de la expresión, toda esquematización mental relativa a los discursos musicales que involucre formas simbólicas y, por ende, organizaciones conceptuales o combinaciones icónico-simbólicas, da lugar, en términos epistemológicos, a modos específicos de desarrollo de un *pensamiento musical*, lo cual sólo es posible por medio de la acción signíca:

Los símbolos crecen. Llegan a ser al desarrollarse a partir de otros signos, en particular a partir de semejanzas o a partir de signos mixtos que comparten la naturaleza de las semejanzas y de los símbolos. Pensamos sólo en signos. Estos signos mentales son de naturaleza mixta; sus partes simbólicas se llaman conceptos. Si un hombre crea un nuevo símbolo, lo hace mediante pensamientos que involucran conceptos. Así que un nuevo símbolo sólo puede desarrollarse a partir de símbolos. *Omne symbolum de simbolo*.^{23 24}

21 Peirce, CP 1.339.

22 Peirce, CP 5.310.

23 *Id est.*: Todo símbolo se sigue a partir de un símbolo.

24 Peirce, EP 2.10, §8.

Nuestra relación con la música, por ende, participa necesariamente en este orden de relaciones mediadas sógnicamente, lo que nos permite comprenderlas, pensarlas y experimentarlas desde lógicas operacionales propias, configurando modalidades discursivas singulares que constituyen su propia especificidad, en tanto dominio semiótico particular.

2. Las categorías fenomenológicas y sus implicancias epistemológicas en el ámbito de la significación musical

Hemos referido en el acápite anterior que, desde esta perspectiva, los interpretantes que se generan en toda relación sógnica pueden ser de tres tipos diferentes: emocionales, energéticos o lógicos.²⁵ En esa misma dirección, hemos señalado que dichos interpretantes están asociados a diferentes estados mentales (o estados de conciencia).

Peirce, en este sentido, indica que hay tres clases de interés que podemos tener en una cosa: primero, podemos tener un interés primario en la cosa en sí misma. Segundo, podemos tener un interés secundario en ella a causa de sus reacciones con otras cosas. Tercero, podemos tener un interés mediador en ella, en tanto que genera en la mente una idea sobre la cosa.²⁶ En su amplia obra lógica y filosófica, estas tres modalidades semióticas se corresponden con las categorías fenomenológicas de la primeridad (*firstness*), la segundidad (*secondness*) y la terceridad (*thirdness*). Los tres tipos de interés, según lo interpreta Verón, "califican tres tipos de cosas que pueden ser focalizadas por la mente como primeras, segundas o terceras".²⁷

Estas categorías constituyen pilares fundamentales de su arquitectura conceptual en el marco de su filosofía especulativa, comprendiendo tres órdenes universales a partir de los que se desarrolla el conocimiento y la experiencia humana. De allí que comporten un valor epistemológico de decidida importancia para la comprensión de los procesos de producción de sentido en cada dominio específico. No olvidemos que el proyecto de Peirce, al que dedicó toda su vida, suponía por base una reestructuración general de los modos de pensar y organizar el conocimiento humano, por lo que sus implicancias proyectan sus alcances sobre el conjunto de dominios del quehacer humano, y sus particulares modalidades de desarrollo y de

25 Cfr. Peirce, EP 2.409.

26 Cfr. Peirce, EP 2.5.

27 Eliseo Verón, *La Semiosis Social, 2. Ideas, momentos, interpretantes* (Buenos Aires: Paidós, 2013, 32).

organización disciplinar. "Para erigir un edificio filosófico que sobreviva a las vicisitudes del tiempo, mi cuidado debe ser, no tanto colocar cada ladrillo con la mejor precisión, como para sentar las bases profundas y masivas".²⁸

Examinaremos entonces estas categorías universales, ponderando sus alcances, para luego aproximarnos de manera más específica al dominio de la significación musical. A tales efectos, partiremos de una breve definición acerca de estos tres grandes órdenes del sentido: "lo Primero es aquello cuyo ser es simplemente en sí mismo, sin referirse a nada ni estar detrás de nada. El Segundo es aquello que es lo que es por fuerza de algo de lo que es segundo. El tercero es lo que es debido a las cosas entre las que media y que pone en relación entre sí".^{29 30}

Estas tres categorías, a lo largo de la obra de Peirce, han sido denominadas de distintas maneras según la etapa y el estado de desarrollo de su producción. En un primer momento, hay un recorrido que comprende un pasaje que va desde la *existencia* a la *substancia*, e implica concepciones intermedias que se corresponden con estos tres órdenes universales y que son denominados *cualidad*, en tanto referencia a un fundamento (*ground*), *relación*, en tanto referencia a un correlato, y *representación*, en tanto referencia a un interpretante, manifestando de ese modo "el fundamento mismo de todo proceso cognitivo".³¹ Para el Peirce maduro, no obstante, "no habrá más sustancia, sino únicamente relaciones, productoras sin duda de objetos, pero dentro del sistema de signos en proceso".³² Las categorías también fueron expresadas de la siguiente manera: *cualidad*, *reacción* y *mediación*. Ya más adelante en el tiempo, destacamos particularmente el siguiente modo de referirse a estos tres órdenes del sentido: *sentimiento (feeling)*, *reacción (reaction)* y *pensamiento (thinking)*, o razonamiento, y, en tanto que "todo razonamiento es una interpretación de signos de algún tipo",³³ la mediación, la representación y el pensamiento son del orden de la *terceridad*, "la representación es precisamente la genuina Terceridad".³⁴ Profundicemos un poco más en cada una de estas categorías para esclarecer sus alcances:

28 Peirce, EP 1.246.

29 Peirce, EP 1.248.

30 Peirce designará a estas tres ideas como *categorías cenopitagóricas*. Cfr. Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1986, 87).

31 Verón, Op. Cit. 2013, 27.

32 Deledalle 1990, en Verón, Op. Cit., 2013, 29.

33 Peirce, EP 2.4.

34 Peirce, CP 1.532.

La Primeridad es el modo de ser que consiste en que su sujeto es definitivamente lo que es, al margen de cualquier otra cosa. Eso sólo puede ser una posibilidad. Pues hasta tanto las cosas no actúen una sobre otra, carece de sentido afirmar que tienen un ser, a menos que sean tales que tal vez puedan entrar en relación con otras [...]. Atribuimos en forma natural la Primeridad a los objetos exteriores, es decir, suponemos que tienen en sí mismos capacidades que pueden o no ya estar actualizadas, que pueden o no ser actualizadas alguna vez, aunque no podemos saber nada de tales posibilidades [excepto] en la medida en que se actualicen.³⁵

[...] En las sensaciones y la voluntad hay reacciones de Segundidad entre el ego y el *non-ego* (donde *non-ego* puede ser un objeto de conciencia directa). En la voluntad, los eventos que llevan al acto son internos, y decimos que somos más agentes que pacientes. En la sensación, los eventos antecedentes no están en nosotros y, además, el objeto del cual formamos una percepción (si bien no aquel que actúa inmediatamente sobre los nervios) no queda afectado. En consecuencia, decimos que somos pacientes, no agentes. En la idea de realidad predomina la Segundidad; pues lo real es aquello que insiste en que se lo reconozca como *otra cosa* que la creación de la mente [...]. Lo real es activo; lo reconocemos al llamarlo lo actual.³⁶

[...] Podemos decir que la mayor parte de lo que se hace realmente consiste en la Segundidad, o mejor, que la Segundidad es el carácter predominante de lo que *ha sido hecho*. El presente inmediato, si pudiéramos captarlo, no tendría otro carácter que su Primeridad. No quiero decir que la conciencia inmediata (una pura ficción, dicho sea de paso) sería una Primeridad, sino que la *cualidad* de aquello de lo cual tenemos inmediata conciencia, que no es ninguna ficción, es Primeridad.³⁷

En su forma genuina, la Terceridad es la relación triádica que existe entre un signo, su objeto y el pensamiento interpretador, que es en sí mismo un signo, considerada dicha relación triádica como el modo de ser de un signo [...]. Un *Tercero* es algo que pone a un Primero en relación con un Segundo.³⁸

Podemos sintetizar, por lo tanto, que la primeridad se corresponde con el orden de la posibilidad, de las cualidades puras (*in abstracto*); la segundidad, con el orden de los hechos, de las relaciones factuales, de la realización, de la ocurrencia, de la existencia; en tanto que la terceridad, al mediar una relación entre un primero y un

35 Peirce, CP 1.25.

36 Peirce, CP 1.325.

37 Peirce, CP 1.343.

38 Peirce, *La ciencia de la semiótica*, 92.

segundo, insta un principio, una regla, una ley, caracterizándose por el desarrollo de relaciones triádicas. Se trata de categorías universales en tanto que se constituyen en elementos fundamentales de toda experiencia. A partir de estas categorías fenomenológicas, por lo tanto, “se puede inferir que todos los fenómenos musicales (aquello que se presenta a la mente como música) pueden constituirse en: 1. meras cualidades acústicas (primeridad); 2. como existentes individuales (segundidad); o 3. como hábitos, leyes o signos (terceridad)”.³⁹

Debemos tener mucha precaución, no obstante, de no generar una simplificación reduccionista de esta propuesta semiótica en virtud de nuestro afán analítico. Las categorías referidas, en tanto categorías universales, implican no solo modos de existencia de los fenómenos (la faneroscopia, en su conjunto, expresa modos de manifestación fenoménica del mundo, organizando los tipos de relaciones que establece el signo consigo mismo, el signo en relación con su objeto y el signo en relación con el interpretante, en los órdenes de la primeridad, la segundidad y la terceridad),⁴⁰ sino modalidades operativas que dan cuenta de la complejidad que comportan los procesos de producción de sentido, en tanto procesos dinámicos y multidimensionales que abarcan, en términos epistemológicos, la totalidad de la actividad cognitiva de nuestra especie.

Los postulados peirceanos, en tal sentido, nos ofrecen un modelo explicativo y robusto acerca de los modos en que conocemos y experimentamos el mundo. En esta dirección, la complejidad que comportan los procesos de significación musical, implica siempre, en su operatoria, interpretantes de los tres tipos establecidos por Peirce: “un signo puede ser interpretado como un sentimiento (un interpretante emocional), un esfuerzo físico o mental (un interpretante energético), y/o por un pensamiento o hábito (un interpretante lógico)”.⁴¹

En este sentido, y a los efectos de superar el reduccionismo analítico, consideremos, por ejemplo, que ya al momento de identificar una cualidad (un primero) se ponen en juego operaciones relacionales (un segundo) de semejanza o de diferencia respecto de alguna otra cualidad o propiedad, en virtud de la cualidad primera (recordemos que no podemos saber nada de las propiedades de la primeridad, excepto en la medida en que se realicen),⁴² pero esta operación solo es

39 José Luiz Martínez, “Semiótica de la música: una teoría basada en Peirce”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nro. 10 (2001): 179.

40 Nos referimos, en cada uno de esos conjuntos de relaciones, a las tricotomías peirceanas.

41 Felicia E. Kruse, “Temporality in Musical Meaning. A Peircean/Deweyan Semiotic Approach”, *The Pluralist* 6, nro. 3 (2011): 53.

42 Cfr. Peirce, CP 1.25

factible por medio de la intervención de una particular representación mediadora (un tercero), que vincula y representa a la cualidad primera y su correlato en atención al fundamento del correlato. Como se ve, la ecuación nunca es sencilla, en tanto que siempre implica un proceso de mediación y, por ende, da lugar a la producción de un interpretante: “no hay ninguna cosa que sea en sí en el sentido de no estar relacionada con la mente, aunque las cosas relacionadas con la mente existen indudablemente, al margen de esa relación”.⁴³

En tal sentido, las cualidades del orden de la primeridad, así como las relaciones factuales del orden de la segundidad, nos resultan solamente cognoscibles por medio de la terceridad, *id est*, por medio de la activación de un tipo específico de pensamiento –o de razonamiento– que medie las relaciones entre las entidades semióticas del orden de la primeridad y la segundidad, y esto se da, en rigor, por medio de inferencias pertinentes dada la situacionalidad en la que se desarrollan los fenómenos, así como también en atención a la especificidad discursiva de la que se trate.

[...] no existe una cognición absolutamente primera de cualquier objeto, sino que la cognición surge mediante un proceso continuo. Por ende, debemos comenzar con un **proceso** de cognición y con aquel proceso cuyas leyes sean mejor entendidas y siguen más de cerca los hechos externos. No es más que el proceso de la inferencia válida.⁴⁴

En tal sentido, por ejemplo, en el instante en el que pensamos en una cualidad musical en particular (por ejemplo, cualidades tímbricas determinadas), esa cualidad musical, que de manera abstracta podría operar en tanto pura posibilidad, constituyendo un fenómeno de la primeridad (una pura primeridad), en realidad, al ser *pensada* como tal, al ser objeto de nuestro pensamiento, ya no constituye una mera primeridad sino que funciona en el orden de la terceridad (una primeridad de la terceridad): constituye, por lo tanto, un fenómeno representacional que implica una mediación, implicando la activación de un proceso de semiosis: [...] “el contenido de la conciencia, toda la manifestación fenoménica de la mente, es un signo resultante de una inferencia”.⁴⁵

Cuando nos esforzamos por lograr las concepciones más puras que podamos de la Primeridad, la Segundidad y la Terceridad, pensando en la cualidad, la reacción y la

43 Peirce, CP 5.311.

44 Peirce, CP 5.267.

45 Peirce, CP 5.311.

mediación, lo que nos esforzamos por aprehender es la pura Primeridad, la Primeridad de la Segundidad –esto es lo que es la Segundidad, en sí- y la Primeridad de la Terceridad.⁴⁶

En la Terceridad genuina, lo primero, lo segundo y lo tercero tienen los tres la naturaleza de terceros o de pensamiento [...]. Lo primero es pensado en su calidad de mera posibilidad, es decir, como una simple mente capaz de pensar o una simple idea vaga. Se piensa lo segundo como si cumpliera el papel de una Segundidad o evento. Es decir, tiene la naturaleza general de una experiencia o información. Se piensa lo tercero en su papel de regir la Segundidad. Lleva la información a la mente o determina la idea y la corporiza. Es un pensamiento informante o cognición, [...] en esta genuina Terceridad advertimos el funcionamiento de un signo.⁴⁷

Esto quiere decir que, cuando creemos haber localizado un fenómeno de la primeridad (como pura primeridad), en realidad dicha cualidad primera está funcionando en el contexto de un proceso semiótico, por lo tanto, corresponde al orden de la terceridad. En tal sentido, tal como señala Verón, “todo estado mental es del orden de la terceridad, es semiótico y, por lo tanto, en el campo faneroscópico los estados mentales que están asociados a la manifestación de los primeros y los segundos son también procesos de producción de sentido”.⁴⁸

Esto resulta sumamente relevante a los efectos de examinar determinadas concepciones acerca de nuestro vínculo con la música, particularmente, aquellas concepciones acerca de la escucha musical que parecieran circunscribir al proceso de escucha como una pura primeridad (*feeling*), como pura cualidad de sentimiento y, por ende, como pura emocionalidad, lo cual implicaría incurrir en un error conceptual, en tanto que, como pura primeridad, consistiría en una pura posibilidad no actualizada. Así también, constituye un error reducir el sentido musical a una pura segundidad (*reaction*), en atención a la existencia concreta de eventos sonoros que establecen relaciones entre elementos discretos, pues la significación musical, a la vez que depende ineludiblemente de esta dimensión material del sentido, excede la pura existencia material de las configuraciones sonoras en sí mismas. Desde los fundamentos epistemológicos del pragmatismo peirceano sostenemos que la escucha y la significación musical (como procesos activos y dinámicos, desplegados cognitivamente) constituyen procesos propios de la terceridad, por lo que resultan

46 Peirce, CP 1.530.

47 Peirce, CP 1.537.

48 Verón, Op. Cit., 2013, 32-33.

irreductibles a un orden puro de la primeridad o de la segundidad (aunque, por supuesto, pueda haber un interés en focalizar en dichas dimensiones específicas, o una dominancia manifiesta sobre alguno de estas modalidades del sentido en los modos de organización y/o de funcionamiento discursivo-musical, pero la producción de sentido en el ámbito de la significación musical siempre se dará en el orden de la terceridad, articulando los niveles anteriores). Por lo tanto, la única manera en que dichos fenómenos funcionen como tales, como fenómenos de la significación sonora y musical, es porque constituyen procesos de producción de sentido que se despliegan por medio de nuestra actividad cognitiva, configurando estados mentales y, por ende, inscriptos en el orden de la terceridad.

En vista de lo expresado en el párrafo anterior, podemos señalar que, desde el momento en que concebimos a las configuraciones musicales que se presentan a nuestra percepción como *música*, desde el momento mismo en que para nosotros dichos fenómenos sonoros se asumen dentro de dicha categoría, ya están operando en el plano de la terceridad: son fenómenos que han sido interpretados y significados como música, desplegando, desde dicho anclaje, múltiples trayectorias de sentido, y abriendo juego a la constitución de todo un *dominio nocional*.⁴⁹ Al ser significadas como música, tales configuraciones ya no operan como simples eventos acústicos: son pensadas discursivamente y están determinadas por *hábitos* de escucha, inscriptos también en el orden de la terceridad. Asimismo, tales hábitos y saberes específicos en relación con el tipo de discursividad musical de la que se trate orientan el despliegue de determinadas expectativas en relación, por ejemplo, a rasgos y pautas genérico-estilísticas convencionalizadas (lo cual, por supuesto, requiere de una familiaridad previa que oriente la interpretabilidad del discurso musical en cierta dirección). Finalmente, no podemos dejar de considerar que la praxis de escucha estará emplazada socialmente en un contexto y una situacionalidad en particular, determinando modalidades de escucha que también estarán condicionadas por tales condiciones de audición (en relación con la especificidad de las prácticas sociales en que las mismas se inscriben), y dichas reglas corresponden también al orden de la terceridad.

Yendo incluso más lejos aún, si nos detuviéramos específicamente en el plano de la percepción auditiva, esperando encontrar allí una suerte de relación “directa” con los perceptos sonoros en la convicción de que allí sí entraríamos en el plano de la pura primeridad, incurriríamos nuevamente en un error conceptual dado que, ya en dicho nivel de relación, se pone en juego una modalidad interpretativa para asignar sentido

49 Antoine Culioli, *Escritos* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2010).

a los perceptos sonoros bajo la forma de un *juicio perceptivo*⁵⁰, constituyendo una inferencia lógica del orden de la terceridad:

El percepto en sí corresponde al elemento no racional que llama a la puerta de nuestros sentidos. El *percipuum* es el percepto tal como él se presenta en el juicio de percepción. [...] Así, el percepto es algo que está fuera de nuestro control. Es él quien determina la percepción. Aunque determine la percepción, sólo puede ser conocido por la mediación del juicio perceptivo. Para que ese conocimiento se dé, el percepto debe, de algún modo, estar representado en el juicio de percepción. Aquello que representa el percepto, dentro del juicio de percepción, es el *percipuum*, medio mental de conexión entre lo que está fuera y el juicio perceptivo, que ya es fruto de una elaboración mental.⁵¹

Los juicios perceptivos son inferencias lógicas, elementos generalizantes que pertenecen a la categoría fenomenológica de la terceridad, del orden de la ley, y que hacen que el *percipuum* se acomode a esquemas mentales e interpretativos más o menos habituales.⁵²

De modo tal que la percepción sonoro-musical, en sí misma, no se da de manera bruta –o directa– sino que también se encuentra mediada por un proceso simbólico, un proceso interpretativo, que la inscribe en el orden de la terceridad. En tal sentido, destacamos aquí una consecuencia epistemológica fundamental: nuestra relación con los perceptos sonoros está siempre mediada por categorías mentales (conceptos y esquemas mentales) dadas en el juicio perceptivo, y a partir de la operatoria que el *percipuum* (en tanto representación del percepto) activa en el contexto de un proceso de semiosis, a través del que investimos de sentido a las configuraciones musicales. El juicio perceptivo, en este sentido, opera sógnicamente, en su función representativa, elaborando interpretantes que estarán en lugar del percepto sonoro. Por lo tanto, nuestro acceso cognitivo a los discursos musicales solamente se puede dar por medio de un proceso de mediación, en base a una serie de operaciones semióticas que inscriben a los procesos perceptivos en relaciones de sentido.

Para que una pieza musical signifique para un oyente, él o ella debe formar conceptos –interpretantes lógicos que constituyen hábitos de respuesta a expectativas

50 Sobre la noción de *juicio perceptivo* y *percipuum* en Peirce, véase: CP 7.643.

51 Santaella, Op. Cit., 2008, 97.

52 Ibid., 98.

musicales- [...]. Pero incluso las experiencias de escucha más rigurosamente analíticas, como la audición de las *Cinco piezas para orquesta* de Webern, implican, como mínimo, 'una sensación de comprensión del significado' de los signos que componen la pieza y, por lo tanto, no pueden escapar por completo del reino del sentimiento [*realm of feeling*].⁵³

En relación a la cita precedente, es necesario señalar, tal como lo formula su autora, que, desde una perspectiva peirceana, se debe comprender la caracterización del sentimiento como una *cualidad* (un Primero, según el esquema categorial de Peirce) en lugar de concebirlo como un *evento* (en tanto una reacción perteneciente al orden de la seguridad). En tal sentido, se enfatiza su función semiótica:

Fenomenológicamente, un Primero es una mera cualidad [...] de un sentimiento [...]. Pero los sentimientos nunca surgen en estado puro en la experiencia porque siempre están filtrados semióticamente a través de la experiencia previa. Nunca tenemos acceso experiencial o cognitivo directo a las cualidades que constituyen Primeros puros -sentimientos puros- pero ellos sustentan toda experiencia.⁵⁴

3. La significación musical, el hábito interpretativo y el razonamiento abductivo

Los órdenes del sentido que establecen las categorías peirceanas, en términos epistemológicos, nos permiten explorar distintos modos de manifestación fenoménica en los que pueden presentarse los fenómenos musicales y, por ende, las maneras en que los concebimos, percibimos y experimentamos. En esta dirección, se abren múltiples posibilidades en cada uno de los órdenes referidos, que van: desde las más mínimas cualidades de la primeridad, que constituyen propiedades potenciales que podrían asumir las entidades sonoro-musicales en tanto posibilidad; los modos en que los fenómenos musicales se materializan, presentando, necesariamente, algún tipo de ordenamiento configuracional del material discursivo; y, finalmente, el desarrollo de operaciones inferenciales del orden de la terceridad, que integran un conjunto de reglas, concepciones y usos sociales de la música, en atención al emplazamiento concreto de los discursos musicales y su situacionalidad contextual. Todo esto se da en articulación con un particular interés que podemos

⁵³ Kruse, Op. Cit., 2011, 54.

⁵⁴ Ibid., 54.

desarrollar en relación con los fenómenos musicales, y que opera como un factor más de su variabilidad significativa.

La significación musical implicará, en otras palabras, procesos representacionales en los que se produce el sentido (musical), permitiéndonos elaborar y experimentar diversos interpretantes que operarán sobre la dimensión expresiva de los discursos musicales, en base a una integración de cualidades materiales específicas, disposiciones particulares en sus modos de organización y configuración formal, y en atención a reglas generales que orientan su interpretabilidad en base a estabilizaciones, por ejemplo, de tipo genérico-estilístico, así como otros conjuntos de reglas de uso y de funcionamiento social que se articulan, en todos los casos, con esquemas mentales que orientan y determinan maneras de sentir, interactuar, interpretar y comprender la música; en otros términos, manera de significar los discursos musicales. De tal modo que en la significación musical se ponen en juego procesos de producción de sentido en base a rasgos específicos, configuraciones discursivas, y reglas operativas, que se vinculan con nuestros conocimientos previos en relación con los tipos de discursividad musical, orientando modalidades de escucha, de interpretación, o de generación de nuevos discursos musicales que implican, así, modalidades específicas de la producción de sentido musical.

Esto nos lleva a considerar que, en cada praxis musical, en su desenvolvimiento efectivo, se ponen en obra operaciones de naturaleza semiótica en las que se elabora procesualmente el sentido. En esta dirección, componer, interpretar, analizar o escuchar música –entre otras prácticas– implican maneras específicas de interactuar con la discursividad musical, en las que se ponen en obra maneras específicas del despliegue de la semiósis, que difieren incluso aún dentro del contexto de cada una de esas prácticas, y en atención a las estrategias específicas que se pongan en juego en cada caso en particular. Cabe aclarar, por ejemplo, en el plano de la escucha como praxis, que, dado el tipo de estrategia de escucha que se ponga en obra, en base a un tipo de interés de escucha en particular, no habrá un modo único de escucha, por lo tanto, las modalidades de significación que se pueden desarrollar frente a una misma forma musical admiten, potencialmente, una heterogénea diversidad de gramáticas no lineales de reconocimiento⁵⁵ en los procesos de significación musical.

De tal modo que el sentido de una pieza musical no se encuentra clausurado en los límites que impone la materialidad de su ordenamiento formal, sino que implica

⁵⁵ Verón, *La semiósis sociale*, 1987.

la instauración de una relación en la que emerge el sentido musical como resultado del despliegue de la semiosis en los órdenes fenomenológicos anteriormente aludidos. En esta dirección, la significación musical implica siempre el desarrollo de una *experiencia*, en la que se ponen en juego los órdenes de la primeridad, la seguridad y la terceridad peirceana. “En todo razonamiento tenemos que usar una mezcla de *semejanzas*, *índices* y *símbolos*. No podemos prescindir de ninguno de ellos. La totalidad compleja puede llamarse un *símbolo*; pues es su carácter simbólico y vivo el que prevalece.”⁵⁶

Todo signo musical (en tanto operador que permitirá la puesta en obra de una actividad sígnica en el ámbito de la significación musical), dará lugar a una experiencia que, por definición, será irreductible a la configuración material del texto musical;⁵⁷ de ese modo, la semiosis musical se desarrollará en una relación en la que participan no solo las configuraciones sonoras en sí mismas sino también una serie de constructos mentales que permiten asignarle sentido a las configuraciones musicales con las que entramos en relación, dando lugar al despliegue de procesos complejos, dinámicos y alejados del equilibrio, en los que emerge el sentido musical como fenómeno emergente.

Esta apreciación parecería subrayar cierto carácter individual en los procesos de producción de sentido, en función del modo en que se produce la experiencia musical. Si bien esto es cierto en una de sus dimensiones constitutivas, en tanto que la experiencia en sí misma es intransferible y se elabora en un dominio de interioridad subjetiva, también es innegable el carácter social que comportan las operaciones de sentido puestas en obra en los procesos de interpretación de los discursos musicales. Lo que queremos señalar aquí es el carácter simbólico (convencional) que asumen las reglas interpretativas, inscribiendo plenamente a los discursos musicales y a sus procesos de significación en el orden de la terceridad: la música, en tanto fenómeno perteneciente al mundo cultural, no puede sino pertenecer al orden de la terceridad, y esto último no hace sino expresa el carácter social de su dimensión significante.

En esta dirección, retomamos la posición de Umberto Eco, cuando indicara que la cultura, en su conjunto, puede estudiarse íntegramente desde un punto de vista semiótico así como también la semiótica, en sí misma, puede ser considerada como

56 Peirce, EP 2.10, §9.

57 Federico Buján, “De la reificación del sonido a la experiencia de la escucha: dinámicas de la significación sonora y su carácter relacional”, *RISM. Revista del Instituto Superior de Música*, nro. 23, Universidad Nacional del Litoral, UNL (2023): 42-54.

una teoría general de la cultura, en tanto que “los objetos, los comportamientos y los valores funcionan como tales porque obedecen a leyes semióticas”.⁵⁸

Estos aspectos generales son, asimismo, aplicables al ámbito de los discursos musicales, en tanto fenómenos culturales que ponen en juego los distintos órdenes en los que se entraman el sentido. Las reglas, las leyes y los hábitos, tal como hemos examinado en el acápite anterior, pertenecen al orden de la terceridad, y no hay manera de concebir a la operatoria de los procesos de significación musical por fuera de estos órdenes del sentido, en tanto que todo vínculo con un discurso musical implica la puesta en obra de reglas interpretativas que han sido internalizadas.

Los *hábitos* que puede manifestarse en el plano de la escucha, la interpretación, la composición, el análisis o cualquier otra práctica del ámbito musical, implican, como principio básico, una disposición que orienta la acción y un modo particular de elaborar y estabilizar el sentido, a partir de la recurrencia. Los hábitos, en dicha recurrencia, permiten la anticipación de eventos futuros, resultando así la constitución y adquisición de hábitos en una de las principales características que tienen nuestras mentes para reducir la complejidad y la incertidumbre (Peirce indicará que tenemos una tendencia a adquirir hábitos). La adquisición de hábitos, sin lugar a dudas, constituye uno de los principios fundamentales que explican el modo en que estabilizamos el sentido, operando así –el hábito– en el orden de las reglas, de la ley.

En tal sentido, el plano de la construcción simbólica en el ámbito de la discursividad musical y sus modos de significación, es explicable en base a la instauración de hábitos como reglas de acción y de interpretación que nos permiten identificar recurrencias de funcionamientos, asociando elementos de la construcción discursiva, y generándose, en dichas recurrencias, principios ordenadores que los hacen interpretables en función de sus configuraciones particulares y sus cualidades específicas: “la genuina conciencia sintética o el sentido del proceso de aprendizaje, que es [...] la quintaesencia de la razón, tiene su base fisiológica, de un modo totalmente evidente, en la propiedad más característica del sistema nervioso, la facultad de adquirir hábitos”.⁵⁹

De lo anterior se desprende, como principio rector, que toda inferencia estará gobernada por un hábito,⁶⁰ y este principio se torna de central importancia a los efectos de explicar el modo en que se desenvuelve nuestra comprensión de los

58 Umberto Eco, *Tratado de semiótica general* (Barcelona: Lumen, 2000 [1976], 51).

59 Peirce, CP 1.390.

60 Peirce, Op. Cit., 1986, 104.

discursos musicales. Por poner un ejemplo sencillo, si al escuchar un fragmento musical inmediatamente asociamos al mismo con algún género musical (por ejemplo, jazz, rock, blues, etc., dentro de la música popular) o, estilísticamente, con algún período histórico-musical, inscribiéndolo en dicha categoría (por ejemplo, renacimiento, barroco, clasicismo, romanticismo, etc., dentro de la música académica), lo que estamos poniendo en obra es un particular hábito de escucha, que permite el reconocimiento de determinada discursividad en su sonoridad, en los modos de organización del material musical, en las particularidades de sus configuraciones genérico-estilísticas, entre otros (o sea, en términos generales, rasgos de *iconicidad*)⁶¹ que, a partir de las recurrencias que las mismas presentan, y en la recurrencia misma que genera el hábito de la escucha, permite un rápido reconocimiento de ciertos elementos configuracionales y modalidades compositivas e interpretativas (por semejanza) que, inferencialmente, resultarán en la emergencia de una determinada significación. Podemos decir, en tal sentido, que el hábito opera como interpretante final para un sistema de conciencia.

[...] las emociones no se manifiestan de la manera más sencilla en la música. Más bien, se expresan a través de las formas estilísticas, recursos y gestos de la tradición musical, así como a través de matices de la performance. Para experimentar los sentimientos expresados en una pieza musical, uno debe desarrollar cierta familiaridad con el estilo y forma musical por medio de intérpretes lógicos: aprender a comprender al menos las características significativas básicas de la tradición del estilo musical y desarrollar hábitos de escucha que habilite a la música a producir sentido.⁶²

Este principio general, regido por el hábito, que es condición de desarrollo de cualquier procedimiento inferencial, es extensible a otros aspectos y dimensiones de la discursividad musical, y resulta a su vez explicativo de toda una dinámica de significación: en base a una experiencia anterior, y sus consecuentes recurrencias,

61 Resulta menester señalar que los representámenes sonoros no constituyen apenas la materialidad significante en tanto sustancia –es decir, el material acústico per se–, sino que comportan necesariamente un ordenamiento particular de la materia significante, por lo que devienen en configuraciones que poseen rasgos específicos y que se tornan potencialmente reconocibles en función de sus modos de organización. En este sentido, todo representamen sonoro implica una configuración particular que constituirá una forma significante en tanto forma sonora (identificable y potencialmente aprehensible en la instancia de reconocimiento discursivo), y esta operatoria se inscribe plenamente en el orden de la iconicidad.

62 Felicia E. Kruse, "Is Music a Pure Icon?". *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 43, nro. 4 (2007): 632-633.

se adquirió y consolidó un particular hábito mental de reconocimiento aural⁶³ que se asocia con el fenómeno sonoro presente, cuyas cualidades específicas y sus particularidades configuracionales actualizan y activan un proceso de semiosis estabilizado, que permite producir rápidamente la emergencia de un determinado proceso de significación. En tal sentido, el hábito instaura la expectativa, orienta la acción, y habilita el despliegue de procesos de reconocimiento en base a reglas interpretativas específicas.

Peirce sostendrá que los hábitos, en su recurrencia, instauran creencias, de modo que la ecuación se puede glosar del siguiente modo: los procesos interpretativos estarán determinados por reglas interpretativas que hemos adquirido y consolidado oportunamente, constituyendo hábitos que, en su recurrencia, conformarán creencias. No obstante, si dicha ecuación operara taxativamente de tal modo (en una suerte de sistema cerrado), nuestra capacidad interpretativa estaría limitada y condicionada por hábitos ya adquiridos. En esta dirección, Peirce formulará la posibilidad de la transformación de los hábitos, dando cuenta de una dinámica más compleja que habilitará un margen de apertura e indeterminación interpretativa en el marco de la red semiótica y que, además, permitirá pensar nuevos horizontes en el modo en que se vinculan los órdenes del pensamiento y la acción:

[...] si las interpretaciones siempre dependiesen de reglas interpretativas ya internalizadas, no habría espacio para la transformación y la evolución. El cambio de hábito introduce ese elemento transformador y evolutivo en el proceso de interpretación. En este punto, un nuevo movimiento se instaura en la semiosis. Aunque crecer ininterrumpidamente en otros signos constituya la vida de los signos, cuando Peirce introdujo el cambio de hábito en el proceso semiótico, estableció la conexión indisoluble entre pensamiento y acción, base de su pragmatismo.⁶⁴

El pensamiento y la acción se encuentran articulados de tal manera que no hay posibilidad de despliegue de acción alguna que no encuentre por fundamento una creencia, alguna convicción que dé soporte a nuestras concepciones, alguna finalidad que oriente la motivación de la acción, en tanto que la finalidad de la acción solo puede encontrar como soporte a un ideal y, al mismo tiempo, el ideal solo puede

63 Cabe señalar que este mismo proceso opera, en el plano visual, en el reconocimiento sígnico que se da en el orden de la lectura musical, a partir de un proceso de significación que se sustenta en los signos gráficos *-representámenes-* de la notación musical.

64 Santaella, Op. Cit., 2008, 104.

ser tal en tanto pertenece al orden del pensamiento (terceridad). Podemos inferir que, si el pensamiento, a fin de cuentas, establece una creencia –que no es otra cosa que un hábito de pensamiento– y, si las creencias, asimismo, son disposiciones para la acción, entonces, “son las creencias las que guían nuestras acciones”.⁶⁵

Nos aproximamos de tal manera a la problemática de la acción deliberada, que constituye un aspecto de gran importancia en los procesos de significación musical. Al mismo tiempo, se abre aquí una problemática en relación al tipo de operaciones inferenciales que nos permiten otorgar sentido a los discursos musicales, en tanto tipos de razonamiento que subyacen –y orientan– nuestros modos de pensar y comprender la música. En este sentido, cabe destacar la relevancia de la puesta en obra de operaciones abductivas en el despliegue de la significación musical, en tanto que la *abducción*, en el contexto de la teoría de Peirce, opera como un proceso de generación de hipótesis. Según el mismo Peirce, “la abducción es el proceso de formación de hipótesis explicativas. Es la única operación lógica que introduce cualquier nueva idea; porque la inducción no hace nada además de determinar un valor, y la deducción simplemente desarrolla las consecuencias necesarias de una pura hipótesis”.⁶⁶

Se presentan, de ese modo, los tres tipos de razonamiento lógico factibles en la experiencia humana (deducción, inducción y abducción), como tres lógicas operantes del funcionamiento mental que permiten la generación de inferencias. Podemos señalar que, si bien los dos primeros tipos de razonamiento han sido ampliamente trabajados en el ámbito de la filosofía y, particularmente, de la epistemología, la abducción, por su parte, constituye un verdadero aporte de Peirce al campo epistemológico, superando el dualismo ontológico cartesiano.

La abducción implica una dinámica de generación de nuevos conocimientos que opera como una lógica de descubrimiento. Peirce definirá la función que distingue a cada uno de estos tipos de razonamiento del siguiente modo: “la deducción prueba que algo *debe* ser; la inducción muestra que algo *realmente* es operativo; la abducción simplemente sugiere que algo *puede* ser”.⁶⁷

En lo que refiere a la definición de los procesos de razonamiento, el campo filosófico tradicional estuvo largamente dominado por la dicotomía deducción/inducción. En esta perspectiva hay dos tipos fundamentales de inferencia: la deducción, que comporta

65 Ibidem.

66 Peirce, CP 5.171.

67 Peirce, CP 5.171.

un movimiento de lo general a lo particular (donde lo particular es un resultado identificable, analítico, de la verdad enunciada en las premisas), y la inducción, que implica inversamente, un pasaje de lo particular a lo general en el que la acumulación de particulares eventualmente permite formular una hipótesis que los abarque. [...] Peirce va a perturbar profundamente este espacio conceptual tradicional proponiendo tres tipos de inferencias asociados cada uno a una de las tres categorías: la abducción con la primeridad, la inducción con la secundariedad, la deducción con la terceridad.⁶⁸

Con lo anterior no pretendemos reducir de modo alguno los procesos de significación musical al razonamiento de tipo abductivo. En realidad, los tres tipos de razonamiento, en tanto lógicas operantes, se ponen en obra en los modos en los que producimos inferencias como parte de nuestro pensamiento musical y, de hecho, los tres tipos de inferencias se articulan en el proceso de producción de conocimientos, aunque, dadas las características del fenómeno concreto con el que estemos operando, pueden presentarse dominancias particularmente en alguno de estos tipos de razonamiento.

En esta dirección, en el campo musical, posiblemente en aquellos contextos discursivos con los que tengamos mayor familiaridad, operaremos preponderantemente con inferencias basadas en razonamientos deductivos e inductivos (a partir de hábitos interpretativos), y se manifestará más acuciadamente la operatoria de las inferencias abductivas en momentos más puntuales y específicos en los que se pone en juego un mayor grado de incertidumbre. Asimismo, frente a discursos musicales con los que estemos menos familiarizados o, directamente, desconozcamos sus reglas operativas de organización y de funcionamiento, es mucho más probable que se presente una dominancia en el orden del razonamiento abductivo, pues se requiere una mayor producción de hipótesis que permitan indagar los modos de funcionamiento en el orden de las posibilidades, infiriendo abductivamente lo que tal vez pueda estar constituyendo una regla de funcionamiento en alguna dimensión del discurso. Dicho esto, es necesario reconocer que el razonamiento abductivo estará siempre implicado en la praxis musical, en función del carácter creativo que comportan los discursos musicales.

[...] en la base del proceso de significación musical hay un tipo muy específico de razonamiento lógico que es responsable de la formulación de hipótesis en cualquier dominio de la experiencia: el razonamiento abductivo. Respecto a la creencia de Meyer

68 Verón, Op. Cit., 2013, 43.

de que el significado musical comienza con una hipótesis (significado hipotético), la abducción es la inferencia lógica que permite crear dicha hipótesis. [...] la abducción es el tipo de razonamiento que crea esquemas, especialmente cuando los existentes resultan incorrectos en relación con los hechos (eventos percibidos).⁶⁹

[...] La abducción siempre está implicada en la escucha significativa de música [que nos resulta] interesante, porque dicha música siempre resulta al menos un poco sorprendente. A medida que el espacio conceptual cambia dinámicamente a lo largo del tiempo mediante el razonamiento abductivo, las estructuras musicales acopladas a dicho espacio se percibirán y apreciarán de manera diferente. Por eso la música nunca es la misma. Objetivamente, la estructura musical de una obra es siempre la misma y el análisis musical lo demuestra, pero el acoplamiento entre ellas y el espacio conceptual dinámico de los oyentes dará como resultado propiedades emergentes que permiten una variedad infinita. En última instancia, uno puede escuchar la misma obra toda su vida y encontrar siempre novedades "allí".⁷⁰

En este sentido, se torna de crucial importancia señalar y enfatizar que los procesos de significación musical implican la puesta en relación de dos sistemas independientes: "el sistema conceptual del oyente y las estructuras musicales de la obra"⁷¹, de tal modo que la significación musical comporta un fenómeno emergente que se constituye en función de las cualidades particulares de las configuraciones musicales y de los esquemas conceptuales y hábitos interpretativos de un/a intérprete (sujeto de la escucha), siendo irreductible a cualquiera de los dos sistemas intervinientes. En tal sentido, la significación musical emerge en función de una praxis orientada por hábitos (y creencias) que guiarán los modos de ser de la experiencia, en función de una dinámica compleja que integrará: un conjunto de cualidades propias de las estructuras musicales, una serie de operaciones semióticas que investirán de sentido a dichas estructuras musicales (en base al sistema conceptual del oyente y por medio de operaciones inferenciales), y una situacionalidad contextual en la que se desplegarán y emplazarán socialmente los fenómenos musicales; situacionalidad que determinará, en gran medida, la orientación que adquirirán los procesos de producción de sentido en dicho territorio específico.

69 Luis Felipe Oliveira; Willem F.G. Haselager; Jônatas Manzolli; Maria Eunice Q. Gonzalez, "Musical Listening and Abductive Reasoning: Contributions of C. S. Peirce's Philosophy to the Understanding of Musical Meaning", *Journal of Interdisciplinary Music Studies* 4, nro. 1(2010), 59.

70 Ibid., 65.

71 Ibid., 64.

Siguiendo la semiótica peirceana, concebimos al significado musical como un proceso socio-cognitivo dinámico. Este proceso es dependiente del contexto (situado), dependiente del intérprete (dialógico), materialmente extendido (encarnado), y enfatiza al proceso más que al producto, al desarrollo más que a la finalidad.⁷²

Finalmente, y en función de lo antedicho, resulta importante subrayar aquí que nuestra *comprensión* de los discursos musicales, desde una modalidad de pensamiento que –dada la especificidad configuracional y discursiva de los fenómenos musicales– determina modos específicos de significación (*significación musical*), los procesos de significación en el plano lógico recurrirán, en el orden de la terceridad, a los distintos tipos de razonamientos mencionados, pero en atención a las particularidades de la discursividad musical, dando lugar a *un modo de pensamiento específicamente musical*.⁷³

En esta dirección, el gran valor que tiene este aspecto específico de la teoría peirceana para el dominio epistemológico en cuestión, se da en el hecho de brindar fundamentos de carácter explicativo respecto de la manera en que se producen nuevos espacios conceptuales a través de la abducción, permitiendo así la formación de nuevos hábitos interpretativos. En este sentido, la potencialidad que comporta el razonamiento abductivo en el ámbito de la significación musical se torna de gran relevancia en función de su operatoria generativa de hipótesis y de nuevos esquemas conceptuales, los que se constituirán, una vez estabilizados, en hábitos interpretativos que orientarán el sentido musical.

4. Consideraciones finales

En el presente trabajo se consideraron distintos fundamentos semióticos provenientes de la filosofía pragmaticista de Charles S. Peirce como bases epistemológicas para el estudio de la significación musical, destacando sus alcances y su pertinencia para atender la complejidad que suponen los procesos de producción de sentido en el campo musical.

A tales efectos, se abordó, en primer lugar (y de manera general), la concepción signíca ternaria de Peirce, en tanto que la misma permite comprender el modo en

72 Pedro Atã & João Queiroz, "Semiotic Niche Construction in Musical Meaning", *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry* 37, nro. 1-2, Sémiotique et musique, Tomo 2 (2017), 84.

73 Vale aclarar que en este párrafo estamos haciendo énfasis en uno de los alcances que supone la teoría peirceana en el orden de la terceridad, pero que no reducimos de modo alguno la totalidad del campo de la significación musical a este único nivel.

que nuestra relación con el mundo se encuentra necesariamente mediada por representaciones y que las mismas se generan al interior de la semiosis, enfatizando el carácter procesual y dinámico de la producción de sentido y destacando, asimismo, el modo en que la función semiótica implicada en el despliegue de la actividad signica genera una síntesis de la experiencia en nuestra conciencia. En esta misma dirección, se fundamentó el modo en que la praxis musical se inscribe en estos órdenes de la producción del sentido, situando, por esa vía, la especificidad de la semiosis musical, considerando el modo en que pensamos, sentimos y experimentamos la música.

Luego, se abordaron las categorías fenomenológicas peirceanas de la primeridad, la segundidad y la terceridad, así como sus implicancias epistemológicas en el ámbito de la significación musical. Se destacaron los tres tipos de interpretantes establecidos por Peirce (interpretante emocional, energético y lógico) y sus alcances en el contexto de la experiencia musical. Se concluyó, en ese sentido, que *toda manifestación fenoménica de la mente es un signo resultante de una inferencia* y, en tal sentido, que la actividad y los contenidos de la conciencia corresponden al orden de la terceridad.

A continuación, se problematizó un núcleo conceptual de gran relevancia para la comprensión de uno de los principales modos de funcionamiento de la significación musical: la adquisición y transformación de hábitos y la formación de creencias, así como sus implicancias en los modos en que nos vinculamos con los discursos musicales y las prácticas en las que se éstos se inscriben, destacando, asimismo, el carácter social que comporta la semiosis musical. Luego, se abordaron los tipos de razonamiento (y las operaciones inferenciales concomitantes) que son puestas en obra en la producción de interpretantes lógicos, considerando sus alcances en los procesos de significación musical y destacando, particularmente, el carácter productivo y explicativo que comporta la abducción como modalidad lógica en la producción de sentido musical. Finalmente, se caracterizó a la significación musical como un fenómeno emergente, irreductible a las estructuras musicales en sí mismas, producto de una interrelación compleja entre: las cualidades de una configuración musical y su particularidades discursivas, los hábitos, acciones y esquemas conceptuales puestos en obra en la praxis musical, y las características específicas de una situacionalidad en la que las prácticas musicales efectivamente tienen lugar, posibilitando la activación de modalidades interpretativas y productivas singulares que definen la especificidad de la significación musical.

Para concluir, consideramos que los aportes teóricos de la perspectiva peirceana –asentados en una sólida y robusta arquitectura conceptual– permiten dar cuenta de la complejidad que comporta el despliegue de la semiosis musical, constituyendo, dichos aportes, pilares fundamentales para el desarrollo de una verdadera epistemología semiótica orientada al estudio de la significación musical.

Referencias bibliográficas

- Atã, Pedro; Queiroz, João. "Semiotic Niche Construction in Musical Meaning". *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry* 37, nro. 1-2, Sémiotique et musique, Tome 2 (2017): 75-87.
- Buján, Federico. "El giro semiótico en el abordaje analítico de los fenómenos musicales: de las configuraciones inmanentes a los procesos de producción de sentido". En *Actas del II Congreso Internacional y VII Nacional de la Asociación Argentina de Semiótica*. Rosario: UNR Editora, 2007.
- "La emergencia de la semiosis y de los mundos sonoros: precondiciones de la narratividad musical". *Revista Chilena de Semiótica*, nro. 12 (2019): 114-128.
- "El gesto musical y la cognición corporeizada: articuladores del sentido en la discursividad musical". En *Proceedings of the 14th World Congress of the International Association for Semiotic Studies-IASS/AIS*, tomo 4, 375-384, 2020.
- "De la reificación del sonido a la experiencia de la escucha: dinámicas de la significación sonora y su carácter relacional". *RISM. Revista del Instituto Superior de Música*, nro. 23, Universidad Nacional del Litoral, UNL (2023): 42-54.
- Culioli, Antoine. *Escritos*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2010.
- Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 2000 [1976].
- Kruse, Felicia E. "Is Music a Pure Icon?". *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 43, nro. 4 (2007): 626-635.
- "Temporality in Musical Meaning. A Peircean/Deweyan Semiotic Approach". *The Pluralist* 6, nro. 3 (2011): 50-63.
- Martínez, José Luiz. "Semiótica de la música: una teoría basada en Peirce". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nro. 10 (2001): 177-192.
- Oliveira, Luis Felipe; Haselager, Willem F.G.; Manzolli, Jônatas; Gonzalez, Maria Eunice Q. "Musical Listening and Abductive Reasoning: Contributions of C. S. Peirce's Philosophy to the Understanding of Musical Meaning". *Journal of Interdisciplinary Music Studies* 4, nro. 1 (2010): 45-70.

- Peirce, Charles Sanders. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce* [CP]. Charles Hartshorne & Paul Weiss (eds.). Vols. 1-6. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1935.
- *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce* [CP]. Arthur W. Burks (ed.). Vols. 7-8. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958.
- *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings, Vol. 1* (1867-1893). Editado por Nathan Houser y Christian Kloesel. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings, Vol. 2* (1893-1913). Editado por *The Peirce Edition Project*. Bloomington: Indiana University Press, 1998.
- *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1986.
- Santaella, Lucia. "Epistemología Semiótica". *Cognitio* 9, nro. 1 (2008): 93-110.
- Traversa, Oscar. *Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2014.
- Verón, Eliseo. *La sémiosis sociale. Fragments d'une théorie de la discursivité*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes [ed. Cast.: *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de discursividad*, Barcelona, Gedisa, 1989], 1987.
- *La Semiosis Social, 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós, 2013.

Iconicidad e indicialidad en los sonidos y en la música: una aproximación sociosemiótica

Mariano Zelcer

IIEAC – Universidad Nacional de las Artes

<https://orcid.org/0000-0001-7472-0906>

marianozelcer@yahoo.com.ar

Resumen

El presente artículo propone reflexionar desde una perspectiva sociosemiótica acerca de la indicialidad y la iconicidad en los sonidos y en la música. El nivel propuesto para la indagación es el presemiológico, que focaliza, entre otras cosas, las materias de la expresión. Para la comprensión de la naturaleza física de estas materias, será pertinente considerar el dispositivo mediante el cual cada una de ellas ha sido generada, lo que determinará a su vez su estatuto semiótico, en términos de las categorías de la segunda tricotomía de Peirce (que distingue los íconos, los índices y los símbolos). Entre las distintas clases de sonidos, el trabajo aborda los naturales directos, los mediatizados, los de síntesis y los sampleados, cuando funcionan en instrumentos electrónicos. Hacia el final, se presentan algunos ejemplos de los tipos de observaciones que podrían realizarse sobre las obras musicales adoptando un enfoque como el propuesto.

Palabras clave: indicialidad, iconicidad, sonidos, música, semiótica.



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

Iconicity and Indexicality in Sounds and Music: a Sociosemiotic Approach

Abstract

This article aims to analyze indexicality and iconicity in sounds and music from a socio-semiotic perspective. The proposed level of inquiry is the pre-semiological one, which focuses, among others, on the substances of expression. In order to understand the physical nature of these substances, the device through which each of them has been generated should be considered; this device will in turn determine its semiotic status, in terms of the categories of Peirce's second trichotomy (icons, indexes and symbols). Among the different types of sounds, the work addresses direct natural sounds, mediatized sounds, synthesis sounds and sampled sounds, as they work on electronic instruments. Towards the end, some examples are presented, in order to show the kind of analysis that could be made about musical works adopting an approach such as the one proposed.

Keywords: indexicality, iconicity, sounds, music, semiotics.

1. Introducción

La semiología, como disciplina que estudia la vida de los signos en la vida de la sociedad, fue formulada conceptualmente por Ferdinand de Saussure en su *Curso de Lingüística General* a comienzos del siglo XX.¹ Postergado su desarrollo durante décadas, cobró impulso a partir de la década de 1960, heredando los modelos analíticos lingüísticos, en el marco de una perspectiva estructuralista. César González señala al respecto: "Todas las investigaciones semiológicas de los años sesenta están dominadas por esta concepción: las de la moda (Barthes), del cine (Metz), del relato (Bremond, Todorov), la prensa, etc."² A pesar de esta fuerte impronta de los modelos lingüísticos, se deben reconocer grandes aportes de esa corriente semiológica para el estudio de ciertos fenómenos; podemos mencionar, por ejemplo, el análisis estructural del relato,³ los estudios de figuras retóricas del Grupo μ ⁴ (1967, 1970 y otros) o los desarrollos de la semiología del cine de Christian Metz, quien abriría el juego a la reflexión sobre la

1 Ferdinand de Saussure, *Curso de Lingüística General* (Madrid: Akal Editor, 1980). Edición original: *Cours de linguistique générale* (Lausana: Payot, 1916).

2 César González, "De la semiología al análisis del discurso", *Acta poética*, nro. 2 (1980): 82. Disponible en <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/viewFile/682/685> (último acceso: 11/8/2024).

3 Roland Barthes, Umberto Eco, Tzvetan Todorov y otros, *Análisis estructural del relato* (Ciudad de México, Ediciones Coyoacán, 1996). Edición original: *L'Analyse structurale du récit*, *Communications*, No. 8 (Paris, Seuil, 1966).

4 Ver Groupe μ , *Rhétorique générale* (Paris, Larousse, 1970), entre otros.

materialidad significativa con la recuperación de las nociones de Louis Hjelmslev. Sin embargo, el abordaje de fenómenos translingüísticos⁵ o no lingüísticos con este herramental analítico mostró sus límites. Lo señalaba el mismo Todorov: “Toda semiología construida a partir del lenguaje debe renunciar al estudio del problema de la significación no lingüística”.⁶ González reflexiona sobre estas palabras de Todorov:

La tentativa de aplicar el modelo de la lingüística a sistemas cuyas materias son distintas a la lengua, aun en el caso de que la lengua sea su sustento, como es el caso de la literatura o de los mitos, lleva al atoladero que señala Todorov; trasplantar simplemente las nociones lingüísticas a otras prácticas significantes puede ser atractivo como ejercicio, pero los resultados a nivel de la significación son muy escasos.⁷

La recuperación de la obra de Charles Sanders Peirce, el fundador de la perspectiva ternaria, le dio un nuevo impulso a la semiótica. Su modelo triádico del signo, ya no pensado exclusivamente para la lengua, permite justamente recuperar la dimensión de la materialidad: no casualmente su definición de signo comienza diciendo que es “algo” (que está en lugar de otra cosa, para alguien, en algún aspecto o cualidad).⁸ El abandono de la pregunta por los signos y la adopción de una pregunta por los textos y la discursividad, articulada con un pensamiento ternario sobre el sentido, permitiría abordar con riqueza analítica una multiplicidad de producciones de muy variada materialidad significativa. La semiótica diversificó así sus objetos: se ocupó largamente de los productos mediáticos, de la publicidad, el cine y la pintura, entre otros dominios. La música, sin embargo, fue postergada, como si hubiera persistido aún cierta dificultad en la comunidad de semiólogos para darse como objetos fenómenos en los cuales estuvieran ausentes tanto la lengua como la representación figurativa (que, a través de la denominación de lo figurado, convoca nuevamente a la lengua).

La semiótica de la música tuvo, sin embargo, su desarrollo durante el siglo XX, con diversos trabajos que se multiplicaron en el presente siglo. Varios de estos escritos se caracterizaron por poseer una fuerte impronta de la teoría musical y la musicología. Uno de los movimientos que realizaron con asiduidad estos autores fue la recuperación de nociones de la semiótica, la retórica o la narratología, y su interpretación en clave

5 Eliseo Verón, “Para una semiología de las operaciones translingüísticas”, *Lenguajes* 2 (1974):11.

6 González, “De la semiología”, p. 85. El texto citado es Todorov Tzvetan, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1976). Edición original: 1972.

7 *Ibid.*, p. 84.

8 Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1986). Edición original: s/d (circa 1900).

musical. Así, por ejemplo, un fragmento musical en el cual una dominante no resuelve en una tónica fue conceptualizado como una figura retórica (puesto que las figuras retóricas son conceptualizadas como un desvío de un “grado cero” que funciona como norma).⁹ O, en un fragmento en el que se produce una cadencia en la cual la dominante sí resuelve en una tónica, se conceptualizó esa dominante como un índice (en el sentido de Peirce), puesto que se consideró que señalaba o indicaba esa tónica que está por venir. Estas aproximaciones resultan de gran valor, porque hacen dialogar dos perspectivas, y muestran cómo la semiótica, cuya pretensión es poder abordar la dimensión signifiante de cualquier fenómeno social, puede tener palabra sobre producciones del lenguaje musical. Sin embargo, en varios de estos análisis, la semiótica sólo vino a prestar sus conceptos a algo que de todos modos se podría haber observado sin su auxilio. Cualquier persona con una buena formación en análisis musical podría haber señalado que hay un desvío en las expectativas (al menos, dentro de la sintaxis propia del lenguaje musical tonal) en esa dominante que no resuelve en tónica, y que esa segunda dominante efectivamente estaba preanunciando la tónica en la que sí resuelve. Es decir, sin ser llamado figura retórica, o índice, ese recurso musical, así como sus efectos de sentido, podrían haber sido de todos modos señalados. Esta estrecha vinculación con la teoría musical y la musicología hizo también que la semiótica de la música se desarrollara, de algún modo, aislada del resto de la producción semiótica, que se dio como objetos otros productos mediáticos, estéticos, artísticos.

Es probable que haya colaborado con esta segregación un cierto desconocimiento, en el mundo de los semiólogos —formados muy habitualmente en ciencias sociales— de la teoría musical y de su léxico. Esto es diferente de lo que ocurre con otros lenguajes o expresiones artísticas, y no guarda relación con la actividad de estos semiólogos como consumidores de música. Así lo entiende Hernández Salgar:

[...] durante mucho tiempo, ha existido un vacío entre los estudiosos de la música y los científicos sociales. Los primeros se ubican en el lugar privilegiado que les confiere el

9 Dice al respecto Rubén López-Cano: “Los músicos se aprovecharon de los esquemas de acción y presentación de las figuras retóricas literarias para establecer analogías entre procesos expresivos de poesía y música; comparar estrategias formales de la música con recursos de estructuración poética y, de manera muy especial, justificar como desvíos retóricos los usos extravagantes que hacían de las reglas del contrapunto y armonía”. Este autor es justamente uno de los que se ocupa de pensar y desarrollar cómo pueden abordarse las figuras musicales en la música. Ver, por ejemplo, Rubén López-Cano, “Registro de figuras” en *Música y retórica en el barroco* (Ciudad de México: UNAM, 2020). Disponible en <https://posgrado.unam.mx/musica/lecturas/historialinterpretacion/lopezcano/lopez-musicaRetoricaBarroco-4.pdf> (último acceso: 10/8/2024). La primera cita es de Rubén López-Cano *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos* (Barcelona: ESMUC, 2022), 45. Edición original: 2020.

hecho de abordar un lenguaje que pocos entienden. Los segundos parecen tener vedado el acceso a los materiales musicales concretos.¹⁰

En efecto, aun cuando pase muchas más horas de su vida escuchando música que viendo cine, es más probable que un investigador de la sociosemiótica conozca el léxico para hablar de los recursos del lenguaje cinematográfico (refiriéndose, por ejemplo, a los tipos de montaje [paralelo, durativo, etc.], de sonido [*on*, *off*, fuera de campo] o de plano [general, americano, primer plano, etc.]) que cómo describir la más simple cadencia auténtica perfecta (V-I).

El desafío que nos proponemos es justamente ubicarnos en otro lugar: reflexionar acerca de los sonidos y la música partiendo desde una perspectiva semiótica, con los conceptos y las nociones que manejamos en esta disciplina, y recuperando eventualmente desde allí las nociones de la teoría musical. Nos apoyaremos, para esto último, en múltiples autores que ya han avanzado en este camino, como Rubén López-Cano, Eero Tarasti, Gino Stefani o Jean-Jacques Nattiez.

Como es evidente, tal empresa es inabordable en un artículo de pocas páginas, por lo que hemos acotado tanto nuestra perspectiva específica dentro del campo de la semiótica como los límites de nuestra indagación.

En relación con la perspectiva, digamos que adoptaremos una mirada sociosemiótica,¹¹ de la que nos interesa rescatar aquí un aspecto central: partiremos siempre de pensar que el sentido está soportado en cierta materialidad significativa; un aspecto señalado también por numerosos semiólogos de la música, como Jean-Jacques Nattiez.¹² Este punto de partida implica pensar que no habrá significación si no hay materialidad. De esto se desprende que un primer nivel de análisis, que llamaremos “presemiológico”,¹³ se ocupará de caracterizar la materia de la expresión,¹⁴

10 Óscar Hernández Salgar, “La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música”, *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* 7, nro. 1 (2012):43. Disponible en <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/2353> (último acceso: 11/8/2024).

11 Eliseo Verón, *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad* (Buenos Aires: Gedisa, 1987).

12 El autor lo formula de este modo: “Todo estudio semiológico considera a su objeto como una forma simbólica [en el sentido amplio de que significa]. ‘Forma’, porque toda producción humana, sea que se trate de un enunciado lingüístico, de una obra de arte, de un gesto estético o de una acción social, tiene una realidad material. Si puedo responder a alguien, contemplar un cuadro o escuchar una sinfonía, admirar a un bailarín o discutir sobre una situación sociopolítica, es porque las producciones y las acciones humanas dejan huellas materiales”. Jean-Jacques Nattiez, “De la semiología general a la semiología musical. El modelo tripartito ejemplificado en *La Cathédrale engloutie* de Debussy”, en *Reflexiones sobre semiología musical*, coord. Susana González Aktories y Gonzalo Camacho Díaz (México: Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM], 2011), 18.

13 Verón, “Para una semiología”, 11.

una noción de Hjelmslev que —en palabras de Metz— se puede entender como “la naturaleza física del significante”.¹⁵ La conceptualización de la organización musical en “niveles” es de larga data. Ya Gino Stefani discutía la idea de una “estratificación” para la comprensión del sentido musical, y coincidía en contemplar, dentro de los “umbrales inferiores de la organización”, aquel correspondiente a la “cualidad del sonido”.¹⁶ Dado que aquí nos daremos como objeto los sonidos y la música, todas nuestras materias de la expresión serán sonoras.¹⁷ En la comprensión de la naturaleza

14 Nattiez vincula las observaciones acerca de la materialidad sonora con el nivel neutro propuesto por Jean Molino. Si bien coincidimos en que, de los tres niveles propuestos por Molino —el poético, el estético y el neutro— es este último el que pone en mayor medida el foco en la materialidad, el tipo de preguntas que se realizan en un análisis de este tipo implica ya la observación de cierta configuración de los sonidos que va más allá de su materialidad, y trabaja sobre aspectos estructurales, como el ritmo (tal el análisis de *La consagración de la primavera* de Stravinsky realizado por Pierre Boulez, al que el mismo Nattiez hace referencia). En otros términos, es ya un análisis que nosotros consideraremos del nivel discursivo, aunque aún con una voluntad imanentista; más cercana, si se quiere, a la descripción de marcas textuales que propone Eliseo Verón en su Teoría de los Discursos Sociales, previa a su vinculación con las condiciones productivas. Lo explica el mismo Molino: “preferimos hablar, no de *langue* como opuesto a *parole*, sino de un nivel de mensaje, un nivel neutro de análisis. Es un nivel doblemente neutro debido a que consiste en una descripción del fenómeno, en el que las condiciones de producción y recepción del mensaje no están involucradas, y en el que no se cuestionan ni la validez de la transcripción ni las herramientas utilizadas para dar cuenta de ella”. Jean Molino, “El hecho musical y la semiología de la música”, en *Reflexiones sobre semiología musical*, coord. Susana González Aktories y Gonzalo Camacho (México: Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM], 2011), 156. El nivel presemiológico que proponemos aquí tiene la particularidad de acotar su indagación a la materialidad (en este caso, sonora), los dispositivos que la han generado y las implicancias que tiene en términos de las posibilidades y restricciones discursivas. Como se verá en los ejemplos que se encuentran al final de este artículo, en el análisis de obras específicas, las observaciones del nivel presemiológico se articulan con otras que incluyen sus configuraciones discursivas, un tipo de observación que Molino ubicaría en el nivel neutro.

15 Christian Metz, “El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico”, *Lenguajes* 2 (1974):38.

16 “[...] il senso dei sistemi musicali è costruito per stratificazioni [...] Il problema è, dunque, come organizzare tale stratificazione [...] Per le soglie inferiori di organizzazione, come le ‘qualità del suono’, rinviamo a quanto detto prima sui sensi [...]”. Gino Stefani, “Il senso in musica: malocchio disciplinare e percorsi traversi”, *Rivista Italiana di Musicologia*, Vol. 20, nro. 2 (julio-diciembre 1985): 390-391. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/24318115> (último acceso: 1/12/2024). En la cita de Stefani, la traducción es nuestra.

17 Existe, desde luego, la notación musical; sin embargo, la materialidad musical es siempre del orden de lo sonoro. Agawu así lo señala, por comparación con el lenguaje, y abre el espectro incluso a las evocaciones o ideas de lo sonoro. Lo formula de este modo en su tercera proposición sobre el lenguaje y la música: “A diferencia del lenguaje, la música existe solo en su ejecución (real, idealizada, imaginada, recordada)”. En términos de la problemática que nos ocupa, nos quedaremos sólo con aquellos sonidos que sean reales, es decir, audibles (que, como veremos, pueden ser el resultado de una ejecución en vivo, una grabación, una síntesis informática, etc.). Kofi Agawu, *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012), 51. Edición original: (2009) *Music as Discourse. Semiotics Adventures in Romantic Music* (Oxford: Oxford University Press). Traducción de Silvia Villegas.

física de cada materia de la expresión, será pertinente considerar el dispositivo¹⁸ mediante el cual ha sido generada. Inspirados en el modo en el que Schaeffer¹⁹ lo ha hecho para el caso de la fotografía, buscaremos caracterizar su génesis o su *arché*, que —entre otras cosas— determinará su estatuto semiótico en términos de las categorías de la segunda tricotomía de Peirce (que distingue los iconos, los índices y los símbolos, como desarrollaremos enseguida). Por oposición a este nivel analítico, que se centra en los dispositivos y la materialidad, llamaremos nivel de la discursividad al que se ocupa de la producción de sentido cuyos condicionamientos son ya discursivos. En relación con el dominio que nos ocupa aquí, el análisis de los sonidos —antes de considerar su articulación en sintagmas (sean musicales, sonoros no musicales, o de materialidades diversas, como los múltiples y variados funcionamientos de los sonidos en la vida cotidiana, o en otros lenguajes, como el cinematográfico, teatral, etc.)— se corresponderá con el primer nivel, mientras que el análisis musical será parte del segundo (aunque no únicamente, porque los sonidos podrían articularse de múltiples maneras no musicales). Dentro de las disciplinas que se ocupan de la música y lo sonoro, será la acústica la que podrá brindar elementos para el abordaje del nivel presemiológico, mientras que la mayor parte de la teoría musical contribuirá con el despliegue del segundo nivel, el de la discursividad. Por una cuestión de extensión, en este artículo nos concentraremos únicamente en el nivel presemiológico, dentro del cual presentaremos algunas observaciones sobre la materialidad sonora, y dejaremos el abordaje del nivel discursivo para futuros escritos.

Las observaciones que presentaremos aquí se ubicarán primordialmente en la instancia que Verón llama de “producción”.²⁰ En relación con el análisis musical, esto significa que nos haremos algunas preguntas acerca de las obras y sus sentidos aun antes de que sean comentadas, citadas o retomadas. Desde luego, la música no es tal hasta tanto no suene, y nada podríamos escribir sobre ella si no la escucháramos; sin embargo, no pondremos el foco en estas páginas en los fenómenos de recepción (efectos, interpretaciones o sentidos elaborados por quienes la escuchan) o de reconocimiento (nuevas producciones discursivas —musicales, cinematográficas,

18 Oscar Traversa, “Aproximaciones a la noción de dispositivo”, *Signo y Señal*, nro. 12 (2001): 233. Oscar Traversa, “Dispositivo-enunciación: en torno a sus modos de articularse”, *Figuraciones*, nro. 6 (2009). <https://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/1086> (último acceso: 1/8/2023). Mariano Zelcer, *Devenires de lo fotográfico. Imágenes digitales en los dispositivos contemporáneos* (Buenos Aires: Teseo, 2021). También disponible en: <https://www.teseopress.com/devenires/> (último acceso: 15/8/2024).

19 Jean-Marie Schaeffer, *La imagen precaria del dispositivo fotográfico* (Madrid: Cátedra, 1990). Edición original: *L'image précaire du dispositif photographique* (Paris: Seuil, 1987).

20 Verón, *La semiosis social*.

críticas, etc. —que de algún modo se vinculan con la primera: porque la retoman, la citan, la reelaboran; porque llevan de algún modo marcas de la primera). Los análisis en producción se preguntarán entonces por esos sonidos o esas músicas en relación con los condicionamientos que incidieron justamente en su producción: su producción material, sus relaciones con otras obras, con géneros, con estilos, o incluso sus motivos o recursos melódicos o armónicos cristalizados que vuelven a traer un efecto que ha sido construido con el tiempo en el lenguaje de la música tonal occidental.

En cuanto a nuestra indagación, trabajaremos en este artículo sobre dos categorías centrales en el pensamiento semiótico ternario: las de *iconicidad* e *indicialidad*. Como adelantamos, nos centraremos únicamente en el nivel presemiológico, abordando distintos tipos de materialidad sonora, aun antes de pensar cómo se articula en sintagmas musicales, dejando para futuros escritos la indagación de los múltiples y variados funcionamientos icónicos e indiciales de los sonidos cuando ya están articulados de ese modo. Aun así, hacia el final del artículo presentaremos tres breves ejemplos de análisis en los que, focalizando el nivel presemiológico, se observarán ciertas articulaciones con el de la discursividad. Antes de adentrarnos específicamente en los análisis, reseñaremos brevemente las nociones de ícono y de índice tal como las conceptualizó Peirce, y los conceptos de *iconicidad* e *indicialidad* que se desprenden de ellas.

2. Iconicidad e indicialidad

Los íconos y los índices son, para Charles Sanders Peirce, categorías de signos. Este autor realiza diversas clasificaciones de los signos; en una de ellas, conocida como “segunda tricotomía”, propone pensar cómo se vincula el signo (entendido, en el marco de su teoría, como el representamen, es decir, aquello que se da a la percepción) con el objeto (las ideas o conceptos que ese signo significa). Son tres los tipos de signos que componen esta segunda tricotomía: los íconos, los índices y los símbolos.²¹

Según Peirce, un ícono “es un signo que se refiere al Objeto al que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios [...] Cualquier cosa [...] es un ícono de alguna otra cosa, en la medida en que es como esa cosa y en que es usada como signo de ella”.²² En otras palabras, esto quiere decir que los íconos significan porque *comparten cualidades* con aquello que representan. A eso se refiere el autor

21 Peirce, *La ciencia de la semiótica*.

22 *Ibid.*, p. 30.

cuando habla de los “caracteres” que le son propios, y cuando afirma que un ícono “es como” esa otra cosa que representa, o en lugar de la cual está. Por ello, es habitual asociar los íconos a los fenómenos de similaridad o semejanza: si algo se parece a otra cosa, es porque comparte cualidades. Como se ve, no hay en esta definición de Peirce ninguna prescripción acerca del tipo de semejanza que guarda un ícono con su objeto: en ese sentido, así como puede ser una similaridad visual, puede ser también sonora. Conviene entonces que retengamos esta definición más general, puesto que nos será de utilidad para reflexionar acerca de algunos de los fenómenos de los sonidos y la música.

Los índices significan en la medida en que comparten la experiencia con aquello que representan. En palabras de Peirce: “Un Índice es un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de ser realmente afectado por aquel Objeto”.²³ El típico ejemplo de los índices es el del humo por el fuego: si el humo es índice del fuego es porque es próximo a él. Lo mismo pasa con el perfume que indica la presencia de una flor, o la huella que indica que alguien ha pasado por algún sitio. Peirce distingue dos tipos de índices: los *genuinos*, que no podrían existir si no hubiera existido aquello que representan (no hay humo sin fuego, perfume sin flor ni huella sin la persona que la ha dejado) de otros que también comparten la experiencia, pero que lo hacen por su emplazamiento, es decir, porque “han sido puestos allí”. Si sobre una puerta se lee un letrero que dice “salida”, indica que esa puerta es una salida porque está puesto allí. Comparte la experiencia porque ha sido emplazado en ese lugar, pero el letrero no requiere de la puerta para existir. Este tipo de índices se llaman *degenerados*.²⁴

Finalmente, los símbolos son signos que representan por convención, por una regla compartida socialmente que no se justifica ni en la similaridad (como los íconos) ni en la contigüidad (como lo hacen los índices). Así funciona, por ejemplo, la lengua: cada palabra, en cada idioma, tiene un significado por pura convención. Es, de hecho, el ejemplo que emplea el mismo Peirce para ilustrar su definición. Según explica, “El Símbolo es un Representamen cuyo carácter Representativo consiste precisamente en que él es una regla que determina a su interpretante. Todas las palabras, oraciones, libros y otros signos convencionales son Símbolos”.²⁵

En lo que sigue, en este trabajo emplearemos estos términos con los sentidos aquí presentados, que son los que propone Peirce. Por ello, habrá que alejarse del

23 *Ibid.*, p. 30.

24 Dice Peirce: “Un Índice o Sema es un Representamen cuyo carácter Representativo consiste en ser un segundo individual. Si la Segundidad es una relación existencial, el índice es *genuino*. Si la Segundidad es una referencia, el Índice es *degenerado*”. *Ibid.*, p. 49.

25 *Ibid.*, p. 55

uso coloquial que tienen algunos de ellos, como “ícono” cuando se emplea para designar personas emblemáticas (“ícono del pop”) o pequeñas imágenes que se encuentran en pantallas digitales que funcionan como accesos a programas o aplicaciones (“ícono de la computadora”).

Volvamos ahora al ejemplo del cartel de “salida”. Si es retirado de su lugar encima de la puerta, pierde su función indicial. Sigue significando “salida” por convención (puesto que tiene la palabra “salida”, que es parte de la lengua castellana), pero ya no indica ninguna salida en particular. Como se ve, más que pensar en fenómenos que son icónicos o indiciales, es conveniente que pensemos en *funcionamientos*. Cuando un fenómeno funciona al modo de los íconos, decimos que hay *iconicidad*; cuando lo hace al modo de los índices, hay *indicialidad*. En el ejemplo, el cartel pierde su funcionamiento indicial cuando es retirado de aquella ubicación.

Presentados estos conceptos, abordaremos ahora algunas reflexiones acerca de cómo pueden ser empleados para abordar el análisis de los sonidos, permaneciendo en el nivel que hemos denominado “presemiológico”. Se trata, desde luego, de unas formulaciones iniciales, que habrá que seguir desarrollando, precisando y eventualmente ajustando. A medida que avancemos, retomaremos diversos aportes de autores de la semiótica de la música que ya han abordado estos temas.

3. El nivel presemiológico: los sonidos

3.1. Los sonidos naturales directos

Un sonido produce sentido en múltiples niveles. Comenzamos por abordar un primer nivel, que —como adelantamos— tiene que ver con la naturaleza del sonido, aun antes de pensar en su articulación sintagmática. En este nivel, nos preguntamos qué tipo de sonido es, y entonces la pregunta aparece muy ligada a su generación: es lo que Schaeffer problematizó, para el caso de las imágenes fotográficas, como su *arché*, una noción que podemos emplear también para las materialidades sonoras. Cuando un sonido es natural²⁶ y es directo, la problemática del *arché* nos hace volcar la mirada hacia la fuente del sonido: ¿es un sonido de guitarra, de piano, de voz humana, del viento? En su sonoridad, cada sonido remite a su fuente: al aire pasando por el tubo de la trompeta, a las cuerdas siendo percutidas dentro del piano, etc. Los sonidos de la naturaleza, los de los instrumentos musicales, los de los humanos, de

26 Decimos aquí “natural” por oposición a los sonidos de síntesis, de los que nos ocuparemos en el punto 3.3.

los animales, cuando no hay aún mediatización²⁷ (es decir, cuando son escuchados en forma directa, sin mediar ninguna tecnología de grabación o de reproducción) son *índices* de su fuente: es el sonido de una moneda al caer al suelo, es la voz de mi amigo Abel, es una nota sonando en una flauta dulce. Además de que en las situaciones efectivas de escucha se puede percibir, habitualmente, la posición de la fuente sonora, la remisión a cada fuente viene dada porque ese sonido tiene ciertas propiedades (principalmente de timbre, pero también de altura, volumen, etc.). Chion llama a estas propiedades “*indicios sonoros materializantes*”: esa materia sonora tiene ciertas particularidades que nos reenvían de algún modo a la fuente que la generó. En términos acústicos, tienen aquí gran incidencia los formantes, como los componentes que conforman la tímbrica específica de cada sonido. En términos del autor: “Por indicio sonoro materializante designamos un aspecto de un sonido, cualquiera que fuese, que hace experimentar más o menos precisamente la naturaleza material de su fuente y la historia concreta de su emisión”.²⁸ Dado que se trata de sonidos “emanados” de esas fuentes, estamos en este caso ante índices genuinos (los que, en palabras de Peirce “son realmente afectados” por su objeto). Sobre este tipo de índices, señala también Peirce que remiten a existentes singulares: “Un índice genuino y su Objeto deben ser existentes individuales”.²⁹ Sin embargo, si bien esta propiedad es verificable en cualquier sonido directo, se dan al menos tres dinámicas diversas en términos de las posibilidades de singularización de esos existentes a los que remite cada sonido.

3.1.1. Indicialidad plena

Pensamos en indicialidad plena cuando el índice señala con claridad una singularidad, tal como lo formula Peirce. Es, por ejemplo, lo que ocurre habitualmente con el sonido fónico. La voz de una persona, para quien la conoce, es perfectamente reconocible, tiene rasgos de esa singularidad, es individualizable e identificable. Señalaba hace años José Luis Fernández: “la voz es cuerpo del emisor. Fragmentado, pero plenamente corporal como componente de individualización absoluta”.³⁰ Desde

27 Verón definió la mediatización como “la secuencia de fenómenos mediáticos históricos que resultan de determinadas materializaciones de la semiosis, obtenidas por procedimientos técnicos”. Eliseo Verón, *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretantes* (Buenos Aires: Gedisa, 2013), 147.

28 Michel Chion, *El sonido. Oír, escuchar, observar* (Buenos Aires: La Marca Editora: 2019), 130. Edición original *Le son. Ouïr, écouter, observer* (Armand Colin: Malakoff, 2017). Traducción de Victor Goldstein

29 Peirce, *La ciencia de la semiótica*, 49

30 José Luis Fernández, *Los lenguajes de la radio* (Buenos Aires: Atuel, 1994), 39.

luego, quienes no conozcan a quién pertenece esa voz (en términos de Peirce, podemos decir: quienes no posean los interpretantes necesarios) no podrán identificar a quién remite, o sólo podrán decirlo parcialmente (es una mujer colombiana, por su timbre femenino y su modo de entonar, pero no sabrá quién es). Sin embargo, eso sería ya un fenómeno en recepción, por otra parte, extendido a múltiples modos de funcionamiento del sentido en materialidades variadas (no podemos identificar una persona en una foto si no la conocemos, no podemos comprender un texto en una lengua que no manejamos, etc.). Más allá de quién lo escuche, las propiedades acústicas de ese sonido habilitan el señalamiento de esa singularidad.

3.1.2. Tipos sonoros

Si nos remitimos estrictamente a la materia sonora, los tipos sonoros son el caso más habitual, en términos de los modos en los cuales vivimos nuestra experiencia ordinaria. Es el caso, por ejemplo, de los instrumentos: el sonido de guitarra será siempre de una cierta guitarra, pero no hay rasgos específicos que permitan, en términos generales, distinguir una guitarra de otra. Un oído entrenado puede, desde luego, identificar muy diversos tipos de guitarras, pero difícilmente pueda identificar el sonido de una guitarra específica. Sin embargo, los sonidos directos están siempre emplazados en algún espacio o situación (a diferencia de los grabados, que pueden sonar en cualquier espacio o tiempo, en múltiples dispositivos). Los tipos sonoros³¹ están presentes también en la vida cotidiana: el sonido de un portazo, de un vidrio roto, de una cucharita revolviendo el café, son todos índices genuinos, que en nuestra experiencia ordinaria remiten a puertas, vidrios o cucharitas específicos no solamente por su sonoridad, sino fundamentalmente porque son parte de nuestra experiencia (habitualmente vemos la fuente de sonido, o escuchamos desde dónde proviene).

Recordemos que no estamos viendo tipos de sonidos, sino dinámicas específicas asociadas al funcionamiento de ciertos sonidos. En rigor, todos los sonidos naturales directos son índices genuinos, y pueden funcionar al modo de la indicialidad plena o al modo de los tipos sonoros según para quien, o en qué contexto. Consideremos, al respecto, estos tres casos ilustrativos:

31 Los tipos sonoros no lo son en el sentido en que Peirce habla de los tipos, puesto que esa categoría él la emplea para el análisis de los símbolos; estamos pensando más bien en clases de sonidos.

- Muchas personas habrán experimentado cierta inquietud al escuchar sonidos en la noche durmiendo como invitados fuera de sus hogares, mientras que los dueños de casa permanecen sin mayores preocupaciones. En este caso, esas personas saben que esos ruidos son índices, pero no saben de qué: no conocen la fuente, y buscan completar mentalmente ese objeto con sus ideas, que en ocasiones pueden ser poco tranquilizadoras.
- Horacio vive en Puerto San Isidro, cerca de Concepción de la Sierra, en la provincia argentina de Misiones, una zona rural en la que la población suele circular en motocicletas. Cuando, en los caminos de tierra que atraviesan el monte, Horacio escucha lejanamente el sonido de una motocicleta acercarse, sabe quién se aproxima: su oído está entrenado y encuentra indicios sonoros materializantes singularizantes que le permiten identificar plenamente de qué vehículo específico se trata, y así saber quién está en el camino. Para los eventuales visitantes foráneos que caminan junto a Horacio, ese sonido es sólo un tipo sonoro: es el motor de un vehículo que se aproxima.
- Es julio de 2024 y la Orquesta Nacional de Música Argentina “Juan de Dios Filiberto” brinda un concierto con motivo de los ciento diez años del nacimiento de Anibal Troilo en el Auditorio Nacional del CCK de Buenos Aires. Como parte del evento, se presenta un dúo de bandoneones que interpretará *Sur*, de Gardel, y se anuncia que uno de los bandoneonistas, Lautaro Greco, tocará esa obra empleando el bandoneón del mismo Anibal Troilo, prestado para la ocasión por uno de sus nietos. El sonido sigue siendo el de un bandoneón, como los que se habían escuchado hasta el momento en el concierto, pero ahora ya no se escucha como un tipo sonoro, sino como un índice pleno.

Estos tres casos pueden ser explicados con la distinción de Chion entre escucha identificada o no identificada. Cuando una escucha es identificada, dice este autor, se “proyecta sobre el sonido los conocimientos o las suposiciones que le vienen de otra fuente que ese sonido mismo”, a pesar de que —argumenta— “en ese momento a menudo estamos persuadidos de que el sonido narra todo por sí mismo”.³² Podemos agregar, a lo que señala este autor, que la identificación no es siempre sólo cuestión de la posesión de conocimientos que vienen de otras fuentes, sino también, en algunos casos —como el de las motocicletas— de la percepción de particularidades específicas de esos sonidos. Los “conocimientos” de los que habla Chion en su definición pueden ser conceptualizados, en términos de Peirce, como interpretantes,

32 Chion, *El sonido*, 141.

que en estos casos podemos pensar como saberes que median entre esas materialidades sonoras y las ideas o representaciones que elaboran en cada caso. Se trata de fenómenos que podemos pensar como *dinámicas receptoras*,³³ es decir, distintas modalidades que pueden entrar en juego en las "lecturas" de los receptores, ubicados del lado del reconocimiento.

3.1.3. Fuentes distribuidas

Señalemos finalmente un caso singular, asociable típicamente al sonido ambiente. Se trata de las ocasiones en las que la fuente del sonido es imposible de delimitar; Chion lo ejemplifica con el sonido que escuchamos frente a un arroyo: "El objeto que causa el sonido no tiene límite. El agua se renueva constantemente, el sonido escuchado es la adición de miríadas de alteraciones locales".³⁴ Lo mismo puede decirse del sonido del viento entre las montañas, o de los pajarillos en una pradera primaveral, cuando son muchos y cantan al mismo tiempo; se trata, en rigor, de múltiples sonidos que se producen en simultáneo. En la vida urbana, encontramos también este tipo de sonoridad en el murmullo de un bar o confitería (en el que, cada tanto, puede recortarse una voz o una frase de una fuente identificable). Desde luego, al tratarse de sonidos directos, identificamos de qué arroyo o de qué confitería se trata, sin embargo, no hay una fuente que se pueda identificar con claridad; si se quiere, puede describirse el caso como la singularización a partir de una multiplicidad indiscernible (son esos múltiples y variables sonidos los que producen el sonar de ese arroyo específico).

3.2. Los sonidos naturales mediatizados

Los sonidos naturales, sin embargo, pueden estar mediatizados: pueden estar grabados o registrados en algún soporte (una plataforma de *streaming*, un CD, un mensaje de audio en un chat, etc.), o pueden estar sonando sobre algún soporte tecnológico (un parlante, auriculares) al mismo tiempo que se producen, como ocurre en las emisiones radiofónicas, o en los llamados telefónicos. Cuando son mediatizados, esos sonidos se *parecen* al original: hay, por tanto, efectos de *iconicidad*: sobre la superficie del parlante escuchamos una nueva producción sonora, que no proviene en este caso en forma directa de la fuente, aunque suena

³³ Tomamos este concepto de Schaeffer, *La imagen precaria*, p. 11.

³⁴ *Ibid.*, p. 131.

de un modo muy similar al sonido que le dio origen, puesto que conserva buena parte de sus propiedades acústicas. Esto es reconocido por Tagg, aunque rápidamente focaliza sus indagaciones en el nivel musical.³⁵ Cuando la grabación es un mero registro y se apunta a la fidelidad sonora, se puede pensar que hay un juego de *transparencia*: el registro pretende no ser tal, la grabación del piano busca sonar como el piano; como si no hubiera representación, sino escucha directa. En todos los casos, el componente indicial no se pierde: hay en ese sonido mediatizado dos tipos de vínculos con esa sonoridad que se registró. Por un lado, hay una relación de semejanza (ese sonido se le parece), por el otro, una indicialidad, que es doble: el sonido que suena en el parlante señala al original que se registró, y ese sonido señala, a su vez, a su fuente. En muchas dinámicas receptivas, es la primera indicialidad la que tiene efecto de transparencia. Por ejemplo, el sonido de un mensaje de audio de WhatsApp se parece a la voz que lo grabó (iconicidad) y también guarda relación existencial con ese sonido que le dio origen (primer nivel de indicialidad), pero esa voz es a su vez índice la de la persona que lo grabó (segundo nivel de indicialidad). Al escuchar el mensaje, raramente se comente: “suena muy parecido a lo que dijo”, puesto que esto es lo que esperamos de una grabación; antes bien, podremos reconocer quién ha enviado el mensaje en su timbre de voz, y hasta hallar indicios en sus inflexiones (la persona se escuchaba cansada, exaltada, preocupada, eufórica, etc.).

3.3. Los sonidos de síntesis

¿Qué ocurre con los sonidos de síntesis? Nos referimos en este caso a aquellos sonidos que han sido obtenidos mediante el empleo de una computadora, en los que se configuran y se regulan sus propiedades acústicas: forma de onda, frecuencia, volumen, amplitud, duración, dinámica de ataque, etc. Aquí podemos pensar en un gradiente de dos extremos: de un lado, los sonidos sintetizados que imitan fuentes existentes; por ejemplo, un audio del tipo midi generado por sintetizador que emula la sonoridad de un piano. En el otro, los múltiples sonidos de síntesis que no buscan

³⁵ Dice Tagg: “una grabación musical debería considerarse lógicamente como un ícono de la música tal como sonó cuando se grabó. Por más razonable que sea esa suposición para las grabaciones en vivo, hay buenas razones para considerar los íconos de manera diferente como un tipo de signo musical” (“a musical recording ought logically to be considered an icon of the music as it sounded when recorded. However reasonable that assumption may be for live recordings, there are good reasons for considering icons differently as a musical sign type”, la traducción es nuestra). Philip Tagg, *Music's meaning. A modern musicology for non-musos* (New York y Huddersfield: MMMS, 2013), 162.

parecerse a nada, sino que simplemente suenan como un sintetizador; es el tipo de sonoridad, por ejemplo, que se escucha en buena parte de la instrumentación de la música electrónica.

En el caso de los sonidos que imitan fuentes, estamos evidentemente ante funcionamientos icónicos, aunque ahora ya no indiciales: el sonido midi de un piano se parece al de un piano, pero no es índice de un piano. Se le parece en sus cualidades acústicas, como los armónicos, lo que hace que el timbre sea similar. Chion llama a esto *sonido-piano*, por oposición al *sonido-de-piano*. Un *sonido-piano* “suena como un piano”, pero no proviene necesariamente de un piano: se está señalando con esta denominación principalmente un funcionamiento icónico. En cambio, el “*sonido-de-piano*” proviene efectivamente de un piano: la preposición “de” se emplea para indicar la fuente, y por tanto, su cualidad indicial. Chion amplía: “Un sonido de un piano [...] puede ser un *sonido-piano* [...] pero no siempre lo es, si es el ruido de un piano que se hace rodar [...] A la inversa, un *sonido-piano* [...] puede no ser un sonido de piano, por ejemplo si es creado con un sintetizador”.³⁶ Puede decirse que la sofisticación de los sistemas de síntesis apunta a una suerte de simulación de presencia de indicialidad: ese sonido, que ha sido generado por intermedio de una tecnología informática, pretende pasar por el registro de un sonido naturalmente emitido y simplemente registrado. Diversos desarrollos de la inteligencia artificial, que generan por síntesis voces humanas, cada vez más indistinguibles de las efectivamente emitidas por humanos y registradas en grabaciones, pueden ser explicados en estos términos. Otros desarrollos más recientes, que permiten generar audios con voces de timbres singulares (de personas famosas, o de un individuo particular cuya voz se suministre como material) presentan un funcionamiento más complejo: como las imágenes del *deep fake*, guardan relación indicial con esa voz que imitan y que fue suministrada como insumo, pero únicamente en el plano de sus propiedades acústicas y sonoras (timbre, altura, inflexiones, entonación, etc.), pero no en relación con aquello que dicen, que habitualmente fue ingresado en el sistema de síntesis en forma separada.

Volviendo a nuestro gradiente, tenemos en el otro extremo de los sonidos de síntesis aquellos que exhiben su cualidad sintética: son aquellos cuyo timbre, y en general, su sonoridad, es ostensiblemente de síntesis. En este extremo, el comportamiento es similar a lo que señalamos para los sonidos naturales: señalan al sintetizador como fuente; de algún modo, el sintetizador ocupa en estos casos el lugar del instrumento.

36 Chion, *El sonido*, 143.

3.4. Los instrumentos electrónicos por *sampling*

Abordemos, en último lugar, el caso de los sonidos “sampleados”. Como el mundo del *sampling* presenta gran vastedad, precisaremos en qué tipo de fenómeno estamos pensando aquí. El anglicismo “samplear” viene del vocablo *sample*, que significa “muestra”. En el mundo de la música, el término se emplea para referirse a una muestra de un sonido grabado en cualquier tipo de soporte para ser reutilizada posteriormente como un instrumento musical, o como una diferente grabación de sonido. Los desarrollos informáticos actuales han permitido que tanto “samplear” como manipular o alterar los *samples* (para reproducirlos en reversa, alterar su tonalidad, etc.) sean operaciones que cualquier usuario con ciertos conocimientos de edición de sonido puede hacer con una computadora o tableta ordinaria. Nos centraremos aquí específicamente en los instrumentos electrónicos que funcionan por *sampling*, como los pianos eléctricos. En el caso de estos pianos, el sonido que se escucha cuando el ejecutante pulsa las teclas no es, como en un órgano eléctrico sencillo, el de resultado de un sintetizador, sino de la reproducción de diversos *samples*.

Los *samples* les agregan complejidad a los juegos de iconicidad e indicialidad. Como cada sonido proviene de la grabación de un piano real, en su génesis es indicial: es, al decir de Chion, un sonido-de-piano y al mismo tiempo un sonido-piano. El sonido que sale del piano eléctrico es solamente un sonido-piano: suena como un piano (por tanto, hay iconicidad, se le parece), pero no emerge de un piano. Sin embargo, en comparación con lo que vimos para los midís, aquí sí hay un componente indicial, porque el *sample* es, a diferencia de un sonido de síntesis, un sonido mediatizado. Nuevamente nos encontramos ante un efecto de transparencia: el sonido que se escucha al presionar la tecla del piano eléctrico no busca parecerse al sonido de un piano, sino sonar como un piano, ser el sonido de un piano (eléctrico). En el piano eléctrico, la indicialidad es también doble. Aquí funciona, como en los sonidos mediatizados, el primer nivel de indicialidad, puesto que el *sample* guarda relación existencial con el sonido que le dio origen; sin embargo, esa indicialidad, como señalamiento de una singularidad, está atenuada; el *sample* es el de un piano, o eventualmente, un piano de cierto tipo o sonoridad: es lo que hemos denominado tipos sonoros. Esto hace que el segundo funcionamiento de la indicialidad que veíamos antes, no tenga sentido: una cierta voz señala una persona, pero un sonido de piano señala... un piano. Sin embargo, hay aquí otro señalamiento indicial, que se vuelve más evidente en el despliegue del sintagma musical. Si la primera indicialidad es en relación con aquella ejecución original, la segunda es en relación con la

ejecución que la vuelve a hacer sonar. El modo en el que sean tocadas esas teclas, la eventual melodía que se haga sonar en ellas (como efecto de una reproducción ordenada de *samples*), indicará mucho más la ejecución del músico que está tocando ese piano eléctrico que el sonido de ese piano inicial que dio origen a los *samples* reproducidos. Dicho de otro modo, en el piano eléctrico, el funcionamiento propio de los índices (de señalar a un único existente, en este caso, a un cierto instrumento), se pierde: ahora es el sonido de “un” piano (de un piano cualquiera, no de un determinado piano), y luego, el de ese piano eléctrico que está siendo tocado. El oído entrenado podrá distinguir de qué tipo de piano se trata, pero la calidad y los matices de la ejecución se considerarán indiciales con respecto a la habilidad del ejecutante, tal como se hace en un piano ordinario, y no con respecto a la factura de ese *sampling* que dio origen a los sonidos del piano.

En la música contemporánea, en muchísimas ocasiones los *samplings* son tomados como insumo para juegos de edición, que terminan por alterar sus cualidades sonoras. Habitualmente, este tipo de alteraciones del *sampling* afecta la iconicidad y produce una opacidad enunciativa: esto es algo que originalmente sonaba como un piano, pero ahora está ostensiblemente alterado: nos acercamos más así a los efectos observados en los sonidos de síntesis (de hecho, la alteración del *sampling* implica su manipulación con un sintetizador).

4. Algunos ejemplos, a modo de cierre

En estas páginas hemos querido ilustrar un modo posible de aproximación a la problemática de las materias de la expresión sonoras desde una cierta perspectiva semiótica. Lo aquí dicho de ninguna manera agota la reflexión sobre este nivel, que hemos denominado “presemiológico”: de hecho, sólo nos hemos preguntado por ciertos funcionamientos que se explican en términos de iconicidad o indicialidad, tomando unos pocos ejemplos. En las obras musicales, de hecho, es habitual encontrar distintos tipos de sonidos articulados a lo largo de los sintagmas sonoros.

En términos generales, el nivel presemiológico nos habla de las posibilidades y restricciones expresivas y discursivas habilitadas o restringidas por las materialidades presentes en cada obra o discurso. Representa, en ese sentido, una “entrada” analítica posible para el abordaje de las obras, que orienta la observación hacia ciertos aspectos o funcionamientos que se explican fundamentalmente en el nivel de las materias de la expresión, pero que se articulan luego con otros efectos discursivos.

A modo de cierre, mencionaremos aquí algunas observaciones puntuales que podrían realizarse sobre tres obras musicales de muy diverso género, estilo y época histórica adoptando un enfoque de este tipo. Como se verá, lo presemiológico dialoga en forma permanente con lo discursivo: si bien partiremos siempre de la materialidad sonora, nos interesará observar su articulación y su incidencia en la producción de sentido de la obra. En algunos casos, mencionaremos también algunas operaciones que corresponden ya a lo que consideramos “discursivo”, tanto para señalar, por diferencia, la especificidad de lo presemiológico, como para indicar algunos modos en los que estos dos niveles se articulan en las obras.

4.1. “Sinfonia di tempeste”³⁷

En el álbum *Il diluvio universale*. Obra de Michelangelo Falvetti (1642-1692) interpretada por el Choeur de Chambre de Namur y la Cappella Mediterranea, bajo la dirección de Leonardo García Alarcón (2011).

La “Sinfonia di tempeste” (“Sinfonía de tempestades”) abre el acto III de este oratorio barroco (“El diluvio”), después de que el personaje de Dios anunciara justamente la llegada del diluvio en el cierre del acto anterior. Esta parte comienza con notas de un arpa que suenan sin ningún otro acompañamiento, inicialmente con un tempo lento, que se va acelerando. Luego de algunos compases, se suman progresivamente otros instrumentos, y posteriormente el coro. La obra propone así esas notas iniciales como gotas que inician una lluvia que deviene diluvio. En este punto, se trata de un juego que se ubica en el nivel discursivo: la misma obra propone una clave de lectura/de escucha sobre esas notas iniciales del instrumento de cuerda como gotas de agua, en el anuncio que hace el personaje en el cierre de la parte anterior. El texto que canta el coro en idioma italiano (“*A fuggire, a morire / Coraggio, soccorso / Ah miseri, ardire / A fuggire, a morire. / Si senti lo scampo, / ad ogni flutto in una tomba inciampo*”)³⁸ dramatiza la desesperación de los hombres buscando refugio ante el temporal. En la versión de estudio, algunos compases después del ingreso del coro, se escuchan además sonidos de trueno generados instrumentalmente, probablemente con un daf. Encontramos así en esta “sinfonía” dos recursos que trabajan con operatorias comparativas (y por tanto, icónicas), pero en distintos

37 La obra se puede escuchar en YouTube en <http://y2u.be/ql2cxztwUW4> o en Spotify en https://open.spotify.com/track/2KCaLOGJlpDsmSBkXuXtq?si=EzDiqR0pQ5q24LzR_ljyZA (último acceso: 10/8/2024).

38 En castellano: “A huir, a morir / Coraje, socorro / Ah desgraciados, coraje / A huir, a morir. / Si intentas escapar, / tropiezo en una tumba con cada ola” (la traducción es nuestra).

niveles. El sonido del arpa no se confunde con el del agua cayendo, pero la obra lo propone como semejante en algunos aspectos: las notas repiquetean como el agua.³⁹ Se construye de este modo una metáfora de la lluvia que se vuelve diluvio: estamos aquí ante una operación retórica, que podríamos ubicar en el plano de lo discursivo. El sonido del trueno, en cambio, es del orden de lo imitativo: la operatoria comparativa está en el nivel de la materialidad, y no hay figuración, en el sentido retórico del término: en ese fragmento de la obra se escuchan sonidos de trueno. El fragmento no sólo habla así de una tormenta, sino que *suen*a tormentoso. En términos de la construcción musical, el sonido de truenos no es parte de la melodía ni de la armonía: su aparición, cuando las cuerdas en la orquesta ya se han vuelto diluvio y el coro canta su inexorable final, tiene como efecto un “hacer emerger el referente”: el dramatismo es tal que ya no sólo escuchamos la representación del diluvio, sino que accedemos, por un momento, a escucharlo.

4.2. “Los pollitos dicen”⁴⁰

En el álbum *Ruidos y Ruiditos* volumen 2 de Judith Akoschky (1981).

Se trata de una canción infantil que habla de una gallina que cuida a sus polluelos. En esta versión, la voz cantada narra la historia mediante la lengua, que opera simbólicamente (comienza diciendo: “Los pollitos dicen / pío, pío, pío / cuando tienen hambre / cuando tienen frío”). El piar de los pollitos no aparece solo en la onomatopeya de la voz cantada: se escucha también el piar de pollitos reales, que han sido grabados y suenan de fondo en la obra. Así, la canción juega tanto a la mimesis como a la diégesis: no sólo habla de los pollitos, sino que los muestra, los

39 Se trata de uno de los casos que López-Cano señala como sonidos isomórficos: “Una operación isomórfica la tenemos cuando identificamos la seña que se hace con la mano con la «V» de la «victoria». En música son isomórficos los sonidos de las cuerdas que imitan pájaros o perros en «La Primavera» de Vivaldi”. López Cano, *La música cuenta*, 53. También Eero Tarasti encuentra funcionamientos icónicos de este tipo. Refiriéndose al estilo clásico, señala cómo una melodía en ascenso puede ser imitativa de la voz entonando una pregunta: “La forma icónica de la pregunta fáustica y su tópico puede estar basada en entonaciones de habla ascendentes acompañadas por ciertos gestos corporales; éstos son imitados icónicamente en la música mediante una melodía en ascenso que no alcanza su punto culminante por ser interrumpida, provocando así una expectación en el oyente”. Ver Eero Tarasti, “Los signos en la historia de la música, historia de la semiótica musical”, *Tópicos del seminario*, Vol. 1, nro. 19 (2008): 23. Disponible en: <https://topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/article/view/167/162> (último acceso: 30/11/2024)

40 La obra se puede escuchar en YouTube en <https://youtu.be/LmPORSCrMs8> o en Spotify en https://open.spotify.com/track/5BG0WZwQdxABNfzrh60Ls1?si=V0F53LpRR3alCVh_iGVSUA (desde el segundo 30)(último acceso: 11/8/2024).

hace oír. En este aspecto, esta canción infantil tiene algo del orden de lo didáctico o educativo: la obra hace escuchar cómo suena el piar “real” (no sólo icónico, sino también indicial) de los pollitos a quien la escucha.

Junto con el piar de los pollitos, se escucha el cacareo de una gallina, que también parece ser grabada; sin embargo, hacia el final de la canción, el cacareo entona la melodía de la obra, y se hace evidente que se trataba de un sonido imitativo. Hay aquí entonces también un juego discursivo que se encabalga sobre una cierta simulación de la naturaleza de la materialidad sonora: parece inicialmente un registro (icónico e indicial); se revela luego como únicamente imitativo (solamente icónico). El efecto es de sorpresa, y oscila entre el orden de lo lúdico y la personificación: la voz de esa gallina que escuchamos cacarear de fondo durante toda la obra no era tal, sino una voz imitativa, que eventualmente, es la de la gallina entonando (una remisión, en este aspecto, al mundo de las fábulas, y en general, al universo de la literatura infantil, en el que los animales realizan las acciones que hacen los humanos).

4.3. “Believe”⁴¹

En el álbum *Believe*, de Cher (1992).

Esta canción, que se hizo muy popular mundialmente en la década de 1990, tiene su instrumentación ostensiblemente realizada con la intervención de sintetizadores. Sobre una fuerte base rítmica, la voz de la cantante despliega la melodía. Hay así en principio dos tipos de sonidos: uno de síntesis, en la base instrumental, y uno de voz humana, ambos mediatizados en la grabación de la obra que se dio a conocer públicamente. Sin embargo, en la obra, la voz humana es tomada como material para la realización de diversos efectos de edición, entre los que se destacan dos: el primero es el de repetición (en particular, de las palabras “after love”), que aparece tanto en la introducción como después de la frase “Do you believe in life after love?” del estribillo, con un efecto de *fade* (reducción del volumen, que genera a su vez un efecto de eco y de alejamiento). El segundo es el de una alteración de la altura de la voz en diversos momentos, acompañada a su vez de una modificación del timbre hacia una sonoridad más sintética o electrónica, lo que genera una suerte de portamento digital. La línea melódica cambia así por pequeños momentos su estatuto semiótico: pasa de ser un ícono indicial (registro de la voz de la cantante,

⁴¹ La obra se puede escuchar en YouTube en <http://y2u.be/nZXRv4MezEw> o en Spotify en <https://open.spotify.com/track/2goLsvODILDzeeiT4dAoR?si=rjzCk-cG0yiMgSiRx3Xr6Q> (último acceso: 11/8/2024).

que suena como la voz de ella), a un sonido sintético que lo toma como base. El efecto general que producen estos tratamientos del sonido en la obra es el de una suerte de *edición exhibida*: no se presenta como simplemente grabada, sino como ostensiblemente manipulada, casi como haciendo emerger una figura enunciativa que no estaba presente en los otros dos ejemplos vistos, que trabaja sobre los materiales sonoros una vez producidos. Desde luego que habrá habido posproducción sonora en las tres obras que revisamos; sin embargo, en las otras dos había un efecto de “transparencia” (la edición no se mostraba, había un cierto efecto de ocultamiento); en este caso, en cambio, es como si la misma materialidad sonora estuviera exhibiendo los dispositivos de manipulación y edición.

...

Las observaciones aquí presentadas de ninguna manera pretenden agotar lo que se puede decir acerca de las obras; por el contrario, sólo pretenden ilustrar qué tipo de abordaje podría realizarse desde una mirada semiótica que ponga el foco en la materialidad. Estos aportes podrían continuar expandiéndose y articulándose con otras aproximaciones, tanto desde la semiótica como desde el análisis musical o las diversas dimensiones que podrían trabajarse desde la musicología.⁴²

Bibliografía

- Agawu, Kofi. *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012. Edición original: *Music as Discourse. Semiotics Adventures in Romantic Music*. Oxford: Oxford University Press, 2009. Traducción de Silvia Villegas.
- Chion, Michel. *El sonido. Oír, escuchar, observar*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2019. Edición original *Le son. Ouïr, écouter, observer*. Malakoff: Armand Colin, 2017. Traducción de Víctor Goldstein.
- Fernández, José Luis. *Los lenguajes de la radio*. Buenos Aires: Atuel, 1994.
- González, César. “De la semiología al análisis del discurso”. *Acta poética*, nro. 2 (1980): 73-111. Disponible en <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/viewFile/682/685> (último acceso: 11/8/2024).
- Hernández Salgar, Óscar. “La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música”. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas 7*,

⁴² El autor desea agradecer a Victoria Gandini y a Marita Soto por las lecturas y los generosos comentarios realizados sobre las versiones preliminares de este trabajo.

- nro. 1 (2012): 39-77. URL: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/2353> (último acceso: 11/8/2024).
- Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Madrid: Seix Barral, 1981.
- López-Cano, Rubén. *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*. Barcelona: ESMUC, 2022. Edición original: 2020.
- Metz, Christian. "El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico". *Lenguajes*, nro. 2 (1974): 37-51.
- Molino, Jean. "El hecho musical y la semiología de la música". En *Reflexiones sobre semiología musical*, coordinado por Susana González Aktories y Gonzalo Camacho Díaz. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2011.
- Nattiez, Jean-Jacques. "De la semiología general a la semiología musical. El modelo tripartito ejemplificado en *La Cathédrale engloutie* de Debussy". En *Reflexiones sobre semiología musical*, coordinado por Susana González Aktories y Gonzalo Camacho Díaz. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2011.
- Peirce, Charles Sanders. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1986. Edición original: s/d (circa 1900).
- Schaeffer, Jean-Marie. *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1990. Edición original: *L'image précaire du dispositif photographique*, París: Seuil, 1987.
- Stefani, Gino. "Il senso in musica: malocchio disciplinare e percorsi traversi". *Rivista Italiana di Musicologia* 20, nro. 2 (julio-diciembre 1985): 376-395. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/24318115> (último acceso: 1/12/2024).
- Tagg, Philip. *Music's meaning. A modern musicology for non-musos*. New York y Huddersfield: MMSP, 2013.
- Tarasti, Eero. "Los signos en la historia de la música, historia de la semiótica musical". *Tópicos del seminario* 1, nro. 19 (2008): 15-71. URL: <https://topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/article/view/167/162> (último acceso: 1/12/2024).
- Traversa, Oscar. "Aproximaciones a la noción de dispositivo". *Signo y Señal*, nro. 12 (2001): 233-247. Posteriormente publicado en Traversa, Oscar. *Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor / SEMA, 2014.
- . "Dispositivo-enunciación: en torno a sus modos de articularse". *Figuraciones*, nro. 6 (2009). Disponible en <https://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/1086> (último acceso: 1/8/2023). Posteriormente publicado en Traversa, Oscar.

Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido.

Buenos Aires: Santiago Arcos editor / SEMA, 2014.

Verón, Eliseo. "Para una semiología de las operaciones translingüísticas". *Lenguajes* 2 (1974): 11-35.

——— *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad.* Buenos Aires: Gedisa, 1987.

——— *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretantes.* Buenos Aires: Paidós, 2013.

Zelcer, Mariano. *Devenires de lo fotográfico. Imágenes digitales en los dispositivos contemporáneos.* Buenos Aires: Teseo, 2021. También disponible en: <https://www.teseopress.com/devenires/> (último acceso: 15/8/2024).

——— *La Semiosis Social, 2. Ideas, momentos, interpretantes.* Buenos Aires: Paidós, 2013.

Operaciones de transformación y narratividad en el primer movimiento de la Sonata op. 10 nro. 1 de Ludwig van Beethoven

Jorge Sad Levi

Universidad Nacional de Tres de Febrero
jsad@untref.edu.ar

Resumen

En este artículo presentamos un análisis paradigmático del primer Movimiento de la Sonata op. 10 nro. 1 de Ludwig van Beethoven. Tenemos la intención de relacionar las múltiples transformaciones del material musical con el potencial narrativo que la pieza revela en su desarrollo temporal. Los primeros 8 compases de la obra parecen ser una frase equilibrada que responde a la estructura del período clásico, sin embargo, el análisis de nivel neutro revela lo problemático que es segmentarlo en unidades más cortas. Hemos desarrollado dos hipótesis para la articulación de las primeras 8 barras y cinco hipótesis para la segmentación interna de las 4 primeras barras. El método paradigmático de Ruwet permite sistematizar la exploración de las diferentes alternativas de segmentación, siendo las más evidentes y perceptualmente relevantes, las menos repetidas y, paradójicamente, los eventos más significativos se derivaron de las segmentaciones menos intuitivas y perceptualmente relevantes. La proliferación de diferentes *découpages* de los primeros ocho compases a lo largo de la pieza da la impresión de que el punto de partida del compositor de esta simple



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

declaración fue solo una excusa para desarrollar una combinatoria formal compleja. En el final proponemos una interpretación de los procesos descritos exhaustivamente a la luz de la semiótica existencial de Eero Tarasti.

Palabras clave: análisis paradigmático, semiología musical, narratividad, operaciones de transformación, simetría.

Operations of transformation and narrativity in the first movement of the Sonata op 10 no. 1 by Ludwig van Beethoven

Abstract

In this article we present a paradigmatic analysis of the first Movement of the Sonata Op 10 no. 1 of Ludwig van Beethoven. We intend to relate the multiple transformations of the musical material to the narrative potential that the piece reveals in its temporal development. The first 8 bars of the works seems to be an equilibrated phrase responding to the classical period structure, however, the *niveau neutre* analysis reveals how problematical is to segment it in shorter units. We have developed two hypothesis for the articulation of the first 8 bars and five hypotheses for the inner segmentation of the 4 first bars. Ruwet's paradigmatic method allows to systematize the exploration of the different segmentation alternatives, being the most evident and perceptually relevant the less repeated, and paradoxically, the most significant events were derivate from the less intuitive and perceptually relevant segmentations. The proliferation of different *découpages* of the first eight measures along the piece give the impression that this simple statement composer's departure point was only an excuse to develop a complex formal combinatory. We propose at the end an interpretation of the processes described exhaustively in the light of the existential semiotics of Eero Tarasti.

Keywords: paradigmatic analysis, musical semiotics, narrativity, transformation operations, symmetry

Cortar, pegar, interpretar

Rabi Shlomo Barnatan

Il n'y a pas d'analyse qu'inscrive

Jean-Jacques Nattiez

Rhythm begins, you see. I hear.

A catalectic tetrameter of iambs marching.

Ulysses, James Joyce

Introducción

I

En este trabajo expondremos el análisis paradigmático del primer movimiento de la Sonata op. 10 nro. 1 de Ludwig Van Beethoven. Sus primeros 8 compases constituyen un potentísimo núcleo generativo que, bajo la apariencia de una simple frase en período es capaz de engendrar un grupo de figuras en continua transformación que preanuncian procedimientos similares a los utilizados y teorizados más de cien años más tarde por Arnold Schönberg.¹

Intentaremos demostrar que el potencial narrativo de esta pieza es consecuencia de las operaciones de transformación del material que hilan su devenir temporal y que el análisis paradigmático —tal como lo concibió Nicolas Ruwet en su seminal *Méthodes d'analyse en musicologie*— es la *via regia* para indagar en la naturaleza de dichas operaciones.²

El objeto del análisis paradigmático es la descripción de las configuraciones immanentes del texto a las que accedemos gracias a una representación visual —partitura o transcripción— lo cual implica comprender y operativizar la distinción, importada de la fonología, entre unidades *etic*, referidas al análisis nivel *fonético*, material del mensaje, y las unidades *emic* referidas al nivel *fonémico*, las categorías mentales con las que producimos y aprehendemos dichos mensajes, de manera que el análisis taxonómico de las primeras lleve a la comprensión de las segundas, remontando desde el nivel material al nivel abstracto del mensaje.

1 Véase al respecto Jack F. Boss, "Schenkerian-Schoenbergian Analysis' and hidden repetition in the opening movement of Beethoven's Piano Sonata Op. 10, No. 1", en *Music Theory Online* 5.1. <https://www.mtosmt.org/issues/mto.99.5.1/mto.99.5.1.boss.html>.

2 Nicolas Ruwet, "Méthodes d'analyse en musicologie", en *Langage, musique, poésie* (Paris: Seuil, 1972).

Como sostiene Eliseo Verón:

Una superficie textual está compuesta por marcas. Estas marcas pueden interpretarse como las huellas de operaciones discursivas subyacentes que remiten a las condiciones de producción del discurso (...) De modo que las operaciones mismas no son visibles en la superficie textual: deben reconstruirse (o postularse) partiendo de las marcas en la superficie.³



La polaridad entre la simplicidad de la forma percibida y la complejidad que arroja el análisis de la estructura inmanente del material que se evidencia en estos ocho compases iniciales del movimiento hacen que este *statement* musical se asemeje a un koan zen,⁴ en el que la búsqueda de una comprensión racional del objeto choque una y otra vez con los límites del lenguaje con el que se intenta comprenderlo.



Figura 1. Sonata op 10 no1 L.v. Beethoven. compases 1 al 8

Dedicaremos este artículo al intento de responder esta pregunta.

-
- 3 Eliseo Verón, "Dictionnaire des idées non reçues", en *Connexions*, 27 (1979) citado por María Elena Bitonte, "De las operaciones semióticas a una semiótica de las operaciones", artículo presentado en el 14º Congreso Mundial de Semiótica, *Trayectorias*, Buenos Aires, 9 al 13 de septiembre de 2019.
 - 4 Un koan (...) es una historia, diálogo, pregunta o declaración del chino Chan-lore, complementada con comentarios, que se utiliza en la práctica Zen para provocar la "gran duda" y la visión inicial de los estudiantes Zen. El estudio prolongado de koan rompe el orgullo de mente pequeña y la identificación con esta visión inicial, y estimula un mayor desarrollo de la perspicacia y la compasión, y su integración en la vida diaria y el carácter. "Kōan" 2024/10/20, <https://es.wikipedia.org/wiki/Kōan> Debo la conexión entre este tipo de ejercitación y las estructuras musicales a la lectura del precioso libro de Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: Una eterna trenza dorada*. Traducido por Mario Arnaldo Usabiaga Bandizzi (México: Conacyt, 1979).

Antecedentes y perspectivas

La mayor parte de la literatura existente en relación al clasicismo encuadraría esta frase sin duda como una frase en período. El semiólogo canadiense David Lidov ha determinado tres características de las frases en período: Encuadre, Complementación y Disjunción.⁵

- Encuadre: responde a la articulación x y y que se verifica a nivel armónico (I V VII I)
- Complementación: responde a la articulación x y y (trayectoria ascendente / trayectoria descendente)
- Disjunción: x x y y que se puede asimilar a la Oposición antecedente / consecuente, la reescribiríamos como la oposición (X(x x))(Y(y y))

En el marco del análisis schenkeriano, Jack Boss reconoce claramente que ambos segmentos tienen un carácter opositivo, aunque sorprendentemente toma los primeros diez compases y no los primeros ocho como objeto de análisis (Fig. 2).

(...) esta unidad de apertura contiene dos vectores melódicos en el seno de la progresión i -vii^o 6/5 - i6 que pueden ser escuchadas como opositivas entre sí. Las razones de esto son: 1) presentan disminuciones de diferentes tipos, y 2) tienen caracteres contrastantes dados por sus características aplicadas a ellas como el registro, dinámicas y disminuciones de superficie como el registro, la dinámica y la disminución. Estos motivos son la tercera ascendente armonizada como décimas paralelas (...) y la figura de doble vecindad.⁶

5 David Lidov, "Syntactic strata in music", en *A semiotic landscape*. International Association for Semiotic Studies (Milán: Mouton, 1979), 1006. Todas las traducciones son del autor.

6 *This opening unit contains two voice-leading strands within the i -vii^o 6/5 - i6 progression that can be heard as opponents to one another. The reasons are: 1) they present diminutions of different kinds, and 2) they are given contrasting characters through the surface characteristics applied to them such as register, dynamics, and diminution. These motives are the ascending third harmonized by parallel tenths (...) and the double neighbor figure.* Boss, "Schenkerian-Schoenbergian analysis". Todas las traducciones en este artículo son del autor.

Example 1. Beethoven, Sonata Op. 10, no. 1, i, mm. 1–10, beginning of exposition's first theme

Figura 2. Jack Boss, análisis de los compases 1 al 10

Intentaremos mostrar que el *poder explicativo* de esta segmentación no alcanzará para dar cuenta de los eventos que sobrevendrán a continuación, ya que el compositor parte de esa clara articulación binaria para hacerla estallar en fragmentos que obligan a reconfigurar continuamente el orden inicial.

Tal como comprobara Ruwet,⁷ los encabalgamientos entre segmentos jerárquicos de diferente nivel se verifican aun en estructuras muy simples como las monodías medievales que estudia, produciendo efectos de ambigüedad sensible que finalmente son —agregamos nosotros, siguiendo al investigador argentino Claudio Eiriz— los motores generadores de expectación por parte de los oyentes.⁸

Sin embargo, estas dificultades en lugar de desalentar la tarea analítica la estimulan. Como escribe Pablo Wahnón “En cierto sentido, se puede decir, que las confusiones son la llave de la creación. O también, que originan relaciones espontáneas que darán lugar a nuevos signos. Parafraseando a Lucrecio, podemos decir que las confusiones son el Clínamen de la Semiótica”.⁹

En efecto, si concebimos la significación musical según la acepción dada por Gilles G. Granger, quien sostiene que “(...) es aquello que escapa a una cierta estructuración manifiesta en una experiencia”,¹⁰ es posible pensar que el modelo propuesto no tenga otro fin que dejar en evidencia lo imposible de ser dicho: lejos

7 Ruwet. *Méthodes d'analyse en musicologie*, 133.

8 Claudio Eiriz, “Creación y operaciones de transformación: Aportes para una retórica del diseño”, *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación* 64. Universidad de Palermo (2017).

9 Pablo Wahnón, “Teoría semiótica de la confusión: una herramienta para estudiar la variabilidad de la semiosis”, artículo presentado en la “I Jornada Peirce en Argentina”, 2004, file:///C:/Users/TOSHIBA/Downloads/JornadaArgentinaWahnón.pdf

10 Gilles Gaston Granger, *Essai d'une philosophie du style* (Paris: Editions Odile Jacob, 1988), 112.

de mostrar un orden trascendente, si funciona, el análisis paradigmático debería mostrar los puntos de fuga, aquello que resiste a la formalización, lo que hace que la música sea considerada un *quasi sistema*:

Toda práctica podría describirse como una tentativa por transformar la unidad de la experiencia en la unidad de una estructura, pero esta tentativa comporta siempre un residuo. La significación nacería de las alusiones a este residuo que la conciencia laboriosa aprehende en la obra estructurada, e introduce como imperfecciones de la estructura.¹¹

Por esta razón, el fin del análisis de una pieza musical, si existiera, llega cuando el analista arriba a la conciencia siempre ardua y laboriosa de la inefabilidad de la música. De acuerdo a esta idea, es posible pensar que el proceso analítico desarrollado aquí no tenga otro fin, al igual que un koan zen, de dejar en evidencia lo imposible de ser dicho.

Transformaciones y narratividad



La noción de transformación se encuentra en el centro del trabajo analítico que proponemos, noción sin la cual la perspectiva estructural pierde totalmente su sentido. Como afirma Levi-Strauss:

(...) la noción de transformación es inherente al análisis estructural. Diría mismo que todos los errores, todos los abusos cometidos sobre o con la noción de estructura provienen del hecho que sus autores no han comprendido que es imposible concebirla separada de la noción de transformación.¹²

11 *Toute pratique pourrait se décrire comme une tentative pour transformer l'unité de l'expérience en l'unité d'une structure, mais cette tentative comporte toujours un résidu. La signification naîtrait des allusions à ce résidu que la conscience laborieuse saisit dans l'œuvre structurée, et introduit comme imperfections de la structure.* Granger, *Essai d'une philosophie du style*, 112.

12 Es importante remarcar que, tal como sucede en una partitura musical, es imposible comprender un mito como una secuencia continua. Esta es la razón por la que debemos ser conscientes de que si intentamos leer un mito de la manera en que leemos una novela o un artículo de diario, es decir, línea por línea de izquierda a derecha, no podremos llegar a entenderlo, porque debemos aprehenderlo como una totalidad y descubrir que el significado básico del mito no está ligado a una secuencia de acontecimientos sino más bien (...) a grupos de acontecimientos. Claude Lévi-Strauss, *Mito y Significado*. (Madrid: Alianza Editorial, 1990), 68.

Se trata entonces de realizar un análisis musical que muchas veces resulta contraintuitivo, ya que se desliga momentáneamente de las explicaciones usuales sobre el funcionamiento de la percepción y de la composición.

Para J-J Nattiez, la metodología de análisis de nivel neutro requiere la descripción como condición intensiva para la posterior explicación funcional:

[...] el inventario de los rasgos constructivos del objeto es la condición sine qua non para la determinación de una pertinencia. No se puede partir de la definición a priori de la pertinencia para buscar los objetos que cumplen una función determinada; por el contrario, hay que partir de un inventario lo más exhaustivo posible, neutral y combinatorio de rasgos, para discernir los que efectivamente cumplen una función.¹³

Al reducir el problema de la intencionalidad al de la repetición/variación en el interior de la urdimbre textual, el análisis paradigmático se constituye en una vía de acceso al inconsciente anónimo, universal, estructural, obrante en la música y por lo tanto traspasa largamente las categorías a partir de las cuáles es escuchado o ha sido producido.

La metodología propuesta por N. Ruwet —una de las tantas formas de análisis de nivel neutro existentes— se basa en la aplicación de una serie de reglas destinadas a identificar segmentos equivalentes, semejantes o portadores de propiedades comunes, a diferentes niveles jerárquicos en la pieza estudiada,¹⁴ y fue inspirada en la metodología propuesta por Lévi-Strauss para el análisis de los mitos.¹⁵

Intentamos aquí reducir a un diagrama de flujo con el objetivo de explicar este algoritmo en sus aspectos más generales (Fig. 3).

13 Este último ha aplicado el método a la música de tradición oral. Véase Darrell Conklin, "Antipattern discovery in folk tunes", *Journal of New Music Research* 42, nro. 2 (2013/06/01 2013): 161-169. <https://doi.org/10.1080/09298215.2013.809125>, <https://doi.org/10.1080/09298215.2013.809125> y Olivier Lartillot, "A musical pattern discovery system founded on a modeling of listening strategies", *Computer Music Journal* 28, nro. 3 (2004): 53-67. <https://doi.org/10.1162/0148926041790694>, <https://doi.org/10.1162/0148926041790694>

14 En relación a la noción de *plot* ver Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*. Collection Musique-Passé-Présent (Paris: Christian Bourgeois Editeur, 1987), 218.

15 Es importante remarcar que, tal como sucede en una partitura musical, es imposible comprender un mito como una secuencia continua. Esta es la razón por la que debemos ser conscientes de que si intentamos leer un mito de la manera en que leemos una novela o un artículo de diario, es decir, línea por línea de izquierda a derecha, no podremos llegar a entenderlo, porque debemos aprehenderlo como una totalidad y descubrir que el significado básico del mito no está ligado a una secuencia de acontecimientos sino más bien (...) a grupos de acontecimientos. Claude Lévi-Strauss, *Mito y Significado*. (Madrid: Alianza Editorial, 1990), 68.

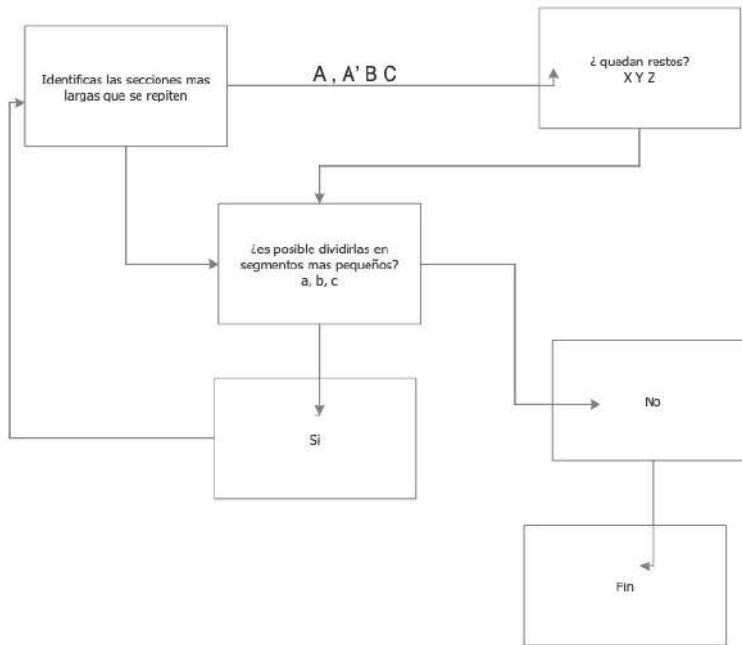


Figura 3. Un posible diagrama de flujo a partir de las reglas propuestas por Nicolas Ruwet

Este modelo analítico es uno de los antecedentes del *computational pattern discovery* desarrollado en la actualidad por los musicólogos Olivier Lartillot y Darrell Conklin, a partir de diseñar modelos informáticos, estadísticos, de la percepción humana.¹⁶

Sin embargo, el campo estésico no está constituido solamente por la percepción, la significación musical se recorta en el horizonte de la existencia humana, de su historia, de la experiencia vivida. El analista no sólo se dedica a identificar recurrencias de los elementos: parte de una hipótesis de relevancia y por eso debe elegir entre diferentes agenciamientos del material estudiado en función de un “plot”, una intriga, una narrativa que tienda a explicar el funcionamiento del objeto estudiado. ¿Será posible que esta capacidad sea adquirida por las computadoras?¹⁷

16 Este último ha aplicado el método a la música de tradición oral. Véase Darrell Conklin, “Antipattern discovery in folk tunes”, *Journal of New Music Research* 42, nro. 2 (2013/06/01 2013): 161-169. <https://doi.org/10.1080/09298215.2013.809125>, <https://doi.org/10.1080/09298215.2013.809125> y Olivier Lartillot, “A musical pattern discovery system founded on a modeling of listening strategies”, *Computer Music Journal* 28, nro. 3 (2004): 53-67. <https://doi.org/10.1162/0148926041790694>, <https://doi.org/10.1162/0148926041790694>

17 En relación a la noción de *plot* ver Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*. Collection Musique-Passé-Présent (Paris: Christian Bourgois Editeur, 1987), 218.

Desde la teoría de la simplicidad Chater sostiene que "(...) el poder explicativo no es una restricción adicional que deba negociarse por la simplicidad; maximizar el poder explicativo es lo mismo que maximizar la simplicidad de la codificación de los datos".¹⁸ Puede decirse que un modelo paradigmático es más rentable en función de la cantidad de hechos que conecta, o de la menor cantidad de cabos sueltos que deje, ya que "el sistema cognitivo impone patrones al mundo de acuerdo al principio de simplicidad: elegir el patrón que provee la más breve representación de la información disponible".¹⁹

Sin embargo, aquí nos encontraremos con un escollo importante a este respecto: muchas formas de descripción de los patrones rítmico melódicos que identificamos en este movimiento conviven como posibles interpretaciones del texto, pero ninguna es capaz de dar cuenta de la totalidad de los eventos que lo conforman.

Análisis

Presentaremos una serie de hipótesis de segmentación que iremos verificando paso a paso para luego reunir las en un cuadro general.

- Los segmentos semejantes se dispondrán mientras sea posible unos debajo de otros y a la vez deberán poder leerse de izquierda a derecha y de arriba a abajo. Dada la dimensión de la pieza analizaremos cada una de las secciones individualmente para luego integrarlas en un cuadro general.
- No incluiremos las líneas divisorias de compás ni la métrica ya que establecen de por sí segmentaciones innecesarias a los fines de este trabajo.
- Cada nueva hipótesis no excluirá los anteriores resultados, por lo cual serán acumulativas, reflejando el proceso mismo por el cual se formularon.
- No analizaremos la pieza linealmente sino deteniéndonos en las implicaciones de cada hipótesis de segmentación.

18 *Therefore, the explanatory power is not an additional restriction that must be changed for simplicity; maximizing the explanatory power is the same as maximizing the simplicity of data encoding. Explanatory power is therefore not an additional constraint that must be traded off against simplicity; maximizing explanatory power is the same as maximizing the simplicity of the encoding of the data.* Nick Chater, "The Search for Simplicity: A Fundamental Cognitive Principle?". *The Quarterly Journal of Experimental Psychology* (April 1999): 273-302.

19 *Ibidem.*

Unidades de Nivel 1

Se identifican enteramente con la exposición y la reexposición y por lo tanto resulta innecesario transcribirlas.

Unidades de nivel 2. Hipótesis 1

Los compases 1-8 (tema A) y 106-114 (comienzo del desarrollo, en tonalidad mayor) constituyen un primer bloque de unidades de nivel 2, casi idénticas a nivel rítmico melódico, mostrando una transformación a nivel de la orientación armónica de cada grupo. Cerrada sobre si misma en el primer caso, abriendo hacia un nuevo centro tonal la segunda. Las denominaremos "I" e "I'" y se identifican totalmente con el tema "A" (Fig. 4).



Figura 4. Compases 1- 8 y 106-114

El segundo bloque de unidades de nivel 2, está constituido por los compases desde el 118 al 125 que repiten entre los compases 126 al 134 que se encuentran en la sección central del desarrollo (Fig. 5).



Figura 5. Compases 118 al 125 y 126 al 134

Estos grupos de ocho compases que se repiten idénticos transportados presentan una estructura armónica similar: I V VII I en un caso y I V V I en el otro. En ambos es

verificable la secuencia salto/ repetición de nota, el acorde desplegado, la finalización por grado conjunto descendente. A medida que vayamos a niveles más pequeños iremos desbrozando en detalle estas características. Debido al problema espacial que implica distribuir un análisis paradigmático de una obra de grandes dimensiones, haremos un análisis de secciones para luego intentar integrarlos en una representación global.

Unidades de nivel 3. Hipótesis de segmentación 1

El segmento "I" (compases 1 al 8) está compuesto por dos partes idénticas desde el punto de vista rítmico (∂ y β), semejantes desde el punto de vista melódico y complementarias desde el punto de vista armónico, respondiendo al conocido modelo clásico de la frase en período (Fig. 6).²⁰

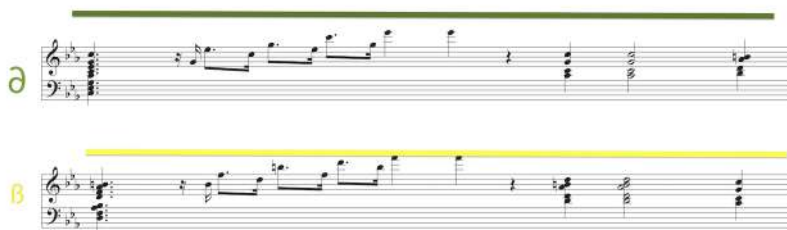


Figura 6. Segmentos ∂ y β

Unidades de nivel 4. Hipótesis de segmentación 1

La segmentación de ∂ y β en unidades de nivel 4 es extremadamente problemática, razón por la cual formularemos varias hipótesis.

La primera de ellas es que ∂ y β están compuestos, coincidentemente con el análisis clásico, por dos grupos de 8 y 4 tiempos ("S" y "t"), basados en la clara oposición entre la trayectoria ascendente por salto, de las notas del acorde de do menor desplegado, (celestes) y el descenso por grado conjunto (naranja). Ambos

²⁰ Además de los 8 compases que abren el movimiento existen varios segmentos de nivel 3, como los comprendidos entre los compases 13 al 16, 33 al 48, 51 al 55, 93 al 105, 143 al 156, 158 al 168, 169 al 179. Sin embargo, su alcance generativo es limitado. Por tal razón, y para no producir una cantidad de datos que no resultan significativos vamos a concentrarnos en el análisis de las unidades que componen el segmento "I", dejando para más adelante la consideración de estos segmentos subsidiarios.

tienen en común la repetición de nota, al final en el caso de "S", y al principio en el caso de "t".²¹

Estas repeticiones son el único rasgo en común entre ambos segmentos y como veremos se convertirán en el eje común que une todas las hipótesis de segmentación a lo largo de toda la pieza, por lo cual su importancia estructural es enorme.

Es interesante notar que el grupo "S" dura el doble de "t" aunque todo el segmento aparece compuesto por dos partes equivalentes (Fig. 7).

Figura 7. Análisis de nivel 4. Hipótesis de segmentación 1

Veremos más adelante confirmada la pertinencia de esta segmentación gracias a la repetición —o a su contrario, la supresión— de alguno de sus componentes.²²

Unidades de nivel 5 identificadas a partir de la hipótesis de segmentación 1

Una posible subdivisión de "S" arrojaría tres partes asimétricas, ninguna de ellas del mismo nivel jerárquico que "t" (Fig. 8).

Figura 8. Unidades de nivel 4 y 5

Sus elementos se pueden identificar con los esquemas acentuales

21 El segmento naranja "t" está en minúscula ya que es de menor nivel jerárquico que "S" aunque luego deberemos reformular esta designación en minúscula a la luz de otra hipótesis analítica.

22 Por ejemplo, en los compases 25 al 27 que analizaremos más adelante.

- "A" Crético, verde
- "B", (compuesto por dos Yambos) "b" gris (unidades de nivel 6)
- "Y" (dos yambos encabalgados) negro
- "t" Anfibraco, naranja conformando el esquema :

$$(I((\partial(S((A)(B(b\ b)))(Y)))(t))(\beta(S((A)(B(b\ b)))(Y)))(t)))$$

Unidades de nivel 4. Hipótesis de segmentación 2

Si excluyéramos el primer acorde (x) del resto de ∂ , el arco melódico que describen los segmentos marcados por la flecha gris y la flecha roja punteadas, obtendríamos una simetría especular con eje en las dos notas mi b que conforman el punto más alto de la trayectoria melódica ascendente que constituyen el fin de un grupo y el principio del siguiente (Fig. 9).

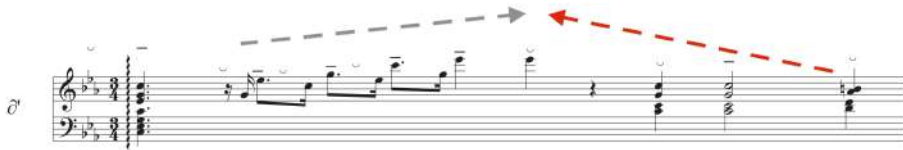


Figura 9. Simetría especular. Hipótesis de segmentación 2

Unidades de nivel 5 derivadas de la hipótesis de segmentación 4. 2

Tanto la trayectoria melódica marcada por la flecha gris punteada, comenzando en sol y llegando al mi b, en el ámbito de una sexta menor compuesta como el descenso marcado con la flecha roja en el marco de una 3ra mayor compuesta se correlacionan respectivamente con una secuencia rítmica de 4 yambos "b" bajo la línea gris, que denominaremos unidades "b" y dos troqueos que denominaremos "C" y C', bajo la línea punteada roja. Esta simetría es bastante satisfactoria, pero se consigue al precio de excluir un elemento del análisis.²³

Llamaremos "S - x" al grupo de dos unidades "B" compuestas a su vez por dos unidades "b" —yambos— con trayectoria melódica general ascendente en el marco de una sexta menor y "N", a la unión de los dos segmentos C y C', caracterizados por el ritmo troqueo. De esta manera podría re escribirse la segmentación: $(\partial(S((x((S-x)(B(bb)(B(bb)))))(N(C\ C')))))(Fig. 10).$

23 Este era el análisis sostenido por el compositor Francisco Kröpfl en sus clases a fin de ilustrar la diferencia entre los campos acentuales yambo y troqueo.

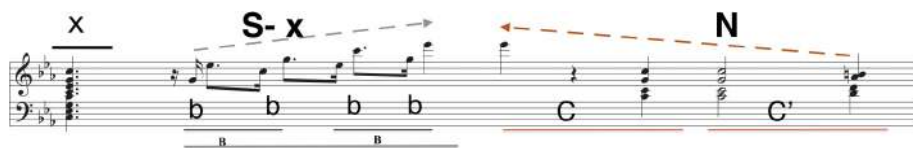


Figura 10. Unidades de nivel 5. Hipótesis 4.2

En el cuadro siguiente mostramos la serie de eventos que coherentemente con las unidades identificadas en el modelo paradigmático “S-x” reproducen la trayectoria ascendente, desplegada en una sexta menor compuesta con punto de partida en la nota sol y punto de llegada en la nota mib (salvo en las transposiciones)(Fig. 11).

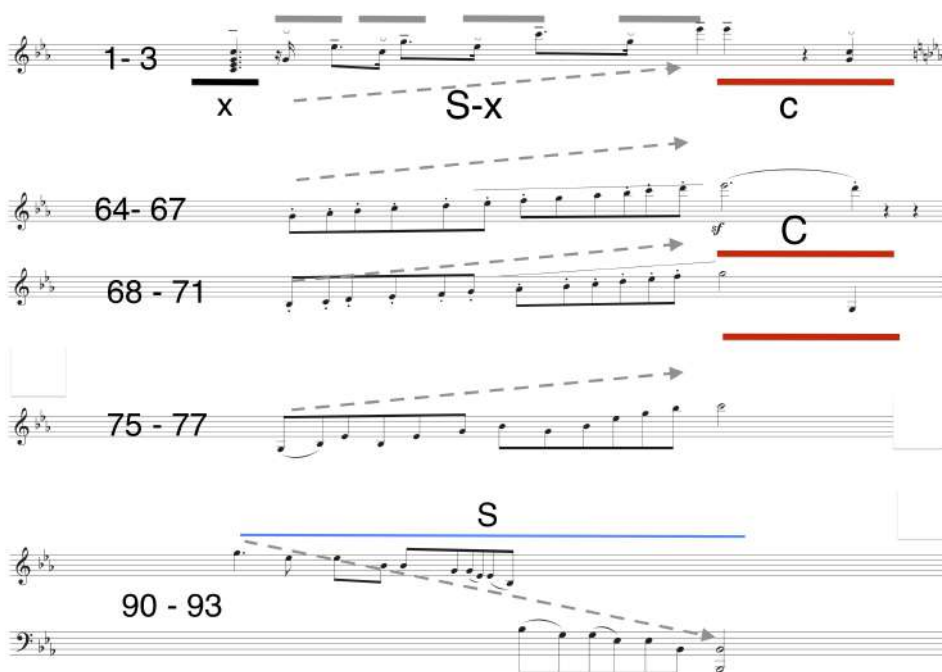


Figura 11. Cuadro paradigmático 8

Nótese que en los compases 64 al 71 y 75 al 77 y 90 al 93 el yambo “b” se ha transformado en un elemento troqueo, conservando el número de elementos. Esto se repetirá en otras secciones.

Asimismo, en los compases 64 al 71, los saltos entre los componentes del acorde han sido sustituidos, dentro de la misma trayectoria de sexta compuesta, por un giro por grado conjunto.

En los compases 76 al 77 y 90 al 93 retorna el giro por saltos entre los componentes de un acorde desplegado, este último en forma descendente.

Unidades de nivel 4. Hipótesis de segmentación 3

En la búsqueda de un recorte de unidades que a diferencia del anterior no deje restos y esté compuesto por segmentos equivalentes en duración puede obtenerse, recurriendo a un criterio basado en la métrica, dos grupos iguales de 6 tiempos, a los que denominaré "M" (azul oscuro) y "N", (rojo). Notemos que "N" a nivel del ritmo coincide con la segmentación melódica descrita en la hipótesis anterior (Fig. 12).

Figura 12. Cuadro paradigmático 9

Unidades de nivel 5 derivadas de la hipótesis de segmentación 3

El módulo "M" puede ser dividido en dos sub segmentos "A", crético en (verde) y "B" (gris). El interior de "B" podría ser dividido en 3 unidades de menor nivel "b", yambos. Por su parte "N" está conformado por las unidades semejantes "C" y "C'", troqueos ya identificados. La segmentación así obtenida puede presentarse bajo la forma de la secuencia crético (A), tres yambos (b), dos troqueos (C). ((∂ (M (A)(B(b b b))) (N(C C))) (B(M (A)(B(b b b))) (N(C C))))

De acuerdo con los grupos que hemos identificado en este recorte mostraremos a continuación como se instancian las repeticiones o variaciones que confirman su pertinencia. En los compases 9 al 12 y en el segundo tema, como en un proceso de edición, los segmentos centrales "B" y "C", incluidos como miembros de "M" y "N" son suprimidos, formándose la nueva secuencia "A + C". En la primera instancia de aparición de la secuencia (compases 9 al 12) "A" mantiene el esquema acentual crético mientras "C" mantiene sus propiedades rítmicas (troqueo) y melódicas (descenso por grado conjunto)(fig. 13).

Figure 13 shows a musical score with four systems of staves. The first system starts at measure 1 and includes measures 1 through 8, with a green line above labeled 'A' and a grey line above labeled 'B'. The second system starts at measure 9 and includes measures 9 and 10. The third system starts at measure 11 and includes measures 11 and 12. The fourth system starts at measure 13 and includes measures 13 and 14. Above the staves, there are four colored lines indicating sections: a green line for 'A' (measures 1-8), a grey line for 'B' (measures 9-10), a red line for 'C' (measures 11-13), and another red line for 'C'' (measures 14-16).

Figura 13. Cuadro paradigmático 10

En el segundo tema, compases 56 al 63, tanto "A" como "C" expanden su duración original manteniendo los esquemas rítmico crético, y troqueo respectivamente. También se mantienen rasgos melódicos como la trayectoria ascendente por salto entre los componentes de un acorde y el descenso por grado conjunto que caracterizaron la oposición entre los segmentos gris y rojo, señalados con las líneas punteadas (Fig. 14).

Figure 14 shows two musical examples. The left example, labeled 'A'', shows a melodic line with a green line above it. The right example, labeled 'C'', shows a melodic line with a red line above it. Both examples feature dashed lines indicating the melodic trajectory, showing an ascending leap between chord components followed by a descending stepwise motion.

Figura 14. Cuadro paradigmático 11

En el gráfico siguiente mostramos la serie de transformaciones de A + C entre los compases 9 al 13 y en el segundo tema, compases 56 al 63. Por lo que puede observarse aquí, el crético "A" se conserva y en todas sus instancias finaliza en la nota

mib en el mismo registro. En la instancia A' se mantienen las notas y se invierte el intervalo de 6ta menor ascendente en 3ra mayor descendente (Fig. 15).

Figura 15. Cuadro paradigmático 12

Debe notarse que esto produce una cierta ambigüedad entre la identidad del segmento "A" que venimos de describir y el segmento "S-x" deslindado en la hipótesis anterior. Ambos reiteran la nota de partida sol y la nota de llegada mib y ambos funcionan como antecedentes de "C" por lo cual en el siguiente cuadro encolumnaremos las unidades "A" y las unidades "S-x" para mostrar su semejanza y a la vez, mostrar a ambas como antecedentes de "C". Es interesante notar cómo este antecedente desaparece y el elemento "C" se independiza, repitiéndose varias veces de manera aislada haciendo un loop sobre sí mismo (Fig. 16).

Figura 16. Cuadro paradigmático 13

Otra consecuencia de la hipótesis de segmentación 3 se verifica la liquidación de la exposición (compases 86 al 90) en la que se presenta una nueva secuencia en la que se opera una supresión: A b b C C se transforma en A b ~~bb~~ C C. Se suprimen dos unidades "b" y totalmente "C". Los segmentos A + b se repiten 3 veces (Fig. 17).

The figure shows three systems of musical notation, each with a treble and bass clef staff. The first system is labeled '129' and features a green horizontal bar above the treble staff with the letter 'A' underneath. The second system is labeled '133' and the third '141'. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'sf'.

Figura. 17. Cuadro paradigmático 14

Las operaciones realizadas hasta el momento consisten en un proceso de continua supresión de elementos de menor nivel que ∂ :

1. La supresión de los elementos centrales de M y N: $AB-C-C' \Rightarrow A C'$.
2. La supresión de "A" y la separación de "C" como elemento independiente de su antecedente.
3. La repetición aislada de los elementos A + b suprimiendo los elementos bb C.

En resumen, esto puede ser pensado como un proceso de filtrado progresivo esquematizable así:

AB CC => A ~~B-C~~ C. => A o(S-x)C => ~~A-C'~~ C C... A b ~~bb~~ C

En el siguiente cuadro veremos las unidades "A" y "S-x" en columnas separadas combinando unidades de nivel IV surgidas en las hipótesis 1, 2 y 3 (Fig. 18).²⁴

The figure displays a musical score with several systems of staves. Key elements include:

- Measure 1:** Labeled with a green bar and the letter 'A' above it.
- Measure 17:** Labeled with a red bar and the letter 'C'' above it.
- Measure 56:** A system of two staves.
- Measure 64:** Labeled with 'S-x' above a series of notes with slurs.
- Measure 76:** Labeled with '4 compases faltantes' (4 missing measures) to the right.
- Measure 86:** Labeled with a green bar and 'A' above it, and a red bar and 'C' above it.
- Measure 90:** Labeled with a blue bar and the letter 'S' above it.

Figura 18. Cuadro paradigmático 15

24 Los compases 72 al 75, cromatismos ascendentes hasta desembocar en la tonalidad de Mib. deben ser considerados restos cuya función es puramente cadencial y no están incluidos.

Unidades de nivel 4. Hipótesis de segmentación 4

La hipótesis de segmentación que presentamos a continuación se basa en pensar el primer acorde como un arpeggio que funciona como una anacrusa sobre la nota más aguda (do 4) que no ha sido escrita, sino librada al intérprete y que refuerza la hipótesis de la existencia de la unidad x anteriormente identificada en la hipótesis IV 2 (Fig. 19).



Figura 19. Acorde inicial

Es posible hacer un paralelismo con lo que se llama en poesía un “inicio truncado”,²⁵ el cual presupone la presencia *in absentia* de una partícula anacrúsica, es decir un yambo imaginario al que se supone precede la serie de yambos efectivamente presentes. Denominaremos “x” (minúscula) a esta unidad no escrita. A la luz de esta idea, vemos que en los compases 9, 11 y 13, cada instancia de “A” está precedida por una, constituida por un acorde de do menor arpegiado lo cual vuelve a dar “carta de ciudadanía” a la partícula ‘x’ (Fig. 20).

²⁵ *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* observes that “The term ‘initial truncation’ is used to describe the omission of the first syllable of a (generally iambic) line. A line so truncated is also called a ‘headless’ (acephalous) line”, citado en <https://www.joyceproject.com/notes/030007catalectic.htm>. 2023. Último acceso: 6 de junio de 2024.

The image shows a musical score for a piano piece, likely in 3/4 time and B-flat major. It consists of four systems of staves. The first system has a treble clef and a bass clef. A green horizontal line labeled 'A' spans the first two measures of the first system. A red horizontal line labeled 'C' spans the last two measures of the first system. The notation includes various notes, rests, and chord symbols.

Figura 20. Cuadro paradigmático 14

Unidades de nivel 5 derivadas de la hipótesis de segmentación 4

Entre los compases 17 al 22, advertimos la transformación de la breve *acciacatura* “x” minúscula en un acorde roto desplegado en dos tiempos que luego de dos instancias de aparición aisladas, en su tercera aparición confirma la hipótesis del comienzo anacrúsico del primer tema (compás 21). Llamaremos “X” mayúscula a esta ampliación de “x”. A la vez, como consecuencia de este recorte surge una nueva unidad “Y”, compuesta por dos yambos encabalgados entre sí.

The image shows a musical score for a piano piece, likely in 3/4 time and B-flat major. It consists of four systems of staves. The first system has a treble clef and a bass clef. A horizontal line labeled 'X' spans the first two measures of the first system. The second system has a treble clef and a bass clef. A horizontal line labeled 'X' spans the first two measures of the second system. The third system has a treble clef and a bass clef. A horizontal line labeled 'B' spans the first two measures of the third system, and a horizontal line labeled 'Y' spans the last two measures of the third system. The notation includes various notes, rests, and chord symbols.

Figura 21. Cuadro paradigmático 15

Luego en los compases siguientes, del 24 al 28 el elemento X va a ser suprimido, dando la siguiente secuencia X B Y => X̄ B Y -(Fig. 22).-

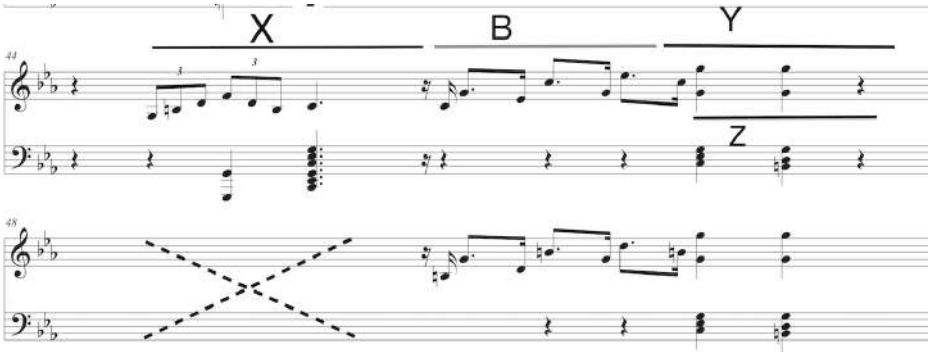


Figura 22. Cuadro paradigmático 16

A la vez en los compases 29 y 30 a "Y" se le suprime el primer elemento, la anacrusa de semicorchea, quedando un nuevo segmento que denominaremos "Z" (yambo). Nótese el proceso de filtrado por el cuál van quedando aislados los últimos elementos de la secuencia modelo ∂ (Fig. 23)

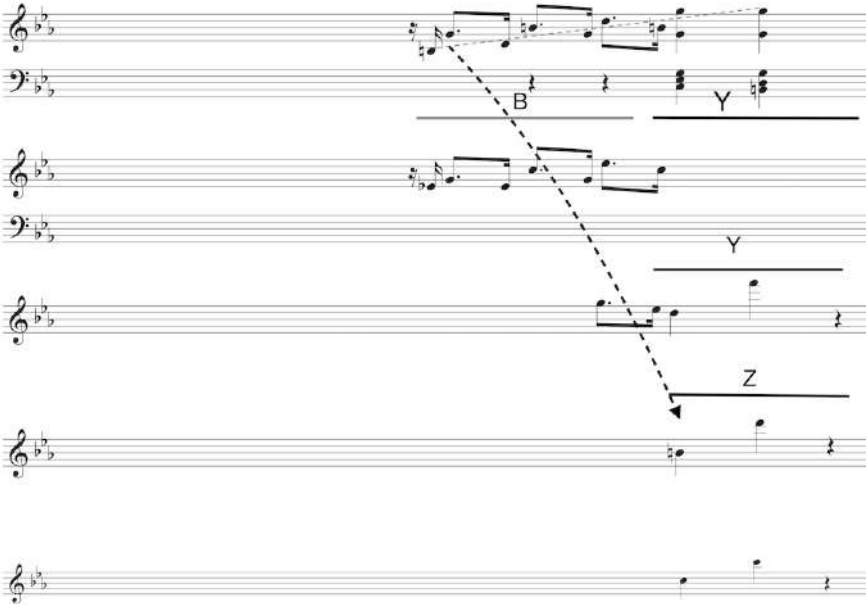


Figura 23. Cuadro paradigmático 17

Nótese que "Z", el último elemento, es la inversión de "C" a nivel rítmico (duraciones blanca negra, y negra blanca respectivamente)(Fig. 24).

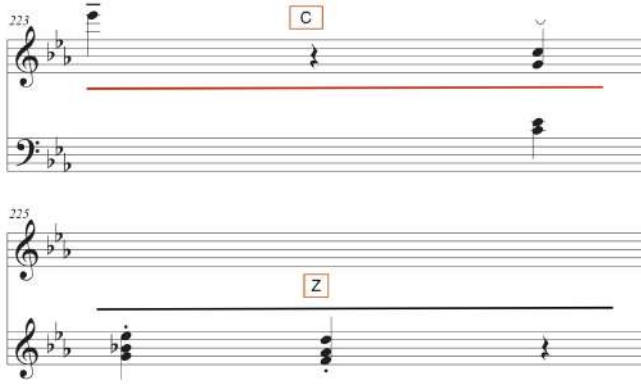


Figura 24. Cuadro paradigmático 18

relación que se hace visible en la comparación entre la secuencia de los compases 13 al 16 en el que C y Z están distribuidos en mano izquierda y derecha respectivamente (Fig. 25).

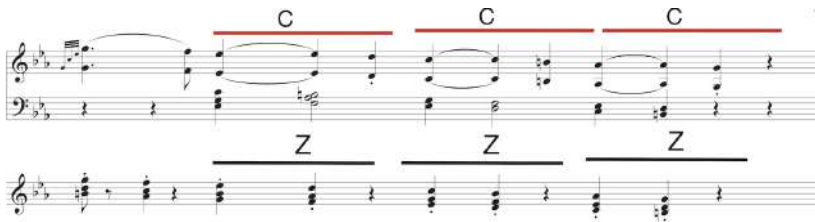


Figura 25. Cuadro paradigmático 19

En el siguiente cuadro relacionamos los compases 13 al 16 con la trayectoria melódica descendente que se observa entre el compás 158 al 168 del desarrollo, que a su vez se repite idéntico una octava abajo entre los compases 169 al 179. Es importante recalcar que "C" y "Z" son consecuencia de dos recortes de unidades diferentes.



Figura 26. Cuadro paradigmático 20

El cuadro siguiente muestra el proceso que ocurre entre los compases 17 a 30, en la clausura de la exposición del primer tema, con elementos predominantemente yámbicos, en el que se evidencia una nueva serie de supresiones progresivas, generando un filtrado análogo al anterior en el que esta vez "Z" es el elemento final que queda aislado en lugar de su inverso C

The image displays a musical score for a piano piece, specifically measures 17 through 30. The score is written in 3/4 time and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. A dashed line is drawn across the score, starting from the first note of measure 17 and ending at the final note of measure 30, indicating a melodic or harmonic progression. Above the staff, several labels are placed to highlight specific elements: 'X' is positioned above measure 17; 'B' and 'Y' are positioned above measures 23 and 24 respectively; and 'Z' is positioned above measure 30. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Figura 27. Cuadro paradigmático 21

El mismo proceso se verifica en el final del desarrollo (Fig. 28)

The image displays a musical score for a development section. It begins at measure 105, labeled 'Principio del desarrollo'. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two flats. A blue horizontal bar highlights the first few measures, and an orange bar highlights the final few. A dashed arrow points from measure 114, labeled 'Sección central', to a section of the score that is partially obscured and labeled 'del desarrollo Omitido'. Below this, the score continues with a section labeled 'Fin del desarrollo' starting at measure 158. The final part of the score is labeled 'Reexposición' and shows a return to the initial melodic material. The score is presented in a multi-stem format, with some stems grouped together.

Figura 28. Cuadro paradigmático 22

Unidades de nivel 2 hipótesis 2

Una última hipótesis de agenciamiento del segmento "1" consiste en agrupar de una manera fuertemente asimétrica los 24 tiempos de los primeros 8 compases dividiéndolos en dos grupos, uno de 10 y otro de 14 tiempos.

De esta manera tendríamos dos grupos "Γ" y $\Delta = ("x + \Gamma + y")$, siendo los restos "x" e "y" anacrusa y desinencia del módulo central "Γ" (Fig. 29).



Figura 29. Cuadro paradigmático 23

De acuerdo a esta idea, con una leve variante podríamos exponer esta segmentación en unidades de nivel 4 en la que, como se observa, en ∂ predominan los grupos troqueos "d" seguidos de los yambos "Z" mientras que en β predominan los yambos "Z" "b" e "Y" seguidos del anfrabco "T". Es importante notar que esta versión hace muy evidentes las repeticiones de nota en "Z", "Y" y "T" y como este rasgo se repite constantemente en toda la pieza, resulta relevante (Fig. 30).



Figura 30. Cuadro paradigmático 24

Operaciones de transformación entre unidades de nivel 4 y 5

Las unidades rítmicas más pequeñas presentan llamativas similitudes entre sí, que hacen pensar en los procesos de supresión y adjunción que se observaron en las

distintas etapas del análisis de unidades mayores, por lo que podría hipotetizarse una relación de semejanza entre procesos micro y macroformales.

En el siguiente cuadro mostramos las relaciones que guardan entre ellas pensando en procedimientos de aumentación, adición y supresión a partir de la unidad axial "b" (Fig. 31).

The diagram consists of five pairs of musical staves. Each pair represents a different unit or transformation:

- Unit A:** A green horizontal line above the first staff. The notation shows a quarter note on the top staff and a pair of eighth notes on the bottom staff.
- Unit b:** A black horizontal line above the second staff. The notation shows a pair of eighth notes on the bottom staff.
- Unit T:** An orange horizontal line above the third staff. The notation shows a quarter note on the top staff and a pair of eighth notes on the bottom staff.
- Unit Y:** A black horizontal line above the fourth staff. The notation shows a quarter note on the top staff and a pair of eighth notes on the bottom staff.
- Unit X:** A black horizontal line above the fifth staff. The notation shows a quarter note on the top staff and a pair of eighth notes on the bottom staff.
- Unit A:** A green horizontal line above the sixth staff. The notation shows a quarter note on the top staff and a pair of eighth notes on the bottom staff.
- Unit C:** A red horizontal line above the seventh staff. The notation shows a quarter note on the top staff and a pair of eighth notes on the bottom staff.
- Unit X:** A black horizontal line above the eighth staff. The notation shows a quarter note on the top staff and a pair of eighth notes on the bottom staff.
- Unit Z:** A black horizontal line above the ninth staff. The notation shows a quarter note on the top staff and a pair of eighth notes on the bottom staff.

Figura 31. Cuadro paradigmático 25

Dichas unidades podrían ser dispuestas de esta manera para mostrar su carácter orgánico (Fig. 32):

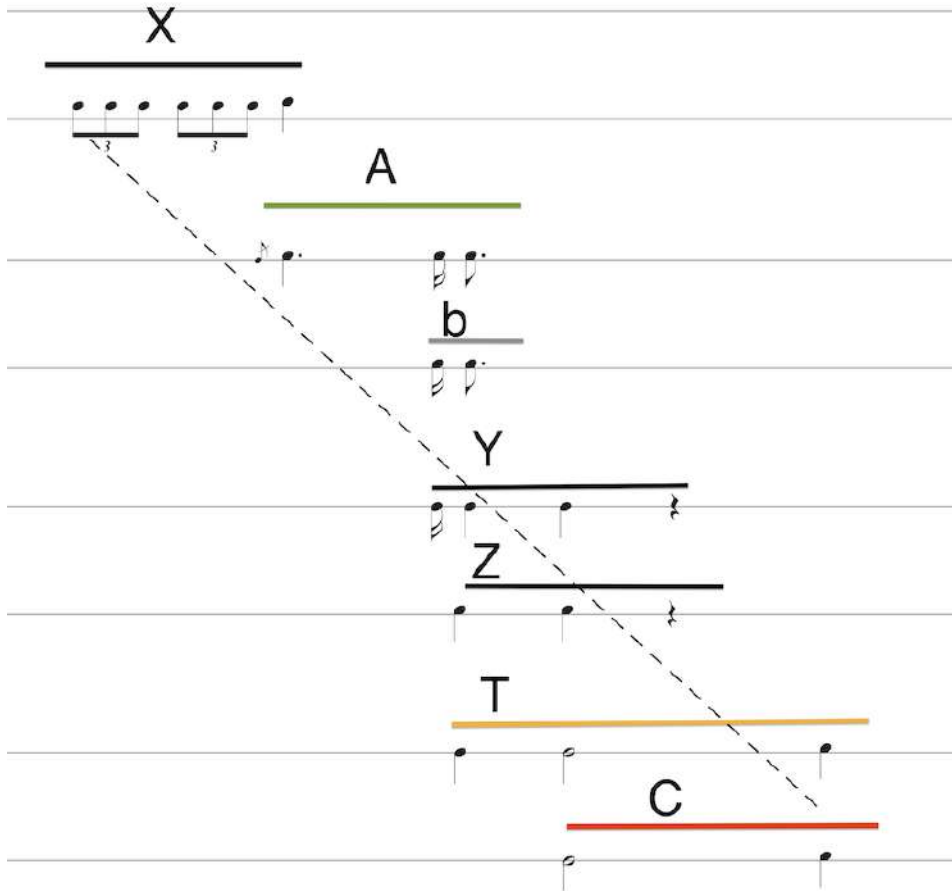


Figura 32. Cuadro paradigmático 26

A la vez es posible distinguir 3 grupos de 3 elementos. (A , T e Y), 3 grupos de 2 elementos (b , C y Z) y un grupo con cantidad de elementos variables, X.

En el caso de los grupos de 3 elementos resulta interesante pensarlos como la transformación por rotación de un mismo modelo (fig. 33).

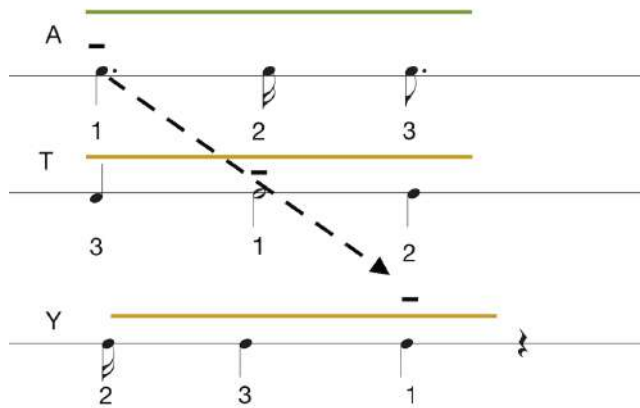


Figura 33. Cuadro paradigmático 27

En los grupos de 2 elementos es posible observar una secuencia de transformaciones compuestas por la reflexión especular y la extensión por aumentación $b \gg d \gg C \gg Z$ (Fig. 34).

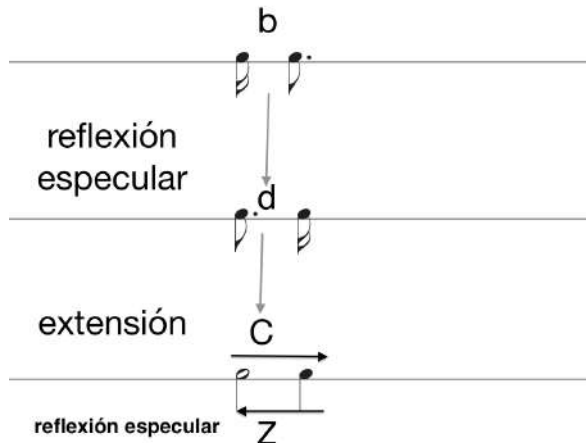


Figura 34. Cuadro paradigmático 28

Por otra parte puede pensarse que x es una transformación de b , yambo, en el que va variando la cantidad de elementos que contiene el arsis (Fig. 35).

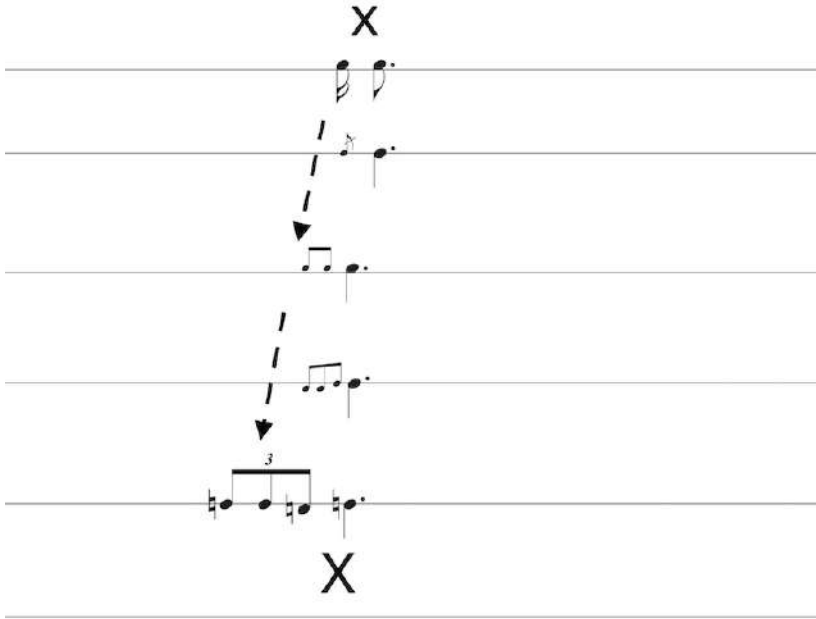


Figura 35. Cuadro paradigmático 29

A continuación, presentamos una serie de cuadros paradigmáticos que intentan, reproducir la obra de izquierda a derecha y de principio a fin (Fig. 36 a 39). Dada la complejidad de la obra analizada esto no es del todo posible. Un número importante de segmentos presentan transformaciones tan lejanas al modelo original que no pueden ser reducidas decididamente a este modelo —aunque guardan ciertas relaciones— ni a otro.

En estos otros segmentos, las propiedades de los modelos no desaparecieron del todo, se podría decir que han sido reducidas a su más mínima expresión. Deberían ser colocadas a la derecha de las unidades “C”, en el lugar temporal que les corresponde en la obra, pero esto haría ilegible el cuadro. Preferimos entonces dedicarles un lugar especial y mostrarlas por separado (fig. 36).

The image shows a musical score for two violins, labeled I and II. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two flats. Above the first system, there are two main sections labeled 'M' and 'N'. Section 'M' is further divided into sub-sections 'A', 'B', and 'C'. Section 'N' is divided into 'C' and 'C''. A green bar highlights section 'A' in both systems. A blue bar highlights section 'B' in system I. A red bar highlights section 'C' in system I. A black bar with an 'X' is placed above the first measure of system I. Section 'C'' is highlighted with a red bar in system I. The score consists of two systems, each with two staves (treble and bass). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings like 'b' and 'b b'.

Figura 36. Cuadro paradigmático 30

Figura 37. Cuadro paradigmático 31

ver secciones IV y V por separado.

3

The musical score is for a string sextet (VI) and is divided into several sections. Section A is marked with a green bar above the staff. Section C is marked with a red bar above the staff. Section S-x is marked with a dashed arrow above the staff. Section A is marked with a green bar above the staff. Section b is marked with a grey bar above the staff. Section S is marked with a blue bar above the staff. The score is written in G major and 3/4 time.

Figura 38. Cuadro paradigmático 32

sección VII ver por separado

The image displays a musical score for a piano sonata, specifically focusing on a section labeled 'VIII'. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It consists of six staves. The first two staves are the right hand, and the last two are the left hand. The middle two staves are the bassoon part. The score is annotated with several elements: a blue horizontal line labeled 'S' above the first staff; a red horizontal line labeled 'C' above the second staff; a green vertical line labeled 'd' on the first staff; a yellow vertical line labeled 'β' on the third staff; a dashed line labeled 'S-x' with an arrow pointing to the right on the fifth staff; and a black horizontal line labeled 'Z' below the sixth staff. The score shows a complex rhythmic structure with various note values and rests.

Figura 39. Cuadro paradigmático 33

Transformaciones lejanas y combinatoria de unidades

Una mirada en detalle muestra en los compases 9 al 16, (sección II) la distribución de las unidades de nivel 5 en ambas manos, creando un complejo tejido rítmico, una especie de polifonía motivica. La línea punteada señala el proceso por el cual C y Z quedan aislados del resto, “loopeados” sobre sí mismos (Fig. 40).

The image shows a musical score with eight staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom six staves are in bass clef. The score is annotated with various units and lines:

- A green line labeled 'A' is above the first staff.
- A red line labeled 'C' is above the second staff.
- A blue line labeled 'T' is below the second staff.
- A blue line labeled 'T' is below the third staff.
- A dashed line labeled 'Y' connects the start of 'A' to the start of 'C'.
- A black line labeled 'Z' is below the fourth staff.
- A horizontal line labeled 'elisión' is above the fourth staff.
- A red line labeled 'C' is above the sixth staff.
- A black line labeled 'Z' is below the sixth staff.
- A black line labeled 'Z' is below the seventh staff.
- A black line labeled 'Z' is below the eighth staff.

Figura 40. Cuadro paradigmático 34

En la sección IV, entre los compases 32 al 48, puede comprobarse la combinatoria de las unidades "A", "Y", "Z" y "C".

"Y" mantiene el salto ascendente de sexta menor y la repetición de nota, el esquema acentual compuesto por dos yambos encabalgados y la nota repetida al final, resumiendo en 3 notas el segmento "S", mientras que "A" conserva el esquema troqueo.

"Z" - que es el inverso de "C" a nivel de las duraciones- toma prestado en algunas instancias también su trayectoria melódica por grado conjunto pero invertido. Esta combinación de propiedades ZC aparecerán también más adelante (Fig. 41).

The image displays a musical score for a section of a sonata, divided into three systems. The first system (measures 23-25) features a treble clef and a key signature of two flats. A brown horizontal line above the first measure is labeled 'Y', and a green horizontal line above the second measure is labeled 'A'. The second system (measures 26-28) is marked with the Roman numeral 'IV' on the left. A green horizontal line above the second measure is labeled 'Z', and a red box around a note in the third measure is labeled 'C'. The third system (measures 29-31) continues the notation. Red dashed arrows indicate specific melodic movements: one from the first measure of the first system to the second, and others in the second and third systems.

Figura 41. Cuadro paradigmático 35

La sección V (compases 48 al 55) se repite con variantes al fin de la exposición (sección VII compases 94 al 105). Ambas tienen el mismo carácter conclusivo. El grado de alejamiento con respecto al modelo inicial es muy grande por lo que recurrimos a letras más alejadas como epsilon, "O" y "W".

Permanecen, una vez más, como reduciendo a la más mínima expresión las propiedades más relevantes de ∂

la repetición de nota característica de "Y" .

el descenso por grado conjunto característico de "C" montado sobre el ritmo de "Z", de la misma manera que en la sección IV.

Ambas secciones tienen una función tonal claramente conclusiva (Fig. 42).

The image shows a musical score for two systems, labeled 'V' and 'VII'. The first system (V) consists of a treble and bass staff. Above the treble staff, there are annotations: 'y?' and 'z c?' under a yellow bar, 'O' and 'O'' under another yellow bar, and 't', 'ε', and 'W' under a black bar. Below the bass staff, there is a blue bar and the symbol 'ε'. The second system (VII) also has a treble and bass staff. Above the treble staff, there are annotations: 'ε'' and 'ε'' under a blue bar. Below the bass staff, there is a blue bar and the symbol 'ε''.

Figura 42. Cuadro paradigmático 36

En la primera sección del desarrollo (compases 118 al 133), sección IX, se verifica una alta cantidad de operaciones de transformación combinadas y por lo tanto un alto grado de alejamiento con respecto a los modelos iniciales, que se corresponde con la modulación a la tonalidad vecina de Fa menor y luego a Sib menor. El único modelo que conserva su identidad rítmica es "C".

Como veremos más abajo, la sucesión de unidades "d" troqueos son una inversión de la secuencia de unidades "b" yambos y a la vez una aumentación desigual de sus componentes. La oposición entre salto / nota repetida y descenso por salto de los componentes del acorde replica la inicial identificada con líneas grises y rojas en la segunda hipótesis de análisis de nivel 4 y es nuevamente un rasgo en común con las secciones IV y V (Fig. 43).

The image shows a musical score for three systems of staves, labeled III, III', and III". Above the first system, there are three sections marked with 'X', 'C', and 'D'. The 'X' section starts at measure 118. The 'C' and 'D' sections are marked with a red line above them. Below the 'D' section, there are three rhythmic markings 'd' underlined. The score consists of multiple staves for each system, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Figura 43. Cuadro paradigmático 37

Se verifica que los tres grupos yámbicos iniciales se convierten en tres grupos troqueos. Es interesante notar asimismo que las unidades "d" transportan un acorde desplegado descendente inverso al que caracterizaba al grupo (B (b b b)) original (Fig. 44).

The image shows a musical score for three staves. The top staff has four rhythmic markings 'b' above it. The middle staff has a dashed line labeled 'reflexión especular' (specular reflection) connecting notes between the top and middle staves. The bottom staff has three rhythmic markings 'd' below it. A red dashed arrow labeled 'aumentación' (augmentation) points from the middle staff to the bottom staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 44. Cuadro paradigmático 38

The image shows a musical score for two staves in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The top staff is labeled 'Y yambo' and the bottom staff is labeled '<<Y troqueo'. Both staves feature a series of notes with stems pointing downwards, characteristic of a descending scale. The notes are connected by horizontal lines, and there are various annotations including brackets and dashed lines above and below the notes, indicating specific rhythmic or structural elements. The notation is in a standard musical format with a treble clef and a key signature of two flats.

Figura 45. Cuadro paradigmático 39

En la segunda sección del desarrollo (sección X, compases 143 al 155) se repite en *loop* una aumentación del segmento "A", crético, similar al que ocurrió con las unidades "C" y "Z", y de la misma manera que en estos procesos antevistos, parecería que tienen como función, encabalgada sobre la orientación tonal, producir una saturación previa a la clausura que desembocará en la reexposición. La repetición de nota, característica de "Y" y el descenso por grado conjunto, característico de "C" ambos imbricados en el esquema crético de "A" parecen ser la síntesis de todo el movimiento (Fig. 46).

Figura 46. Cuadro paradigmático 40

La operación de transformación entre la instancia original y la actual es la aumentación desigual de las duraciones de sus componentes, conservando el esquema acentual crético (Fig. 47).

Figura 47. Cuadro paradigmático 41

Conclusiones

I

El segmento "ð" es una fuente generativa de material musical cuyos multiformes derivados pudimos verificar en diferentes secciones a través de las diferentes hipótesis de puesta en serie que ensayamos.

Esto significa que:

- 1) Un solo modelo de segmentación es insuficiente para dar cuenta de los patrones que se instancian en la obra ya que el núcleo generador es continuamente releído como si fuera una ventana de muestreo que es continuamente desplazada a semejanza de la técnica conocida como síntesis granular en la música electrónica.
- 2) La identificación de los procesos de supresión progresiva de unidades en la exposición fue posible en la medida en que comprobamos que lejos de ser opciones excluyentes, cada recorte de "ð" se instanciaba en una sección específica de la obra, notablemente en el progresivo aislamiento y repetición en *loop* de "C", conjugándose luego con el mismo proceso sobre su inversión "Z" y también el proceso contrario con la progresiva ampliación de "x" hasta convertirse en "X".
- 3) Que la aplicación de varias hipótesis de segmentación no excluyentes para un mismo material y la progresiva supresión ya eventual agregado de elementos podría constituir un modelo generativo interesante con consecuencias fructíferas en el terreno de la enseñanza de la composición.

II

Las secciones que pueden ser reducidas claramente al paradigma "ð" son cinco: I (S t), II (x M N y sus subconjuntos), III (S y sus subconjuntos (X B Y Z), VI (M N y S-x) y VIII (S t).

En las otras cinco secciones (IV, V, IX, X y XI) los elementos, reducidos a su más mínima expresión - el salto de sexta, la repetición de nota y el descenso por grado conjunto persisten y parecen constituir el principal factor de continuidad que, como un hilo de Ariadna permanece a pesar de la exhaustiva serie de transformaciones.

¿Será allí donde se ubica el nudo de significación de la pieza, en esas zonas casi indeterminadas en las que las propiedades iniciales son reducidas a la más mínima expresión posible? (Fig. 48)

The image shows a musical score with seven staves, each representing a different measure or range of measures. The staves are labeled on the left as follows: c1-2, c1, c1-2, c33-34, c56-57, c63-64, and c118-119. The music is in G minor (three flats). Annotations above and below the staves indicate transformations: 'S-x' appears above the first and sixth staves; 'b' is below the second staff; 'Y' is above the third staff; 'A' is above the fifth staff; and 'Y <<<<<<<' is below the seventh staff. The annotations represent different transformations of the musical theme.

Figura 48. Cuadro paradigmático 42

Parecería como si el compositor hubiera pensado desde una perspectiva cubista, en la cual el conjunto de las transformaciones del tema son consecuencia de imaginarlo, leerlo, interpretarlo, de manera ambigua, múltiple, plural. Parfraseando a Merleau Ponty podríamos decir que para Beethoven este tema es “el geométral de todas sus perspectivas”.²⁶

26 Maurice Merleau Ponty, *Fenomenología de la percepción* (Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina, 1993)

III

Si “la interpretación es el domingo de la semiología”, pasaremos ahora a poner las descripciones realizadas en el horizonte de un sentido posible, una narrativa²⁷

La hipótesis que proponemos radica en hacer un paralelismo entre la complejidad de la trama de transformaciones que hemos descripto y el potencial narrativo de la obra, mismo si lo narrado no tiene un objeto, un referente, sino solo un sujeto.

Como sostiene Tom Cochrane²⁸

Gran parte del debate filosófico actual sobre los poderes expresivos de la música se refiere a la persona. (...) Los filósofos difieren en lo que equivale a esta persona, pero la afirmación básica es que cuando escuchamos una emoción en la música, necesariamente imaginamos o tenemos un sentido de una persona a la que pertenece esa emoción. La principal atracción de este punto de vista es que explica cómo un oyente puede hacer la transición crucial entre percibir patrones de sonido y parecer percibir un estado psicológico.

Podría pensarse entonces que la secuencia de transformaciones por las que va pasando el material inicial y los procesos de composición/ descomposición de sus partículas elementales, continuamente asociadas en diferentes unidades se asemejan a un trayecto vital existencial, en los que las necesidades mismas de la supervivencia y la existencia social del sujeto fuerzan a suprimir ciertas facetas de la vida o resignificarlas de diversas maneras.

La dialéctica entre el olvido y la memoria entre el deseo y su resignación entre la aspiración y la realidad parecen ser los principales organizadores semántico/narrativos que podrían estar representados por la forma inicial de segmentación de los primeros 8 compases en las unidades “S” y “t” y en sus sucesivos avatares.

27 Jean Molino, “Fait musical et sémiologie de la musique”. *Musique en Jeu* 17 (1975): 37-62.

28 *Much of the current philosophical debate about the expressive powers of music concerns the persona. Philosophers differ over what this persona amounts to, but the basic claim is that when we hear an emotion in music, we necessarily imagine or have a sense of a person to whom that emotion belongs. The principal attraction of this view is that it explains how a listener can make the crucial transition between perceiving patterns of sound and seeming to perceive a psychological state.* Tom Cochrane. “Using the persona to express complex emotions in music.” *Music Analysis*, 29 (2010). <https://doi.org/10.1111/j.1468-2249.2011.00321.x>.

Este proceso puede ser pensado a partir de las categorías propuestas por Eero Tarasti, que utiliza la oposición *débrayage/embrayage* (acople/desacople) en relación a las categorías Gremiasianas de espacialidad, temporalidad y actorialidad, para marcar que toda narración se despliega en relación a un punto de referencia *hic, nunc et ego*.²⁹

En el caso de la exposición de la Sonata op 10 nro 1 las series de supresiones que como filtrados progresivos se ejercen sobre diferentes elementos pueden asemejarse al devenir de un sujeto entre los polos vitales de la ascensión y el deseo -que podríamos ver representado por el segmento "S"- y el de la resignación y la aceptación de la contrariedad representado por "t".

En las sucesivas instancias el sujeto va perdiendo algunas de sus aspiraciones iniciales: truncadas sus acciones, sus deseos se van diluyendo / reconfigurando hasta el punto de máxima tensión/alejamiento en la sección del desarrollo en el que las propiedades iniciales llegan a invertirse convirtiendo los grupos yámbicos en trocaicos, el acorde ascendente en descendente y lo articulado en borroso y difuso (Fig. 49).

The image shows a musical score for the first movement of Debussy's Sonata Op. 10 No. 1. It consists of four systems of staves. The first system (measures 1-4) has a treble clef and a key signature of two flats. Above the staff, there are three 'b' annotations with a dashed line connecting them, and a 'C' annotation above the final measure. The second system (measures 5-8) has a treble clef and a key signature of two flats, with an 'X' annotation above the first measure. The third system (measures 9-12) has a bass clef and a key signature of two flats, with three 'd' annotations above the first three measures, connected by a dashed line. The fourth system (measures 13-16) has a bass clef and a key signature of two flats. The score is annotated with various symbols and lines to highlight specific musical elements and their relationships.

Figura 49. Cuadro paradigmático 43

Tarasti en su Semiótica existencial parece describir el proceso de afirmación / disolución / afirmación del sujeto que venimos de describir en la obra representándolo como un viaje (Fig. 50):

29 Eero Tarasti, "Analyse de La Terrasse des Audiences du Clair De Lune de Debussy". *Analyse Musicale*, 3ème Trimestre (1989): 67-74.

(...) en mi modelo actual hay dos tipos básicos de actos, el primero de los cuales es la negación. Este es el salto hacia el vacío a menudo descrito elocuentemente por los existencialistas, la experiencia Sartreana de la Nada (...) Después de este salto, el sujeto regresa a su mundo, solo para experimentar que sus objetos han perdido algunos de sus significados anteriores. Sin embargo, el sujeto no permanece en la angustia existencialista causada por su encuentro con el vacío. Más bien, él/ella sale con otra experiencia, que es de naturaleza contraria a la primera. En esta experiencia, el sujeto siente que el universo está lleno de significados (...) Cuando el sujeto regresa por segunda vez a su mundo de Dasein y crea signos, estos son existenciales, en el sentido de que reflejan el viaje del sujeto a través de la trascendencia.³⁰

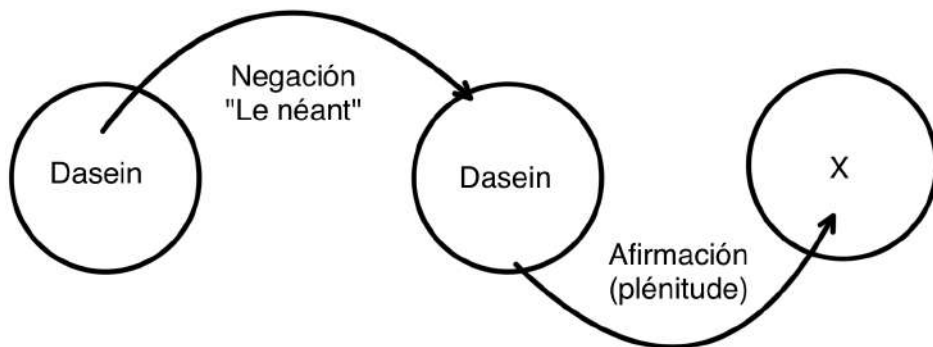


Figura 50. El viaje de un sujeto existencial a través de los actos de negación y afirmación

Esta idea termina de unir y de dar sentido a la articulación de dos perspectivas semiológicas aparentemente opuestas, la del formalismo descriptivo inspirado en el estructuralismo de Nicolas Ruwet y la semiología de Molino / Nattiez de la cual partimos y la búsqueda de la significación musical, inspirada en la semántica estructural de Greimas, que ha caracterizado históricamente a Tarasti. Como se ve, estas etapas constituyen principio y fin de un mismo recorrido.

³⁰ Nevertheless, in my present model there are two basic types of such acts, the first of which is negation. This is the leap into emptiness often eloquently described by the existentialists, the Sartrean experience of Nothingness (...). In this experience, the subject senses that the universe is full of meanings, (...) When the subject for a second time returns to his/her world of Dasein and creates signs, these are existential, in the sense that they reflect the subject's journey through transcendence. Eero Tarasti, *Existential Semiotics* (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2000), 10.

Por último, consideramos que los procesos que identificamos en este trayecto analítico no podrían asignarse integralmente a la “voluntad” consciente del compositor. Las operaciones de transformación que evidenciamos se asemejan en su naturaleza a ciertos procesos biológicos que no necesitan la intención ni la intervención consciente de los individuos para desarrollarse. Beethoven difícilmente haya pensado a priori todas estas operaciones a la manera de un compositor serial: la amplitud de su obra no habría podido ser compuesta a partir de este grado de control consciente. Por el contrario, creemos, tal como sostiene Ivanka Stoïanova en relación a *Rituel* de Boulez, en su naturaleza inconsciente:

la proliferación orgánica de la materia sonora imita la proliferación desordenada de la materia o el camino evolutivo de los organismos vivos, que repiten las configuraciones de estadios pasados, en lugar de seguir el camino más rápido hacia la formación definitiva. El enunciado lineal teleológico inventa múltiples desvíos antes de llegar al objetivo final: lo que cuenta no es el estadio final como meta conseguida sino todo el proceso evolutivo-narrativo de su engendramiento progresivo en el tiempo.³¹

Por esta razón, la definición de la *pertinencia poética* de un análisis no puede circunscribirse a lo declarado por el compositor en sus textos teóricos, sus manuscritos o en sus declaraciones personales. *Lo que cuenta* son los modos de operar efectivamente inscriptos en la música, aquellos que constituyen la silenciosa huella de su obrar. Volviendo a la idea del koan, puede decirse que el trayecto recorrido nos condujo, por el mismo camino que comenzamos, a un respetuoso llamado a callar, punto de partida de toda interrogación semiológica.

Bibliografía

Bitonte, María Elena. “De las operaciones semióticas a una semiótica de las operaciones”. Artículo presentado en el 14° Congreso Mundial de Semiótica, *Trayectorias*, Buenos Aires, 2019.

Boss, Jack F. “Schenkerian–Schoenbergian Analysis’s and Hidden Repetition in the Opening Movement of Beethoven’s Piano Sonata Op. 10, No. 1”, en *Music Theory Online* 5.1. <https://www.mtosmt.org/issues/mto.99.5.1/mto.99.5.1.boss.html>. Último acceso: 14 de noviembre de 2024.

31 Ivanka Stoianova. “Narrativisme, téléologie et invariance dans l’oeuvre musicale. A propos de *Rituel* de Pierre Boulez.” *Musique en Jeu* 17 (1976): 17.

- Côté, Alain. "¿Qu'est-ce qu'une transformation mythique?". *Réligiologiques* 10, 183-210, automne 1994.
- Chater, Nick. "The Search for Simplicity: A Fundamental Cognitive Principle?". *The Quarterly Journal of Experimental Psychology* (April 1999): 273-302.
- Cochrane, Tom. "Using the Persona to Express Complex Emotions in Music." *Music Analysis* 29 (2010): 264-275.
- Conklin, Darrell. "Antipattern discovery in folk tunes". *Journal of New Music Research* 42, nro. 2 (2013/06/01, 2013): 161-169. <https://doi.org/10.1080/09298215.2013.809125>. Último acceso: 14 de noviembre de 2024.
- Eiriz, Claudio. "Creación y operaciones de transformación: Aportes para una retórica del diseño". *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación* 64. Universidad de Palermo (2017).
- Grabócz, Márta. *Sens et signification en musique*. Paris: Hermann Éditeurs, 2007.
- Granger, Gilles Gaston. *Essai d'une philosophie du style*. Paris: Edition Odile Jacob, 1988.
- Hofstadter, Douglas R. *Godel, Escher, Bach: Una Eterna Trenza Dorada*. Trad. Mario Arnaldo Usabiaga Bandizzi. México: Conacyt, 1979.
- "Kōan", <https://es.wikipedia.org/wiki/Kōan>. Último acceso: 20 de octubre de 2024.
- Lartillot, Olivier. "A musical pattern discovery system founded on a modeling of listening strategies". *Computer Music Journal* 28, nro. 3 (2004): 53-67. <https://doi.org/10.1162/0148926041790694>. Último acceso: 14 de noviembre de 2024.
- Lévi-Strauss, Claude. *De près et de loin*. Paris: Odile Jacob, 1988.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mito y Significado*. Madrid: Alianza, 1990.
- Lidov, David. "Syntactic strata in music". En *A semiotic landscape*. International Association for Semiotic Studies. Milán: Mouton, 1979.
- Merleau Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina, 1993.
- Molino, Jean. "Fait musical et sémiologie de la musique". *Musique en Jeu* 17 (1975): 37-62.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Musicologie Générale Et Sémiologie*. Collection Musique-Passé-Présent. Paris: Christian Bourgeois Editeur, 1987.
- Nattiez, Jean-Jacques. "Quelques problèmes de la sémiologie fonctionnelle." En *De la sémiologie à la musique*. 47-78. Montréal: Service des Publications de l'Université du Québec à Montréal, 1988.
- Nattiez, Jean-Jacques. "Le Mécanisme de l'invention dans l'élaboration de la Sémiologie Musicale". *Études françaises* 26, nro. 3 (1990): 23-28.

- Ruwet, Nicolas. "Méthodes d'analyse en musicologie", en *Langage, Musique, Poésie*, 100-134. Paris: Seuil, 1972.
- Stoianova, Ivanka. "Narrativisme, téléologie et invariance dans l'oeuvre musicale. A propos de *Rituel* de Pierre Boulez". *Musique en Jeu* 17 (1976): 15- 31.
- Tarasti, Eero. "Analyse de la terrasse des audiences du clair de lune de Debussy". *Analyse Musicale*, nro. 3ème Trimestre (1989): 67-74.
- Tarasti, Eero. *Existencial Semiotics*. Bloomington Indianapolis: Indiana University Press, 2000.
- Verón, Eliseo. "Dictionnaire des idées non reçues". *Connexions*, 27 (1979): 125-42.
- Wahnon, Pablo. "Teoría semiótica de la confusión: una herramienta para estudiar la variabilidad de la semiosis". Artículo presentado en la I Jornada "Peirce en Argentina", 10 de setiembre de 2004. file:///C:/Users/TOSHIBA/Downloads/JornadaArgentinaWahnon.pdf. Último acceso: 14 de noviembre de 2024.

La narratividad del *Soliloquio*. Integración de análisis formalista y narrativo en una obra de Gerardo Gandini

Leandro Doñate

Universidad Nacional de San Juan

ORCID: 0009-0003-3019-6868

leandrodonate@hotmail.com

Resumen

Este trabajo propone el análisis narrativo musical como una herramienta significativa para complementar otras perspectivas de análisis en función de indagar los significados expresivos particulares de la obra *Soliloquio* para oboe, del compositor argentino Gerardo Gandini. El texto está organizado en tres partes: en la primera se discute brevemente las categorías tradicionales de autor, obra, texto, intérprete y *performance* y se realiza un análisis formal, motivico y de conjuntos de clases de altura; en la segunda se relevan perspectivas y propuestas para el análisis de la narratividad musical; y en la tercera se propone un análisis narrativo de la obra siguiendo la propuesta de Almén (2017).

Palabras clave: narratividad musical, Gerardo Gandini, análisis formalista, análisis narrativo.



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

The narrativity of *Soliloquio*. Integration of formalist and narrative analysis in a work by Gerardo Gandini

Abstract

This paper proposes musical narrative analysis as a significant strategy to complement other analytical perspectives in exploring the particular expressive meanings of the work *Soliloquio* for oboe, by Argentine composer Gerardo Gandini. The text is organized into three parts: the first part briefly discusses the traditional categories of author, work, text, performer, and performance, and provides a formal, motivic, and pitch-class set analysis; the second part reviews perspectives and proposals for the analysis of musical narrativity; and the third part offers a narrative analysis of the work following Almén's (2017) approach.

Keywords: music narrative, Gerardo Gandini, formalist analysis, narrative analysis.

Introducción

El trabajo aborda el análisis de la obra *Soliloquio*, para oboe, escrita en 1982 por el compositor y pianista argentino Gerardo Gandini (1936–2013). La pieza está dedicada al oboísta Andrés Spiller, en memoria al compositor francés Francis Poulenc (1899–1963). El propósito de este trabajo es mostrar de qué manera un análisis narrativo de *Soliloquio* complementa y enriquece los análisis crítico y formalista al profundizar en los significados expresivos de la obra. Mediante un enfoque integrado que combina el análisis estructural con la narratología musical, se busca ofrecer una visión holística de la pieza, destacando tanto su construcción formal como su capacidad para transmitir narrativas y emociones complejas.

En un primer momento, se presenta una breve discusión crítica en torno al alcance de ciertas nociones tradicionales como autor y obra en el contexto de la poética de Gandini y, seguidamente, se realiza un análisis formalista de la pieza. Ambos enfoques revelan estrategias con las que *Soliloquio* despliega significado expresivo, y la forma en la que manifiesta características propias del lenguaje del compositor.

En función de avanzar en el análisis narrativo, la segunda parte releva y caracteriza sintéticamente las perspectivas que existen para el abordaje de la narratividad musical y se presentan sucintamente las propuestas de Robert Hatten y Byron Almén.

Finalmente, siguiendo los planteos de Almén, se realiza un análisis de la narratividad de *Soliloquio*. Esta tercera parte permite exponer las particularidades estratégicas del discurso musical de la obra y, como conclusión, propone una posible

reconstrucción de la trayectoria narrativa que despliega la pieza, que tiene en cuenta los hallazgos de las diferentes perspectivas planteadas en el artículo.

En cuanto a la fuente primaria empleada, cabe mencionar que la obra *Soliloquio* no está editada. La versión que circula en los ámbitos especializados del oboe contemporáneo en Argentina, es la de una fotocopia digitalizada en PDF de un facsímil fotográfico de la partitura autógrafa del compositor. Esta es la única versión que tiene el Mtro. Andrés Spiller, oboísta que la estrenó en 1983.

En el inventario del fondo Gerardo Gandini de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, que realizó el musicólogo Pablo Fessel,¹ no figura la partitura autógrafa. Tampoco la obra *Soliloquio sobre paisaje triste* para oboe, viola, contrabajo y piano, compuesta un año más tarde, con el mismo texto en el oboe, pero con el agregado de los otros instrumentos, aparece en el inventario.² Esto sugiere que, si borradores u otras versiones originales autógrafas existieran, probablemente se hallen en algún archivo personal privado. Dado que aún no existe una versión editada de la pieza,³ casi todos los fragmentos musicales de *Soliloquio* citados en este artículo corresponden a transcripciones realizadas mediante el software MuseScore 3.

Discusión sobre algunas categorías tradicionales en *Soliloquio*

El contexto y el texto de la obra *Soliloquio* de Gerardo Gandini pone en tensión un posible abordaje en singular de las nociones tradicionales de autor, obra, texto, intérprete y performance. Una mirada crítica de estas nociones, representa probablemente el punto de partida para una comprensión significativa de la obra de Gandini a analizar.

Mientras Foucault⁴ estudia la tradición y el significado del rol de autor en la cultura occidental, advierte que no todo discurso tiene la función autor. La idea de autor como función del discurso amplía la noción tradicional y se desprende de la asociación directa de un discurso con su productor. Además, esa función puede o no singularizarse en una persona real. Así, la función autor puede atribuirse a un grupo que participa dinámicamente en la construcción y circulación de los discursos.

1 Pablo Fessel, *Inventario de manuscritos musicales del Fondo Gerardo Gandini* (Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2015).

2 Comunicación personal con Andrés Spiller, octubre de 2020.

3 Actualmente, se está trabajando en una edición crítica de la obra, que facilita la legibilidad, y media la partitura pedagógicamente para intérpretes poco experimentados en los recursos técnicos ampliados del oboe.

4 Michel Foucault, *¿Qué es un autor?* (Córdoba: Ediciones literales, 2010).

Gerardo Gandini compuso la pieza que nos ocupa, no es posible poner en duda su autoría, en este caso. Pero sí es posible problematizar esa noción, gracias a la idea de la función autor. Hay dos aspectos que permiten discutir el rol autor en *Soliloquio*. El primero es que la escritura indeterminada de la música en la sección central (fig. n° 1), pone en estrecha relación el rol del *performer* con el de autor. Al observar la producción de Gandini, se observa una serie de obras aleatorias ya durante los años 70,⁵ por lo que no es sorpresivo su uso del recurso de notación indeterminada en *Soliloquio*. El segundo, es el hecho que el compositor recurrió a la estrategia de la parodia (tal como la describe López-Cano),⁶ al basar su obra en el primer movimiento de la *Sonata para oboe y piano* de Francis Poulenc. Esto tampoco sorprende, ya que el uso de citas y la composición a partir de la parodia es un rasgo esencial de la poética musical del compositor argentino.

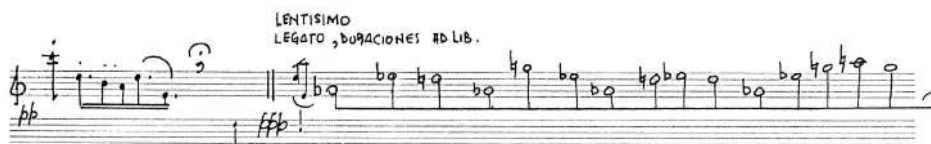


Figura n° 1: Gerardo Gandini, *Soliloquio* (autógrafo del compositor), séptimo sistema.

El musicólogo Pablo Fessel, quien estudió la poética de Gandini, asegura que “entendía la composición como resultado de una conversación de las diferentes músicas”, asumiendo “la disponibilidad de los materiales musicales elaborados a lo largo de la historia”.⁷ El concepto de intertextualidad, surgido en los estudios literarios, “hace hincapié en la habilidad del lector para relacionar un texto con una red amplia de otros textos que conoce”, específicamente en música, ocurre que “el oyente establece relaciones de parentesco entre momentos de varias obras estableciendo redes que colaboran en sus procesos de comprensión”.⁸ En esa dirección, para comprender parte del sentido de *Soliloquio* es imprescindible conocer la obra con la cual el compositor establece la referencia.

El uso que hace Gandini del material de la *Sonata...* de Poulenc, puede definirse como parodia. Este tipo de intertextualidad musical “se refiere a la utilización de un

5 Pablo Fessel, “La propia interpretación en los escritos de Gerardo Gandini”, *El oído pensante* 5, nro. 2 (2017): 5.

6 Rubén López-Cano, “Música e intertextualidad”, *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical* 104, (2007): 30-36.

7 Pablo Fessel, “Una retórica de la inmediatez: los Diarios de Gerardo Gandini”, *Resonancias* 19, nro. 35 (2014): 136.

8 López-Cano, “Música e intertextualidad”, 3.

tema, fragmento o idea de una obra específica, como punto de partida para la composición de otra obra diferente”.⁹ Y, como mencionamos, no se trata de un recurso aislado en la producción de Gandini, sino que se trata de un aspecto definitorio de su poética musical.¹⁰

De manera directa, Gandini pone en evidencia en la partitura diferentes niveles de intertextualidad. Según Spiller,¹¹ la composición de *Soliloquio* tuvo como disparador, un concierto en el que el compositor al piano y Spiller en el oboe, interpretaron la *Sonata...* de Poulenc en los ciclos que Gandini organizaba en la Fundación San Telmo, en Buenos Aires. Ese fue el punto de partida para que más adelante, el compositor escribiera la obra que Spiller estrenó en 1983. Paralelamente al año del estreno, Gandini escribe una reversión que titula *Soliloquio sobre paisaje triste*, para oboe (solista) —con la misma parte—, viola, contrabajo y piano. Como vemos, la importancia del rol de intérprete del compositor, su trabajo cercano con otros instrumentistas, y su decidida opción por la reelaboración intertextual como poética personal, se vuelven características intrínsecas de su lenguaje musical. Además, ni el trabajo con Spiller, ni la intertextualidad con la *Sonata...* de Poulenc, son aspectos que el compositor desee escamotear, sino que la manera de expresarlo es a través de la dedicación en los epígrafes del encabezado de la partitura. Esto tampoco es extraño en la conducta de Gandini.

Según Fessel, dentro de los diferentes tipos de comentarios que los compositores realizan, están todas aquellas anotaciones verbales en la partitura: “comprenden títulos, dedicatorias, prólogos o epílogos incluidos en la partitura, indicaciones aparentes e inscripciones privadas”.¹² Siguiendo al musicólogo, los comentarios que Gandini hace dentro de cada partitura y sobre su música en general, y esto comprende los epígrafes como el caso de la pieza que estamos estudiando,

parecen orientarse siempre hacia distintas formas de la particularización: la identificación de las fuentes de la composición, las circunstancias biográficas de su creación, los actores involucrados en su realización.¹³

El título de la obra evidentemente hace referencia a que se trata de una partitura para un solo instrumento, en este caso, para oboe solo. Pero, además, la palabra soliloquio

9 Ibid., 4.

10 Fessel, “Una retórica” y Fessel, “La propia interpretación”.

11 Spiller, Comunicación personal.

12 Fessel, “La propia interpretación”, 4.

13 Ibid., 7.

señala una reflexión interior que posiciona la pieza *a priori* como un relato introspectivo, hecho que veremos reforzado y fundamentado en el análisis narrativo hacia el final del texto.

En *Soliloquio*, el epígrafe entre corchetes “[in memoriam Francis Poulenc]”, es la referencia directa al material intertextual con el que Gandini trabaja la pieza. El otro epígrafe que Gandini añade al encabezado de la partitura es la dedicación de la obra al intérprete, Andrés Spiller.

Finalmente, es interesante señalar que el hecho que Poulenc haya dedicado su *Sonata...* “a la mémoire de Serge Prokofieff” y Gandini “[in memoriam Francis Poulenc]”, plantea una especie de *continuum* entre los autores, a la vez que la alusión a sonoridades íntimas, disonantes y dinámicas *piano* explotadas en *Soliloquio* aluden al explícito *pathos* elegíaco.

Así, autores, textos, intérpretes y *performances* interactúan en un entramado que hacen al contexto y al texto de la pieza objetivada en este análisis. A continuación, se aborda la obra desde un análisis de tipo comparativo-paramétrico con respecto a la *Sonata...* de Poulenc. Siguiendo al musicólogo y contrabajista brasileño Fausto Borém, ambos enfoques de análisis —crítico y formalista— coadyuvan a una comprensión más cabal que puedan tener tanto intérprete como oyente de la obra estudiada.¹⁴

Análisis formal y estructural

Luego de exponer el planteo formal de *Soliloquio*, teniendo en cuenta la fuerte intertextualidad de la obra, se presenta un análisis comparativo motivico, paramétrico y matemático, entre *Soliloquio* de Gandini y la *Sonata...* de Poulenc. Para ello, se utilizarán las propuestas analíticas de Dante Grela¹⁵ y la teoría de conjuntos de clases de alturas de Allen Forte¹⁶ (CCA, a partir de ahora).

Dada la importancia ya mencionada en torno a la *performance*, es recomendable tener presente la sonoridad de las obras de Poulenc y Gandini para la identificación intertextual no solo de citas (tipo de intertextualidad donde el fragmento es reconocible de forma literal) sino de otros tipos de intertextualidad como la alusión¹⁷ (referencias vagas —que se perciben de manera general— a estructuras, sistemas o

14 Fausto Borém, “O estilo musical de Eduardo Bértola em Lucípherez e outras obras: elementos históricos, psicológicos e analíticos”, *Pauta* 14, nro. 22 (2003): 97.

15 Dante Grela, *Análisis Musical: una propuesta metodológica* (Rosario: Inédito, 2009).

16 Allan Forte, *The structure of atonal music* (New Haven: Yale University, 1973).

17 Para una breve discusión sobre tipos de intertextualidad en música ver López-Cano, “Música e intertextualidad”.

procedimientos de un estilo, tipo de música o cultura). Para ello, de los posibles ejemplos accesibles por internet, son recomendables la versión de la *Sonata...* de Poulenc realizada por Leleux,¹⁸ y de *Soliloquio* de Gandini grabada por Spiller.¹⁹

Planteo formal de *Soliloquio*

Gandini no utiliza barras de compás en su notación, lo que obliga a guiarse por otros elementos del texto musical, como los sistemas, las dobles barras indicadas ocasionalmente, los calderones y las anotaciones de carácter. Según el sistema de análisis musical de Dante Grela, es posible articular la obra en seis unidades formales (UF), que se representan en el siguiente esquema mesoformal, incluyendo las referencias de minutos y segundos correspondientes a cada unidad en la grabación citada de la obra:

UF	1	2	3	4	5	6
Sistema	1 a 3	3 a 4	5 a 7	7 a 9	9 a 10	11 a 13
Tiempo (mm:ss)	00:00-01:06	01:06-01:32	01:32-02:27	02:27-02:58	02:58-03:23	03:23-04:56
Carácter	Lentamente melancólico	Vivaz, rítmico	De nuevo lento / Vivaz, rítmico / Un poco lento / De nuevo vivaz	Lentísimo, legato, duraciones ad lib.	Vivaz, rítmico	Lentamente melancólico
Función	Expositiva (A)	Expositiva (B)	Transformativa (p/Elaboración) (A+B)	Expositiva (C) (podría considerarse interpolación)	Re-expositiva (semejanza tendiente a la identidad de B)	Conclusiva (procedimiento transformativo p/Elab. de A)

Tabla n° 1: esquema mesoformal de *Soliloquio*. (Siguiendo la propuesta de Grela, las letras utilizadas no corresponden a secciones o funciones, sino que representan la caracterización de temas y motivos que surgen del análisis comparativo).

18 François Leleux, "Sonata para oboe y piano", *Britten & Poulenc: Works for Oboe*, Harmonia Mundi S. A., 1995. Recuperado de: <https://youtu.be/bX9zEvCrWhI?si=4qed0JoNKhbrQQB6> Último acceso: 28/10/2024.

19 Andrés Spiller, "Soliloquio", *Recent works for oboe*. Nueva York: TESTIGO, 2013. Recuperado de: https://soundcloud.com/musicaclasicaba2/andr-s-spiller-soliloquio-en?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing Último acceso: 28/10/2024.

Es prudente señalar que la macro estructura formal de *Soliloquio* podría reducirse a una forma ternaria simple, donde las 1-3UF constituyen una primera macro unidad formal con función expositiva, seguida de la 4UF, caracterizada por una desemejanza paramétrica. Finalmente, las 5-6UF componen la última macro unidad formal, con función re-expositiva y conclusiva. Como veremos, la obra de Gandini es eminentemente motivica, razón por la cual se vuelve importante el análisis que sigue.

Análisis motivico y con CCA

1º Unidad Formal (1UF)

Para el motivo inicial, Gandini utiliza el motivo de la cabeza del tema principal del primer movimiento de la *Sonata...* de Poulenc (ver fig. nº 1), transpuesto una tercera menor ascendente. Se trata de una cita casi textual, fácilmente reconocible para cualquier oboísta u oyente conocedor del repertorio del instrumento. Sin embargo, no todas las correlaciones intertextuales que usa Gandini son tan obvias. De hecho, es característico de su lenguaje la apropiación "de materiales de muy diversa jerarquía estructural".²⁰ No solo es posible encontrar en su música

materiales que en la obra de la cual fueron extraídos funcionaban como voz o idea principal..., [sino] algunos otros que lo hacían como voz secundaria o como elementos subordinados que, al ser aislados de su contexto,

Por esa razón, el estudio detallado de los materiales musicales a través de la teoría de CCA, brinda las pistas necesarias para la inferencia y reconocimiento de posibles analogías que Gandini plantea con la obra de referencia.

Es posible hipotetizar que la primera unidad formal (1UF) indicada en el esquema, se trate de una reducción y compresión de estructuras de referencia importantes tomadas de los primeros quince compases de la *Sonata...* de Poulenc. En la fig. nº 1 se muestra la relación estructural entre estas UF.

Los dos compases de introducción de la *Sonata...*, serán material de referencia para la sección central —4UF— de la obra de Gandini. *Soliloquio* comienza con el motivo más característico de la *Sonata...*, constituido por el conjunto (013) que, luego de un proceso de liquidación y variación por dinámica, conduce a la aparición de un

²⁰ Mariano Etkin, Germán Cancián, Carlos Mastropietro y María Cecilia Villanueva, "Cita y ornamentación en la música de Gerardo Gandini", *Música e Investigación* 9 (2001): 36.

nuevo material aparentemente sin referencia a la obra de Poulenc: las tres corcheas con puntillo descendentes Si-La-Mi. Sin embargo, el análisis de CCA, muestra que se trata del conjunto (027), que tiene su correlato en la línea melódica del oboe del sexto compás en Poulenc.

The image displays a musical score for Oboe and Piano. The top staff is the Oboe part, starting with the tempo marking 'LENTAMENTE MELANCOLICO'. It features three specific measures labeled (013), (027), and (037). The middle staff is the Piano part, with a 'Sol:' section. Below the piano part, there is a harmonic analysis using Roman numerals: *si*: i, iii, vii°, i, vii°7, i, VI7, and *Re*: IV7, ii7, V7(b9), 17. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p), articulation (accents), and phrasing slurs.

Figura nº 2: fragmento de los primeros quince compases del primer movimiento de la Sonata... de Poulenc y, por encima, la primera UF de *Soliloquio* de Gandini. (La superposición permite comparar las referencias intertextuales).

Seguidamente, la característica en los cc. 7-8 de la *Sonata...* es la de los arpeggios del oboe, que se correlacionan con el motivo más amplio en cuanto al registro hasta el momento de *Soliloquio* desde el Re4 al Fa5. Se trata en ambos casos del conjunto (037).

A partir del c. 9 de la *Sonata...*, el piano parece comenzar una reexposición del primer tema, pero en el c. 11 es interrumpido por un nuevo motivo en el oboe, y una armonía muy disonante basada en un acorde de vii° sobre la tónica en el ámbito del iii del centro tonal original. Es precisamente el elemento del acorde disminuido el que utiliza Gandini para este momento expresivo en *Soliloquio*. Las micro UF que comienzan en Reb5 y en el armónico de Lab5, delimitan, ambas, un CCA (036) que se

21 Ibid.

trata del conjunto análogo a la estructura del vii°. De hecho, mientras que Poulenc exagera la tensión mediante el agregado de la séptima disminuida y de la ampliación del registro del oboe, Gandini lo hace subiendo el registro una quinta justa más aguda, y utilizando el recurso tímbrico del armónico en el Lab5.

Los dos últimos motivos de esta 1UF del *Soliloquio* son la re-exposición del Si-La-Mi retrogradado, y del motivo inicial de la pieza. Sin embargo, el análisis de CCA en el motivo del oboe del c.14 con *levare* de la *Sonata...* muestra que se trata del conjunto (027) y termina con el conjunto (013) del comienzo. De esta manera, la hipótesis inicial que sostiene que en la 1UF Gandini plantea una reinterpretación (pos-tonal) de la exposición del primer tema de Poulenc se vuelve más fuerte.

2UF

La 2UF se trata de una exposición contrastante con cambio de carácter señalado por Gandini con la indicación "Vivaz, rítmico" (ver fig. n° 3). Esta UF está basada en el motivo apuntillado del material del segundo tema de la *Sonata...* que hallamos en los cc. 36-37. En este caso, el compositor utiliza las mismas alturas que la referencia: Re-Fa-Sol, que constituyen un CCA (025). Sin embargo, Gandini agrega la nota Mi y la interpola recurrentemente logrando un pedal melódico. Su incorporación determina un CCA (013) que sugiere una semejanza con el motivo inicial (con igual CCA), aunque por completo inaudible. Por primera vez, y en pianísimo, escribe un armónico doble de quinta justa Fa-Do que parece ser la alusión pos-tonal al ámbito armónico más estable del acompañamiento del pasaje que hace Poulenc.

En una segunda parte de esta 2UF (cuarto sistema), Gandini hace una recurrencia del motivo Mi-La-Si –CCA (027)–, también proveniente de la 1UF. Luego del segundo calderón de esta UF, termina con un motivo *rallentando* basado en el segundo motivo apuntillado –CCA (025)–, pero en cuya cabeza agrega la nota Mi, obteniendo un CCA (013) nuevamente. La 2UF se trata de la presentación de un nuevo material, pero que no deja de tener relación con la primera.



Figura n° 3: tercer sistema de *Soliloquio*, en el que se ve el final de la 1UF y el comienzo de la 2UF.

3UF

Luego de un calderón y una cesura, sigue la tercera UF con función transformativa basada en los materiales presentados en la 1UF (A) y en la 2UF (B). El comienzo es la retrogradación del final del segundo sistema (ver fig. n° 4). A partir de aquí, *Soliloquio* deja de ser un correlato lineal de la *Sonata...* de Poulenc, para concentrarse en el desarrollo de los elementos estructurales ya expuestos.



Figura n°4: quinto sistema de *Soliloquio*, compuesto con la retrogradación del final de la 1UF.

Los procedimientos de transformación de los materiales se basan en la elaboración, principalmente por la retrogradación mencionada, y por el cambio de alturas, aunque manteniendo siempre los CCA de referencia de A (036), (013) y (027), y el de B (025).

4UF

La 4UF de *Soliloquio* está basada en tres de las cuatro alturas de los primeros dos compases de introducción de la *Sonata...* (ver fig. n° 2). A excepción del Sib, Gandini toma el conjunto Re-Mib-Fa# que escribe como Solb-Mib-Re, para desarrollar toda la sección central de la pieza. La magnitud de contraste es grande, dado que hay varios factores de cambio: indica un carácter "Lentísimo Legato, duraciones ad lib."; la escritura es homogénea en blancas unidas por una barra horizontal; el nuevo CCA que prevalece es (014) (ver fig. n° 1).

Si se tiene en cuenta el Mi *acciacatura* del comienzo del pasaje, encontramos un CCA (013) Mi-Solb-Mib. Sería posible pensar que a Gandini le interesa hacer alusión a ese conjunto en cada nueva UF. Incluso, por más que sea una alusión inaudible.

Enseguida aparece una nota más, el Sol, aunque su disposición siempre genera CCA (014). Hacia el final del séptimo sistema, aparece otra nota agregada: el La, que rompe la homogeneidad interválica, pero presenta un nuevo clímax melódico a la UF. Ese La vuelve a aparecer en las últimas cuatro alturas de la 4UF junto con: La5-Do6-Reb6-Lab6, constituyendo ese último Lab6 la nota más aguda de la obra (y en el límite del registro tradicional del oboe) y, por lo tanto, la culminación melódica de *Soliloquio*.

Tanto el primer tetracordio Solb-Mib-Re-Sol, como el del final de la UF, La-Do-Reb-Lab, corresponden a intervalos homólogos, siendo su CCA (0145). Sin embargo,

la particular disposición de las alturas guarda una diferencia crucial: mientras que durante toda la UF Gandini evita enlazar dos alturas como intervalo consonante perfecto, reserva para el último intervalo, aquel que llevará a la altura culminante de la obra hasta el Lab6 sobreagudo, un salto de quinta justa ascendente. Es significativa esta alusión al sistema tonal como corolario de toda la tensión generada en la repetición casi mántrica del CCA (014) durante toda la 4UF.

5UF

A partir de la 5UF no aparecen nuevos materiales en *Soliloquio*. Esta UF es una repetición casi textual de la 2UF con tan solo dos diferencias inaudibles: el último Mi negra tiene puntillo, y las últimas dos corcheas están escritas separadas del motivo anterior en el caso de la 5UF.²²

6UF

La última unidad formal (ver fig. n° 5) tiene una polifuncionalidad, en términos de Grela. Mientras que funciona como una exposición semejante tendiente a la desemejanza de A(1UF), al mismo tiempo está sometida a procesos de transformación por elaboración que conducen al final de la obra, con una función conclusiva. De hecho, es posible pensar esta UF como un ejemplo de modulación de la función formal.

La 6UF comienza con el motivo inicial de la obra, esta vez, transformado por inversión. Sin embargo, se mantiene como eje la nota Sib, al igual que durante la 1UF. Hacia el final del sistema once aparece el motivo de tres corcheas con puntillo y CCA (027) y, aunque no aparece el (037), las últimas dos alturas de ese sistema (Do#-Fa#) recuerdan al CCA (037), al tratarse del intervalo (05), la inversión de (07).

LENTAMENTE
MELANCOLICO

The musical score consists of three systems of music. The first system (system 11) begins with the tempo marking 'LENTAMENTE MELANCOLICO' and the dynamic 'ppp'. It features a melodic line with a trill over a dotted quarter note, followed by a series of eighth notes and a half note. The second system (system 12) continues the melodic line with dynamics 'pp', '(mp)', and 'ppp'. It includes a trill over a dotted quarter note and a series of eighth notes. The third system (system 13) concludes the piece with dynamics 'pp' and 'ppp', featuring a trill over a dotted quarter note and a series of eighth notes. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Figura n° 5: sistemas 11 a 13, que constituyen la 6UF y el final de *Soliloquio*.

22 Ver tabla n° 1 para comparar las UF en la grabación.

El doceavo sistema comienza con una elaboración del pasaje análogo a los acordes disminuidos de la 1UF: las alturas se mueven en torno a la tríada Sol-Sib-Reb, CCA (036). Y le sigue enseguida el conjunto Sol-Do-Mib (037), en una clara alusión al sistema tonal de la obra de referencia. Hacia el final de ese sistema aparece el material de la 2UF del armónico doble, esta vez en otra altura, y como bordadura de un La5 en armónico. Ese pasaje resuelve en un trémolo de color que alterna el La5 como armónico y pleno.

Finalmente, en el último sistema tenemos una casi inaudible variación rítmica del arpeggio de Sol-Do-Mib, del sistema anterior, y la obra finaliza con el motivo del comienzo de esta 6UF que es, a su vez, la inversión del motivo inicial de *Soliloquio*. Se percibe tanto en la audición como en la lectura de la partitura, el fuerte planteo simétrico de la estructura formal de Gandini.

* **

Hasta aquí, los análisis expresados dan cuenta de algunas características generales y otras específicas que pueden hallarse en *Soliloquio*. En conjunto, aportan diversos elementos para la interpretación de los significados expresivos de la obra. Desde la semiótica de la música, los desarrollos en torno a la narratividad musical pueden complementar significativamente estos análisis. A continuación, se presenta un relevo de las perspectivas vigentes y de algunas de las propuestas para el análisis narrativo musical.

La narratividad musical

De manera similar a lo que ocurre con los desarrollos sobre significación musical o sonora, existen diferentes definiciones de lo que constituye la narratividad musical en la bibliografía especializada. Dependiendo principalmente de las adscripciones teóricas, las diferentes perspectivas son deudoras de las epistemologías de origen y, por consiguiente, es posible encontrar disímiles ideas de lo que es narratividad musical.

Sin embargo, existen básicamente dos corrientes narratológicas: una desarrollada entre 1960 y 1980 conocida como narratología clásica, y las narratologías post-clásicas que emergieron a partir de 1990.²³ Dado que la narratología es la

23 Marta Grabócz "An Introduction to Theories and Practice of Musical Signification and Narratology". En *Musical Analysis: Historia, Theoria, Praxis*, ed. Anna Granat-Janki (Breslavia: The Karol Lipinski Academy of Music, 2016), 325-340.

disciplina que indaga los discursos organizados narrativamente y estudia “la manera por la cual la narratividad se despliega a través del tiempo”,²⁴ las perspectivas clásica o post-clásica son fundamentales en las definiciones de narratividad.

Mientras que la narratología clásica hunde sus raíces en los estudios literarios y el drama, la narratología contemporánea se ha acercado a otros dispositivos narrativos como pueden ser

el tráiler o *teaser* de una película o espectáculo, los videojuegos, el videoclip, la novela gráfica, la fotografía, los reality shows, la pintura, las conversaciones digitales a través de memes y otro tipo de reciclajes digitales, los procesos transmediales, etc. [...] En la actualidad hay todo un campo de estudio narratológico que se ocupa de lo que llaman «narrativas no naturales»: los dispositivos narrativos que no se remiten ni a las historias ni a las estrategias narrativas habituales.²⁵

Específicamente en música, existen posturas en ambas corrientes. Entre las personalidades más destacadas, es posible mencionar a los semiólogos musicales Eero Tarasti y Marta Grabócz, como representantes de desarrollos originados a partir de la narratología clásica, mientras que Robert Hatten y Byron Almén son exponentes de las más flexibles posturas post-clásicas.

Para la narratología clásica,

la narratividad puede ser definida como un componente de ciertos géneros narrativos [...], [un] modo narrativo que tiene funciones clave como acción y evento; transformación, concatenación tripartita (o cuádruple o quíntuple) de secuencias, etc. La narratividad general es considerada el principio organizador de todo discurso (A. J. Greimas, 1979), y la lógica narrativa es el principio revelador de la narrativa y del discurso (Jacques Fontanille). [...] Otros teóricos subrayan el rol de acto transformador, basado por ejemplo en la noción de mediación narrativa.²⁶

24 Christian Hauer, “Elementos de una semiótica da narratividade musical”, *Música em perspectiva* 9, nro. 1 (2016): 10. “a maneira pela qual a narratividade se desdobra através do tempo”.

25 Rubén López-Cano, *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpos y afectos* (Barcelona: Escuela Superior de Música de Catalunya, 2020), 303-304.

26 Grabócz, “An Introduction to Theories”, 4-5. “narrativity can be defined as a component of certain narrative genres [...] mode has key functions such as action and event; transformation; tripartite (or quadripartite or even quinary) concatenation of sequences, etc. Generalized narrativity is considered to be the organizing principle of all discourse (A. J. Greimas, 1979), and the narrative logic is the displaying principle of narrative and discourse (Jacques Fontanille). [...] Other theorists underline the role of the transforming act, based for example on the notion of narrative mediation”.

Pero la literatura y el drama tienen elementos de difícil traslación a la música, como la pista verbal, el narrador, la referencialidad, entre otros.²⁷ Entonces, las críticas que se han hecho a los modelos provenientes de la narratología clásica, tienen que ver con que “no podemos sostener todas las propiedades de esos dispositivos en la música”.²⁸

Por otro lado, las narratologías post-clásicas, según Grabócz, “implican una apertura casi ilimitada a nuevos enfoques y definiciones interdisciplinarias”.²⁹ De allí que surjan diferentes ideas de la noción de narratividad, según las perspectivas e intereses teórico-metodológicos de los autores. En consecuencia, una de las principales características de los estudios sobre narratividad es el eclecticismo metodológico en sus propuestas.

Específicamente hablando del análisis narrativo musical, Almén menciona que los analistas pueden seleccionar aspectos musicales, socioculturales, simbólicos y estilísticos, y “apelar de diversas formas desde una lectura estructural, enfoques hermenéuticos, o discursos historio-críticos al avanzar en interpretaciones narrativas”.³⁰ Y más adelante insiste en que esta característica no necesariamente es un aspecto negativo, sino que “es enteramente apropiado para nuestra disciplina: tal enfoque revela hasta qué punto la interpretación narrativa impregna nuestro discurso moderno sobre música”.³¹

A continuación, se presentan sintéticamente dos propuestas destacadas de narratividad en música: las de Robert Hatten y Byron Almén, ambos exponentes de la perspectiva post-clásica. Es esencial revisar primero la propuesta de Hatten, dado que Almén utiliza algunas de sus categorías y Hatten es un referente importante en el estudio de la agencia virtual y la actorialidad en música. Esta revisión permite establecer una base para comprender la propuesta de Almén, que es la que se aplicará en el análisis narrativo de *Soliloquio*.

27 Byron Almén, *A Theory of Musical Narrative* (Bloomington: Indiana University Press, 2017), 28.

28 López-Cano, *La música cuenta*, 303.

29 Grabócz, “An Introduction to Theories”, 5. “imply an almost unlimited openness to new interdisciplinary approaches and definitions”.

30 Almén, *A Theory*, 39. “may appeal variously to close- structural readings, hermeneutic approaches, or critical- historical discourse when advancing a narrative interpretation”.

31 *Ibid.*, 54. “is entirely appropriate to our discipline: such an approach reveals the extent to which narrative interpretation pervades our modern discourse about music”.

Narratividad en Hatten

En su último libro Hatten dedica el capítulo séptimo a la puesta en escena de la agencia narrativa virtual.³² Para él, el elemento principal que permite pensar en narratividad es un cambio en el nivel de discurso, que puede producirse por un cambio de textura, registro, dinámica, tonalidad, armonía, tema, o tópico.³³

Hatten no plantea una definición de narratividad musical porque lo que se propone es plantear una teoría especulativa de cómo es posible experimentar la música y generar significado expresivo a partir de la escucha. En su lugar, “prefiere hablar de trayectorias dramáticas y trayectorias narrativas”.³⁴

Sin embargo, su postura más flexible en el estudio de pistas narrativas, le permite señalar diferentes maneras o estrategias que encuentra en la música académica de occidente, mediante las cuales los compositores han podido manifestar narratividad en sus obras. Para el autor, su “teoría de agencia virtual puede proveer pistas para entender las muchas formas en las que es posible poner agencia narrativa musical en escena”.³⁵ Según él, los compositores pueden poner en escena una agencia narrativa virtual:³⁶

- (1) Al representar las funciones de encuadre (como “había una vez...”).
- (2) Interrumpiendo retóricamente el discurso para comentarlo o reflexionar sobre él desde afuera.
- (3) Mediante un actor virtual (como el Harold de Berlioz), que presenta la acción de otros agentes.
- (4) Al observar e identificarse —o reflexionar críticamente— sobre las acciones de otros actores virtuales en el mismo espacio diegético, como un “agente observador virtual” puede exhibir algunas de las funciones atribuibles a una agencia narrativa (por ejemplo, punto de vista o distancia empática).
- (5) De manera más directa, modelizando eventos musicales y manipulando las respuestas emocionales de los oyentes de una manera que respalde intervenciones ideológicas o críticas en una historia ficticia.

32 Robert Hatten, *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music* (Bloomington: Indiana University Press, 2018), 202.

33 *Ibid.*, 203.

34 López-Cano, *La música cuenta*, 60.

35 Hatten, *A Theory of Virtual Agency*, 216. “theory of virtual agency can provide clues to understanding the many ways it is possible to stage narrative agency in music”.

36 *Ibid.*

En el último párrafo del capítulo, Hatten expone la propuesta de narratividad musical de Almén,³⁷ de quien hablaremos enseguida. Interesa dejar expuesta la crítica que Hatten hace al modelo teórico de Almén: “La identificación y valuación inicial que se haga de los agentes narrativos, es una elección crucial para definir cómo uno interpreta la narrativa —en efecto, cómo uno interpreta el conflicto narrativo”.³⁸ Con esto, Hatten plantea que aplicar la metodología de Almén para el análisis narrativo musical, no garantiza resultados absolutos al interpretar el tipo de narrativa que emerge. De hecho, existen varias posibilidades metodológicas en las que dos analistas —aunque mantengan similares criterios interpretativos— puedan concluir con tipos narrativos diferentes.

Evidentemente, el análisis que propone Almén no tiene como objeto concluir con un tipo narrativo que se ajuste de manera absoluta y que defina las características narrativas de una pieza. Más bien, su teoría propone una estrategia que aúna elementos semióticos, hermenéuticos y críticos para ofrecer una interpretación flexible y dinámica. En este sentido, los análisis interpretativos emergentes son susceptibles de ser evaluados y revisados continuamente, en función de la finalidad u objetivo que persiga el analista o intérprete.

Antes de relevar la propuesta de Almén, es importante señalar que, evidentemente, estos autores tienen deudas intelectuales entre sí, y algunos conceptos desarrollados por Hatten están muy presentes en la teoría de Almén. Una muestra de ello es el constructo teórico de *marcaje*. Hatten toma la noción de Jakobson y Shapiro, y la aplica a la música en función de determinar relaciones asimétricas entre los elementos musicales. Un elemento está marcado con respecto a otro cuando es menos ocurrente, tiene un significado más acotado, y cuando la relación marcado/no marcado estructural se refleja en una oposición similar en la cultura.³⁹ Enseguida se verá la aplicación que hace Almén.

Otros conceptos que aparecen en ambos autores son los de *actante-actancial*, *agente-agencia*, *actorialidad*. Sin embargo, sus definiciones varían por lo que se abordarán directamente en el siguiente apartado atendiendo a las acepciones, connotaciones y significados que les otorga Almén.⁴⁰

37 Ibid., 210.

38 Ibid., 213. “*initial agential identification and valuation is a crucial choice in defining how one interprets a narrative—in effect, how one interprets a narrative conflict*”.

39 Robert Hatten, “Four Semiotic Approaches to Musical Meaning: Markedness, Topics, Tropes, and Gesture”, *Musicological Annual* 41, nro. 1(2005): 11; y Almén, *A Theory*, 47.

40 Ver López-Cano, *La música cuenta*, 179; Hatten, *A Theory of Virtual Agency*, 34.

Narratividad en Almén

El libro *A Theory of Musical Narrative* que Byron Almén publicó inicialmente en 2008, produjo una especie de giro copernicano en los desarrollos sobre narratividad musical, al proponer un modelo que se relaciona con el literario de manera fraternal.⁴¹ Su argumento es que la narratividad es una propiedad que puede hallarse en diferentes dispositivos culturales además del literario, por lo que los desarrollos que se han hecho a partir de modelos provenientes de la literatura —modelos de descendencia o filial— devienen una propuesta entre otras posibles.

El planteo le permite deshacerse de una carga epistemológica que le es ajena a la noción de narratividad musical y la metáfora fraternal vs. filial le posibilita poner en un mismo nivel narrativas literarias, musicales, y otras como el drama. Aun así, su teoría se apoya fuertemente en desarrollos de tradición literaria (como se muestra enseguida). Esto no debe ser leído como una contradicción en su postura, ya que para Almén

la más sensible, efectiva, y precisa teoría de narratividad musical es una que reconoce tanto sus puntos en común (temporalidad, direccionalidad, significado psicológico y cultural, organización jerárquica, conflicto, énfasis en acción) como sus potenciales diferencias con respecto a la literatura y el teatro.⁴²

Conceptualmente, Almén señala elementos básicos que no pueden faltar para determinar narratividad:

- (1) la coordinación de múltiples tareas, en tanto un análisis narrativo incluye: una delimitación de unidades semánticas de sentido y la determinación de las relaciones entre ellos; el relevo de las interacciones entre ellas en el tiempo, y; la manifestación del patrón narrativo articulado.⁴³
- (2) la interpretación narrativa centrada en las categorías de jerarquía y conflicto; lo cual permite diferentes lugares de manifestación de la narrativa que Almén llama modo retórico (narrativas personales o intrafísicas, interpersonales, sociales, etc.).⁴⁴

41 Almén, *A Theory*, 12.

42 Almén, *A Theory*, 37. "the most sensible, effective, and accurate theory of musical narrative is one that recognizes both its commonalities (temporality, directedness, psychological and cultural significance, hierarchical organization, conflict, an emphasis on action) and its potential differences with respect to literature and drama".

43 Ibid., 38.

44 Ibid., 39, 141, 162.

- (3) el punto de vista: los patrones narrativos pueden leerse tanto en el discurso musical, como en los discursos sobre música. Es decir, "nuestros análisis de narrativa musical se entrelazan con nuestros discursos meta-narrativos."⁴⁵ En definitiva, las creencias, posturas ideológicas, presupuestos, formación, y el propio programa del analista, intervienen en su interpretación de narratividad.

El concepto clave de la narrativa de Almén es el de *transvaluación*, que toma del libro de 1989 *Semiótica del Mito* de James Jakób Liszka. Define dicho concepto como el proceso de traducción semiótica en el que un orden jerárquico de un sistema de signos, cambia en el tiempo; y ese cambio, filtrado por el propósito del observador, se interpreta análogo a un cambio en una jerarquía cultural.⁴⁶

Las relaciones jerárquicas se expresan como relaciones de *marcaje* (concepto que vimos en Hatten: la valuación de elementos opuestos en un sistema), y relaciones de *rango*, que es la "valuación de importancia relativa o subordinación en un sistema".⁴⁷ El análisis narrativo reconstruye los cambios en las relaciones de marcaje y rango durante un espacio de tiempo.

Además de ser herramientas para el análisis estructural, estos conceptos soportan la dimensión de análisis hermenéutico (como mencionamos antes), en tanto la determinación de una unidad expresiva como marcada invita a la reflexión cultural sobre la elección que hizo el compositor de esa unidad y no otra. Pero también, según Almén, Liszka agrega una dimensión crítica, en cuanto a que la determinación del rango de una unidad plantea la explicación de las condiciones de valor cultural.⁴⁸

Así, el enfoque de Almén queda expresado de la siguiente manera:

Al articular el comportamiento de las estructuras jerárquicas en los fenómenos musicales y al rastrear el efecto del cambio y el conflicto sobre estas estructuras, revelamos las implicaciones de la organización narrativa como un lugar para la investigación crítica y hermenéutica. También indicamos la manera en que la interpretación de estos rasgos implica una evaluación de su impacto cultural.⁴⁹

45 Ibid., 39. "our narrative analyses of music become entangled with our meta-narratives of discourse".

46 Ibid., 40.

47 Ibid., 41. "valuations of relative importance or subordination in a system".

48 Ibid, 43.

49 Ibid, 43. "By articulating the behavior of hierarchical structures in musical phenomena, and by tracking the effect of change and conflict upon these structures, we reveal the implications of narrative organization as a locus for critical and hermeneutic inquiry. We also indicate the manner in which interpretation of these features involves an appraisal of their cultural impact".

Metodológicamente, Almén defiende el eclecticismo como la dirección más productiva en las exploraciones analíticas e interpretativas de narratividad musical.⁵⁰ Sin embargo, siguiendo a Liszka, propone un modelo de análisis narrativo basado en tres niveles: *agencial*, *actancial*, y *narrativo*.

El nivel agencial tiene la función de establecer el orden jerárquico inicial en el que se determinan las relaciones de marcaje y rango de las unidades de significado expresivo. El segundo nivel, actancial, permite rastrear los cambios en las relaciones de marcaje y rango entre las unidades, esto es la transvaluación.

Con los dos primeros niveles puede describirse la trayectoria narrativa completa de una obra, se trata de estrategias inductivas. Sin embargo, el tercer nivel o nivel narrativo, ubica la trayectoria obtenida en alguno de los arquetipos que, de alguna manera, totalizan las narrativas particulares en un número acotado de patrones: romance, tragedia, ironía o comedia. Estos arquetipos se organizan según la combinación de las oposiciones binarias orden/transgresión y victoria/derrota, que se establecen según la identificación positiva que tengamos con el orden jerárquico inicial, o bien, con la transgresión.⁵¹ Hatten lo sintetiza en una tabla similar a esta:⁵²

Arquetipos	Orden jerárquico	Transgresión	Resultado
Romance	+ (valuado positivamente)	(valuado negativamente)	Victoria de un orden +
Tragedia	-	+	Victoria de un orden -
Ironía	+	-	Victoria de una transgresión -
Comedia	-	+	Victoria de una transgresión +

Tabla n° 2: relación de valor entre el orden jerárquico inicial y la transgresión, y el resultado para cada arquetipo narrativo.

El tercer nivel de análisis es una taxonomía deductiva determinada por los principios generales de la narrativa musical e impuesta sobre la obra, con el objeto de plantear un esquema abarcador de la trayectoria narrativa particular. Almén propone ocho

⁵⁰ Ibid, 222.

⁵¹ Hatten, *A Theory of Virtual Agency*, 210.

⁵² Ibid, 211.

subtipos o *fases* que sirven para hacer una descripción más detallada de las narrativas (romance-trágico, tragedia-romántica, comedia-romántica, etc.).⁵³

Además, Almén propone otras herramientas coadyuvantes para la indagación e interpretación de la narratividad musical: el *modo retórico* —que mencionamos—,⁵⁴ el *grado de narratividad*,⁵⁵ la relación de narrativa y tópicos,⁵⁶ el *nivel de narratividad primaria* (que determina el dominio musical donde el conflicto narrativo se articula),⁵⁷ las *fases*,⁵⁸ y las *estrategias discursivas* (como la epifanía, emergencia, o la síntesis).⁵⁹

Narratividad en *Soliloquio*

Una pieza puede tener mayor o menor grado de narratividad según la complejidad que presente en el orden y cantidad de eventos narrativos. Dado el alto grado que puede observarse en la obra de Gandini, el análisis que sigue presenta los niveles agencial, actancial y narrativo juntos, organizados en tres exposiciones y dos re-exposiciones narrativas. Las diferentes unidades formales de primer nivel a las que se hace referencia, son las determinadas por el análisis formal expuesto más arriba.

1º Exposición

La primera unidad formal (1UF) contiene cuatro calderones (ver fig. n° 2). El primero de ellos, produce una segmentación en una unidad de segundo nivel (2uf) que llega hasta el próximo calderón y fin del segundo sistema. Finalmente, una 3uf de segundo nivel cierra la 1UF hasta la doble barra. Cada una de estas tres unidades formales de segundo nivel iniciales pueden caracterizarse fuertemente por rasgos notables.

Para comenzar, la 1uf presenta un material más estable alrededor de la nota Sib4, aludiendo a un posible centro tonal de Sib mayor, o de Sol menor. Inclusive antes de llegar al calderón, Gandini despliega el arpeggio de Solm7.

Sin embargo, dos características de esta 1uf actúan en contra de lo que, de otra forma, podría haber sido una unidad formal de rango alto (valor cultural alto). Por un lado, al fuerte gesto tonal inicial de bordadura inferior y superior, con resolución con

53 Almén, *A Theory*, 162.

54 *Ibid*, 94.

55 *Ibid*, 97.

56 *Ibid*, 68.

57 *Ibid*, 73.

58 *Ibid* 162.

59 *Ibid*, 187.

acento agógico en el Sib4, le sigue un motivo cromático con *glissando* ascendente y desinencia descendente por tono. Ese *glissando* por semitono implica una ruptura a las expectativas tonales que pudiera haber planteado el primer motivo y es, en ese sentido, el primer elemento marcado de la obra. A continuación, y, por otro lado, sigue un proceso de insistencia sobre el sonido Sib4. Pero, la primera vez se articula de manera acéfala y con perfiles dinámicos desde el piano con reguladores *crescendo* y *decrescendo*, aspectos que introducen una sensación de duda o dificultad. La segunda vez, el Sib4 parece llegar con más fuerza: también se articula desde el piano y con reguladores, pero esta vez lo hace con un *levare* (de la misma altura) acentuado agógicamente y articulado. Sin embargo, su desinencia al La4 con regulador al piano parece una muestra más de la dificultad o imposibilidad de mantener una resolución al Sib4.

Enseguida, viene una interpolación de los sonidos Si-La-Mi, en corcheas con puntillo que es un motivo que será recurrente en la obra y que aparecerá en diferentes UF. Finalmente, como mencionamos antes, la 1uf de segundo nivel termina con un arpeggio de las alturas de Solm7, de manera desordenada y hacia el agudo con regulador *decrescendo*.

Con ese discurrir, la 1uf de segundo nivel nos presenta un orden jerárquico inicial débil, con sucesivos intentos de enfatizar el sonido Sib4 pero constantemente socavados mediante diferentes estrategias. En este punto ya podríamos inferir un mapeo de esta dinámica a valores socioculturales, interpretándola en un modo retórico intrafísico en el que un solo agente encarna la trayectoria narrativa. En este caso, la trayectoria se caracteriza por una constante intención de lograr un objetivo que, apenas es alcanzado, parece escurrirse y devenir idealizado, imaginado o imposible.

La 2uf se desarrolla con un material aparentemente nuevo: comienza de manera tética, delinea una melodía basada en el arpeggio de Sol disminuido, y se segmenta con una cesura en dos unidades de tercer nivel que son análogas. Si bien Gandini utiliza material ya escuchado para construir esta uf (aparece el motivo del *glissando*, pero sin *glissando*), la referencia es de difícil reconocimiento. En su conjunto, esta 2uf constituye un tema contrastante respecto de la 1uf. El Sib4 mantiene un rol especial apareciendo como eje alrededor del que parecen desplegarse el resto de las alturas de toda la 2uf. Marcada con respecto a la 1uf por basarse en el conjunto (036) (tríada disminuida), por su perfil melódico más amplio y *legatto*, y dinámicas estables sin reguladores, la 2uf puede interpretarse como el intento de ampliar las posibilidades melódicas alejándose del evasivo centro estable Sib4. El hecho de

poseer una curva melódica más amplia, llegar al clímax melódico de toda la 1UF (un Si5), y presentar un perfil *legatto*, permite interpretar esta 2uf como una transgresión de mayor valor de rango en comparación con la 1uf.

La breve 3uf es una re-exposición acotada de dos de los motivos de la 1uf: mientras que el primero en aparecer es la interpolación Si-La-Mi en corcheas con puntillo — ahora presentada de manera retrógrada—, la 3uf termina con el mismo motivo que comienza la obra, la bordadura inferior y superior con resolución con acento agógico en el Sib4, con un largo calderón que se funde en un decrescendo en el silencio. Esta vez, no hay desinencia después del Sib4 alcanzado; ni *glissando*, ni cambio de nota.

Así, la trayectoria narrativa de toda la 1UF parece articular una confirmación del orden jerárquico inicial, en la que la dificultad de establecer el Sib4 como centro durante la 1uf, luego de atravesar una sección donde el Sib4 es eje y no objetivo (2uf), el Sib4 llega finalmente a alcanzarse como resolución. Sin embargo, la dinámica *ppp* y *pp* de la 3uf, y el regulador al *niente* del final, sugieren un arribo al objetivo que se logra de manera débil o dudosa, y con un perfil expresivo que podríamos caracterizar como disfórico. En resumen, la 1UF establece un orden jerárquico inicial de bajo valor de rango, que sin embargo resiste la transgresión de mayor valor. Al comparar la trayectoria narrativa descrita con los arquetipos de Almén, es posible asociarla a un romance de fase trágico, en tanto existe una disparidad de rango entre los elementos de la jerarquía inicial y la transgresión, en donde esta última es particularmente más fuerte.⁶⁰

2° Exposición

El nuevo material de la 2UF tiene un carácter eufórico, tético y rítmico. Hay un moderado cambio de registro hacia el agudo y una primacía de intervalos consonantes, matizados por la inclusión de un pedal de Mi4. La dinámica *mf* actúa como otro factor de articulación y diferenciación de esta nueva UF. Gandini escribe multifónicos de quinta justa que, siendo una técnica expresiva contemporánea, suma a la idea de fortalecimiento de un ámbito de alturas consonante y expectativa tonal. Hacia el final de la 2UF el motivo apuntillado y *staccato* resuelve en un Sib4 con acento y *sforzato*, logrando una aparente concreción del objetivo perseguido desde el comienzo de la obra. Sin embargo, el *sforzato* es con *pp*, y, seguidamente, la aparición del motivo inicial de la 2UF pero ahora sin *staccato*, en dinámica *pp* y con un *rallentando*, vuelve a plantear un escenario de duda que resta valor al aparente establecimiento del Sib4 como sonido de reposo estable.

60 Almén, *A Theory*, 166.

Lo que formalmente constituye la 3UF, narrativamente es interpretable como parte de la trayectoria que comienza con la 2UF. A partir del quinto sistema (ver fig. n° 4), la aparición del tema transgresor de la 1UF, ahora por movimiento retrógrado, cumple una función de recordatorio del contexto expresivo disfórico de la obra. Lo que sigue, es un desarrollo transformativo del motivo de la 2UF que finaliza, luego de alcanzar el clímax melódico de la obra hasta el momento (Fa#6), con una aparición del mismo motivo en *pp* y descendiendo.

Toda esta sección conformada por las 2 y 3UF, es narrativamente interpretable como una trayectoria análoga a la de la 1UF. El carácter eufórico del nuevo material representa un rasgo de la personalidad más fuerte y decidido del agente que encarna la trayectoria narrativa, y la llegada al Sib4 se realiza por primera vez de forma enérgica. La desviación más larga que impone la transgresión en este caso, hace que durante la recurrencia del nuevo motivo enérgico sea imposible reestablecer el Sib4 como centro. Entonces, esta sección, a diferencia de la 1UF que logra –apenas– finalizar con una imposición del orden jerárquico inicial (estableciendo la llegada al Sib4), termina alejándose y perdiendo ese objetivo. Si quisiéramos esquematizar estas dos primeras secciones narrativas, podríamos hacerlo de la siguiente manera:

UF	1	2	3
Carácter	Lentamente melancólico	Vivaz, rítmico	De nuevo lento / Vivaz, rítmico / Un poco lento / De nuevo vivaz
Función	Expositiva(A)	Expositiva(B)	Transformativa (p/Elaboración)(A+B)
Sistema	1 a 3 (00:00-01:06)	3 a 4 (01:06-01:32)	5 a 7 (01:32-02:27)
Trayectoria narrativa	1	2	
Unidades agenciales	A - B(transgresión) - A ₁	C -	B ₁ (t) - C ₁
Objetivo narrativo	Logra sostener el orden jerárquico inicial	Pierde y se aleja del objetivo	

Tabla n° 3: Comparativa entre las tres primeras UF de *Soliloquio* y sus unidades y funciones narrativas.

3º Exposición

La 4UF es una tercera exposición caracterizada por la indeterminación rítmica y la repetición de las alturas Solb4, Mib5, Re5 y Sol5. Aparece un eventual La5 que vuelve seguido de las alturas Do6, Reb6 y Lab6 al final de la UF, siendo, ese último sonido, el clímax melódico de toda la obra. La 4UF (ver fig. n° 1) comienza con unas *acciacature* breves que recuerdan al gesto inicial de la obra, aunque de manera alegórica, ya que no conserva ninguno de sus parámetros.

La 4UF está señalada como "Lentísimo. Legato. Duraciones ad. lib.", lo que causa que por más variaciones que puedan performarse en las duraciones de cada sonido, se produzca una sensación de repetición casi mántrica de los primeros cuatro sonidos. En ese contexto, otra vez disfórico, la primera aparición del La5 genera una expectativa de ruptura que es abortada enseguida, al retomar el discurso con su repetición cíclica. Por ello, la expectativa es aún más fuerte cuando el La5 hace su segunda aparición y, esta vez, da paso a la culminación melódica con el sobreagudo Lab6. Además, el salto final Reb6-Lab6, de quinta justa, recupera algo de la expectativa tonal que había dejado la anterior sección.

Es posible interpretar la 4UF como una tercera faceta de la personalidad del agente que encarna la trayectoria narrativa de la pieza, se trata de los sucesivos intentos de escapar o salir de una aparente constante cíclica en la que se ve envuelto. Tarea que logra en el final de la UF no solo rompiendo el ciclo de repetición, sino alcanzando el límite del registro del oboe. Podríamos inferir que se trata de una especie de grito de desahogo, aunque en dinámica *ippp!* y con *rallentando*. A nivel de esta UF, podemos reconstruir la trayectoria narrativa como una ironía trágica en la que la primera transgresión del La5 sienta el antecedente que después se encarga de romper con el orden jerárquico inicial (la repetición de los sonidos señalados) y alcanzando el clímax melódico, pero dejando el discurso abierto, sin sensación de cierre, y, por ello, con poco o nulo valor de rango.⁶¹

1º Re-exposición

La 5UF es la re-exposición de la primera parte de la 2UF hasta el ataque del Sib4 con *sforzato*. Esta vez sin el *sfzpp*, la 5UF, de evidente menor duración total, retoma con gran contraste el motivo de carácter eufórico de la segunda exposición. En este caso, ningún proceso de devaluación o de desgaste le sigue a la llegada del Sib4.

61 Almén, *A Theory*, 167.

Esta 5UF es directa en su simbolismo: carente de ninguna transgresión, ni elemento marcado que permita inferir alguna desviación, plantea la concreción enérgica del objetivo de culminación en el Sib4 como altura de resolución. Como si el proceso de derrota del orden jerárquico impuesto a manos de la transgresión expuesto en la sección anterior, hubiera dado la energía necesaria al agente para mantener la resolución en el Sib4.

2° Re-exposición y conclusión

Los últimos 3 sistemas de la obra se basan en la 1UF. Una vez más vuelve el perfil expresivo disfórico, esta vez exagerado por la dinámica de *ppp* y por el proceso de inversión de los motivos que hacen a esta re-exposición marcada, y de menor valor relativo de rango con respecto a su primera aparición, al comienzo de la obra.

Por otro lado, ocurre un evidente proceso de transvaluación en la 2uf (a partir del anteúltimo sistema) (ver fig. n° 5) basado en que el motivo de la transgresión que habíamos llamado B (ver las unidades agenciales en la tabla n° 3), y caracterizado por su construcción en torno a la tríada disminuida, aparece con el agregado de un Mib4 que transforma el ámbito melódico en un arpegio de Mib7. Y, a continuación, en lugar de repetir la estructura (036) —como fue el caso en la 1UF—, Gandini escribe en valores notoriamente más largos un Sol4–Do4–Mib4, culminando el proceso de transgresión con la aparición de la estructura de un acorde menor. Esto es un claro proceso de transvaluación en el que el motivo B, transgresor, adquiere mayor valor de rango, producto de su transformación en una estructura más estable.

A continuación, aparece una uf con los sonidos de la interpolación Si–La–Mi. Esta vez, las alturas Mi–Si como multifónicos que resuelven a un La5 producido como armónico, proceso que se repite y termina en un La5 de larga duración con alternancia entre armónico y sonido pleno. Este proceso de insistencia de intervalos consonantes (quinta justa y unísono) forma parte de la transvaluación de las unidades de referencia hacia estructuras más estables tonalmente.

Finalmente, después de una segunda aparición del arpegio quebrado de Do menor (Sol4–Do4–Mib4), la obra termina con el motivo inicial de bordaduras con resolución con acento agógico en el Sib4. La diferencia es que, en este caso, el giro en fusas está transformado por inversión, como dijimos antes.

Narrativamente, puede pensarse esta 6UF en términos similares que la 1UF: una exposición de un orden jerárquico débil que, a pesar de su bajo valor de rango, es capaz de sostenerse por sobre la transgresión. Sin embargo, producto de la

expectativa que se fue creando con cada intento, al final de la obra la sensación de alcanzar y lograr mantener el Sib4 se percibe como un triunfo más legítimo y más fuerte.

La ganancia de valor de rango se da también en tanto el orden jerárquico inicial logra imponer algunas de sus características a la trasgresión: los rasgos de estabilidad tonal se traspasan a la transgresión (transvaluación), originalmente basada en una tríada disminuida. Por su parte, el motivo inicial también expresa una transvaluación similar: si antes se trataba de un gesto claramente tonal, ahora, la inversión de los intervalos de las bordaduras hace que el motivo ya no se corresponda con la tonalidad. El establecimiento del Sib4 como centro y resolución se da en ese nuevo contexto.

Trayectoria narrativa y discusión

Desde este análisis de la narratividad en *Soliloquio*, y los hallazgos obtenidos por los abordajes realizados al comienzo del trabajo, es posible reconstruir una trayectoria narrativa para la obra. Tal como se mencionó antes, el punto de vista de quien interpreta forma parte de la trayectoria narrativa que reconstruye y, en ese sentido, probablemente el resultado que se plantea a continuación sea el más discutible de todo el trabajo. Evidentemente, lo que se propone es una trayectoria narrativa entre otras posibles de *Soliloquio*, que toma en cuenta el análisis narrativo, pero también aspectos relevantes del contexto de producción y poética de Gandini, así como de la correlación estructural entre la pieza del compositor argentino y la obra de referencia.

Soliloquio nos plantea una trayectoria narrativa que se desenvuelve en torno a los procesos psicodinámicos internos de un solo personaje —modo retórico intrafísico o intrapersonal, según Almén—. En cada una de las tres exposiciones (1UF, 2UF+3UF y 4UF), la obra nos muestra una faceta diferente de esta persona. Además, cada exposición delinea una trayectoria narrativa particular.

En la primera exposición, el personaje —con un evidente perfil expresivo disfórico— plantea su objetivo para la obra, instalar el Sib4, aunque las muchas dificultades para sostenerlo muestran la fragilidad o debilidad de la persona. La transgresión (2uf) es una desviación producida por una especie de idea fija que lo distrae de su objetivo y que, teniendo en cuenta el epígrafe y la relación con la *Sonata...* de Poulenc relevada, se puede plantear que se trata de la idea de la muerte. Finalmente, no logra disuadirlo y termina por sobrepasar esa idea que lo persigue.

Durante la segunda exposición el personaje parece estar mucho más seguro de sí mismo –perfil eufórico– y alcanza su objetivo con mucha más decisión. Sin embargo, duda, y la idea de la muerte vuelve obsesivamente ocupando aún más tiempo. El personaje parece intentar sostener una voluntad que se agota hacia al final de la sección, perdiendo de vista su objetivo.

La tercera exposición es la lucha interna por escapar de los pensamientos agobiantes que compulsivamente llevan al personaje a enfrentarse a esta idea que lo cercena a cada intento. El desenlace de la sección nos muestra a la persona rompiendo el ciclo depresivo y alcanzando el clímax melódico que es a la vez grito desesperado y, también, triunfal.

La sección que sigue es la afirmación del objetivo de la obra con todas las características fuertes y decididas del personaje. La concreción de la resolución en el Sib4 se da en una re-exposición textual de la 2UF, lo que hace pensar que el personaje realiza un intento de establecer su objetivo a la fuerza, sin mucha reflexión, y como corolario de la intensa lucha por salir del ciclo que lo agobiaba durante la anterior UF.

El personaje llega a la última sección de la obra transformado, aunque las dificultades y dudas persisten, ha encontrado otra forma de alcanzar su objetivo. Lo que antes era una idea fija que lo afectaba, devino un rasgo de personalidad menos agresivo e integrado. Ahora sí más reflexivo, en ese íntimo y frágil equilibrio elegíaco, descansa el personaje habiendo logrado hacer las paces consigo mismo.

Palabras de cierre

En este trabajo, el abordaje crítico de algunas nociones tradicionales permitió indagar aspectos fundamentales de la poética de Gerardo Gandini, tanto en general como específicamente en *Soliloquio*. Desde esa perspectiva, se destacó la relación de la pieza con la *Sonata...* de Poulenc, lo que permitió posicionar la obra como una elegía. Paralelamente, el análisis formalista expuso las relaciones estructurales profundas entre los motivos y temas de *Soliloquio* y la *Sonata...*, además de ofrecer una articulación clara de las diferentes unidades formales de la pieza.

El análisis narrativo complementó y enriqueció significativamente estos enfoques, proporcionando una comprensión más profunda de las estrategias específicas del discurso musical de *Soliloquio*. A través del análisis narrativo, emergieron las estrategias con las que la obra articula el significado expresivo que se había sugerido en el análisis anterior. Este enfoque narrativo permitió revelar

cómo la música no solo estructura su material, sino también cómo comunica y puede significar sentidos más profundos.

En general, el análisis narrativo integra los hallazgos del análisis formalista y crítico, pero, además, los asimila en una visión más amplia y coherente. Tal como se planteó en la segunda sección del trabajo, el análisis narrativo es por naturaleza estructural, hermenéutico y crítico, lo que lo convierte en una herramienta potente para la comprensión integral de *Soliloquio*. Al no reemplazar los otros enfoques, sino nutrirse de ellos, el análisis narrativo ofrece una explicación coherente de cómo los diversos elementos se articulan en el discurso musical, proporcionando una comprensión más rica y completa de la obra de Gandini.

Bibliografía

- Almén, Byron. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana University Press, 2017[2008].
- Borém, Fausto. "O estilo musical de Eduardo Bértola em Lucípherez e outras obras: elementos históricos, psicológicos e analíticos". *Pauta* 14, nro. 22 (2003): 85-115.
- Etkin, Mariano, Germán Cancián, Carlos Mastropietro y María Cecilia Villanueva. "Cita y ornamentación en la música de Gerardo Gandini". *Música e Investigación* 9 (2001): 35-56.
- Fessel, Pablo. "Una retórica de la inmediatez: los Diarios de Gerardo Gandini". *Resonancias* 19, nro. 35 (2014): 135-156.
- . *Inventario de manuscritos musicales del Fondo Gerardo Gandini*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2015.
- . "La propia interpretación en los escritos de Gerardo Gandini". *El oído pensante* 5, nro. 2 (2017): 1-19.
- Forte, Allan. *The structure of atonal music*. New Haven: Yale University, 1973.
- Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* Córdoba: Ediciones literales, 2010.
- Grabócz, Marta. "An Introduction to Theories and Practice of Musical Signification and Narratology". En *Musical Analysis: Historia, Theoria, Praxis*, editado por Anna Granat-Janki, 325-340. Breslavia: The Karol Lipinski Academy of Music, 2016.
- . *Musical semiotics today: Theories of the signified and examples of narrative strategies*. Estrasburgo: University of Strasbourg, 2018.
- Grela, Dante. *Análisis Musical: una propuesta metodológica*. Inédito. Rosario, 2009.

- Hatten, Robert. "Four Semiotic Approaches to Musical Meaning: Markedness, Topics, Tropes, and Gesture". *Musicological Annual* 41, nro. 1 (2005): 5-30.
- . *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2018.
- Hauer, Christian. "Elementos de uma semiótica da narratividade musical". *Música em perspectiva* 9, nro. 1 (2016): 9-43.
- López-Cano, Rubén. "Música e intertextualidad". *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical* 104, (2007): 30-36.
- . *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpos y afectos*. Barcelona: Escuela Superior de Música de Catalunya, 2020.
- Tarasti, Eero. "Los signos en la historia de la música, historia de la semiótica musical. Tópicos del seminario". *Revista de Semiótica* 19 (2008): 15-71.
- . "Musical Semiotics – a Discipline, its History and Theories, Past and Present". *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry* 36, nro. 3 (2016): 19-51.

¿Cuartetero y cordobés, o cordobés y cuartetero? Variaciones de los discursos musicales identitarios del cuarteto cordobés en los años noventa

María de los Angeles Montes

<https://orcid.org/0000-0002-5917-6428>

Instituto de Humanidades (UNC-CONICET); UPC

montes.m.angeles@gmail.com

Julián Beaulieu

<https://orcid.org/0000-0001-9152-6478>

Instituto de Humanidades (UNC-CONICET)

juliánbeaulieu12@gmail.com

Resumen

En el presente trabajo partimos de pensar que el sentido, específicamente de las músicas populares, no puede ser considerado fijo, ni inmanente. Del mismo modo, entendemos que estas pueden producir diferentes efectos, pero no cualquiera, y algunas interpretaciones, atendiendo a reglas interpretativas de una sociedad en un momento determinado, se presentan como preferibles, de modo que condicionan la interacción de los usuarios con ellas. Esto es lo que hace que ciertas músicas sirvan mejor a las construcciones identitarias de determinados usuarios en un momento



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

histórico particular. Teniendo en cuenta este enfoque, abordamos la construcción de dos *discursos identitarios* en el cuarteto de Córdoba, una música popular del interior argentino, durante los años noventa: por una parte, una *identidad cuartera* en la propuesta de Carlos "La Mona" Jiménez y, por la otra, una *identidad cordobesa*, en la propuesta de Rodrigo. La ilustración de nuestras conclusiones se centra en el análisis de letra y música de dos canciones editadas entre mediados y fines de la década de 1990: "Cuarte Conga" y "Soy Cordobés".

Palabras clave: discurso identitario – cuarteto cordobés – La Mona Jiménez – Rodrigo

Cuartetero and Cordobans, or Cordoban and cuartetero? Variations in the musical identity discourses of the Cordoban quartet in the nineties

Abstract

In this work we start from the idea that the meaning, specifically of popular music, cannot be considered fixed or immanent. In the same way, we understand that music can produce different effects, but not just any, and some interpretations, taking into account the interpretative rules of a society at a given time, are presented as preferable, so that they condition the interaction of users with them. This conditioning is what makes certain music better serve the identity constructions of certain users at a particular historical moment. Taking this approach into account, we address the construction of two identity discourses in the Córdoba quartet, a popular music from the Argentine interior, during the 1990s: on the one hand, a quartet identity in the proposal of Carlos "La Mona" Jiménez and, on the other, a Cordoba identity, in Rodrigo's proposal. The illustration of our conclusions focuses on the analysis of lyrics and music of two songs released between the mid and late 1990s: "Cuarte Conga" and "Soy Cordobés".

Keywords: identity discourse – Cordoban quartet – La Mona Jiménez – Rodrigo

Introducción

Una de las razones principales por las que las personas gozan de las músicas populares es porque estas dan respuesta a cuestiones relacionadas con las identidades sociales. Es por medio de actividades culturales que los grupos sociales pueden reconocerse como tales, es decir, como grupos antes que como individuos aislados.¹ Siguiendo a Pablo Vila, diremos que las músicas populares son artefactos que las personas usan, de los que se apropian, para tramar sus propias narrativas identitarias.² Ahora bien, reconocer que es en las prácticas de apropiación que el sentido se realiza, y que los usuarios producen sentidos a partir de esas músicas, no significa que las músicas sean algo así como significantes vacíos: una suerte de recipientes a los que se les puede asignar cualquier significado según la situación y el antojo de los usuarios. En este punto, es importante aclarar que el concepto de *significante vacío*³ es un oxímoron, una metáfora provocativa y poéticamente atractiva para la teoría política, pero semióticamente absurda. Porque si aceptamos que el sentido de los signos no es algo fijo, ni inmanente (tomando así distancia del estructuralismo), entonces la característica de poder ser *llenado* con significados nuevos, es propia de cualquier signo y no solamente de algunos. Pero, por otra parte, si algunos signos son especialmente disputados es, precisamente, porque no están del todo vacíos, sino todo lo contrario. ¿Quién disputaría algo que no vale nada?

Los enfoques centrados en las prácticas de apropiación suelen desentenderse de la pregunta acerca de cómo ciertas músicas se vuelven tan eficientes para tramar ciertas identidades, y no otras. Y lo hacen, claro está, porque ésta es una pregunta semiótica, no antropológica. Porque si bien es cierto que, como sostiene Vila, una misma música puede servir para que diferentes grupos de sujetos construyan diferentes narrativas identitarias, no es menos cierto que no cualquier música es igualmente eficaz para hacerlo. Y esto es así, justamente, porque las músicas populares no son recipientes vacíos. Los usuarios de las músicas interactúan con un paquete significativo complejo, que reenvía a una historia de sentidos con los que se encadena, que ofrece distintas posibilidades de activación de esos sentidos. Entonces, aunque desde el punto de vista de una semiótica pragmatista sostenemos

1 Simon Frith, "Música e identidad", en *Cuestiones de identidad cultural*, eds. Stuart Hall y Paul du Gay (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Amorrortu, 2003), 181-213.

2 Pablo Vila, "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones", *Trans. Revista Transcultural de Música*, nro. 2 (1996).

3 Ernesto Laclau, *Emancipación y diferencia* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ariel, 1996).

que el sentido de las músicas no es fijo ni inmanente;⁴ también decimos que, atendiendo a las reglas interpretativas de una sociedad en un momento determinado, las músicas pueden producir variados efectos, pero no cualquiera, y algunas interpretaciones se presentan como preferibles, de modo que condicionan la interacción de los usuarios con ellas.⁵ Y ese condicionamiento es lo que hace que ciertas músicas sirvan mejor a las construcciones identitarias de determinados usuarios en un momento histórico particular.

Situados desde esta perspectiva, en este trabajo nos proponemos ofrecer una lectura en clave semiótica del proceso a partir del cual la música de cuarteto se autoproclamó embajadora de dos identidades sociales diferentes, durante los años noventa. Por una parte, una *identidad cuartertera*, en la propuesta de Carlos “La Mona” Jiménez y, por la otra, una *identidad cordobesa*, en la propuesta de Rodrigo Bueno.⁶ Abordamos el examen de estos *discursos identitarios*, como los llaman Chein y Kaliman,⁷ con las herramientas que nos brinda la semiótica pragmatista y el análisis de discurso, e ilustraremos nuestras conclusiones con el análisis de dos canciones: “Cuarte Conga” (de Carlos Jiménez) y “Soy Cordobés” (de Rodrigo Bueno).

Lo que nos preguntamos, en definitiva, es a través de qué procesos semióticos esas músicas consiguieron postularse como signos de una identidad cuartertera o de una identidad cordobesa, respectivamente. Es decir, a través de qué procesos de producción de sentido fue posible que determinados elementos rítmicos, tímbricos, armónicos, etc. se convirtieran en signos de una identidad social específica, cargada de cierta valoración social, y con diferente capacidad interpeladora. Intentaremos comprender, a partir de la consideración de sus respectivos dispositivos de enunciación, esa diferencial capacidad de interpelación de estos dos *discursos musicales identitarios*.

4 Nos referimos a los principios de la semiótica de Charles Peirce. Charles Hartshorne, Paul Weiss y Arthur W. Burks, eds., *Collected Papers of Charles Sanders Peirce Vols. 1-8* (Cambridge, Ma: Harvard University Press, 1931-1958).

5 Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione* (Milán: Bompiani, 1990).

6 A estas dos construcciones se llegó después de hacer un análisis exploratorio de 1244 letras de canciones de cuarteto, interpretadas por cuatro bandas de gran éxito en los años noventa: Carlos “La Mona” Jiménez, La Barra, Trulalá y Rodrigo. A partir de ese rastreo exploratorio se arribó a la conclusión de que solamente Jiménez y Rodrigo ligaban la música de cuarteto a algún tipo de identidad social colectiva. Esta es la razón por la cual se analizaron solamente las producciones de estos dos cuarterteros.

7 Diego Chein y Ricardo Kaliman, “Propuestas conceptuales en el marco de una sociología de la cultura”, en *Sociología de las identidades: conceptos para el estudio de la reproducción y la transformación social*, ed. Ricardo Kaliman (Villa María: Eduvim, 2013), 115-183 [E-book].

Discursos musicales identitarios

Para adentrarnos en esta tarea es preciso señalar lo que entendemos por discursos identitarios y hacer algunas salvedades al concepto para poder pensarlo en su dimensión sonora. La noción de *discurso identitario* permite distinguir objetos que son ontológicamente diferentes y que, por eso, debemos cuidar de no confundir. Por una parte, las *identidades prácticas*, como las llaman Chein y Kaliman,⁸ que son objeto de estudio predilecto de la sociología y la antropología social; y, por otra parte, estos *discursos identitarios* que entendemos como etiquetas o *signos* de una identidad social. Las primeras habitan las subjetividades e implican maneras de ver, de sentir, de juzgar, etc., compartidas por un grupo social al que se pertenece; pero cuyas características no son, necesariamente, accesibles a la conciencia. Las segundas, en cambio, refieren a todo discurso que tematiza, define o caracteriza rasgos de las identidades, de manera directa o indirecta. Ya sea que se trate de narraciones, explicaciones, descripciones o simples etiquetas que designan a un colectivo. En palabras de Chein y Kaliman:

Estos discursos identitarios [...] en la medida en que expresan lo que es accesible a la conciencia de los agentes sociales [...] pueden llegar a agregar una coherencia o una esencialidad allí donde en verdad no la hay. Sin embargo, al mismo tiempo, sí pueden influir efectivamente en las autoadscripciones de los agentes, en tanto forman parte de las ofertas de su socialización.⁹

Ahora bien, cuando los autores hablan de discurso identitario le están dando al término discurso, en principio, un alcance limitado por la mediación del lenguaje. Discurso es, en su definición, una puesta en uso del lenguaje que hace referencia a autoadscripciones a grupos. Si tomáramos esta definición de manera estricta, deberíamos desechar cualquier intento de analizar algo más que las letras de las canciones, y eso, como esperamos mostrar en este trabajo, sería un error. Hace ya varias décadas que las discusiones acerca del estudio de las músicas populares se adentraron en lo que Juan Pablo González llamó la *revuelta multidisciplinaria*.¹⁰ De esos debates, lo que quedó de manifiesto fue el contundente rechazo hacia los

8 Chein y Kaliman, *ibid.*

9 Chein y Kaliman, *ibid.*, 130.

10 Juan Pablo González, *Pensar la música desde América Latina* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2013).

abordajes de las músicas populares que se centran en algún aspecto de la canción (por ejemplo, las letras), relegando otros (música, performance, etc.). Existe un consenso bastante extendido acerca del carácter multimedial de las músicas populares urbanas, en la medida en que, como mínimo, involucran sonidos (ritmos, armonías, melodías, texturas derivadas de la conjugación de esos elementos, etc.) y lírica (palabra y voz); en composiciones que son mucho más que la suma de las partes.¹¹ El adecuado abordaje de la canción popular debería considerar al menos estos dos grupos de elementos atendiendo a la relación que guardan entre sí, y el modo como se apoyan, se enfatizan, se contradicen, se relevan o yuxtaponen, en la producción de sentidos.¹²

Ahora bien, llevar a la práctica semejante empresa analítica demanda una prudente reflexión semiótica porque esos sistemas multimediales que son las músicas populares están, a su vez, constituidos por diferentes sistemas semióticos con capacidades de significación distintas. La materialidad de cada sistema de signos impone límites a lo que pueden decir.¹³ Con respecto a los aspectos sonoros, las músicas producen sentido a través de relaciones que pueden ser icónicas, indiciales y, solo a veces, simbólicas.¹⁴ El lenguaje, en cambio, es primordialmente simbólico, de modo que es comprensible que Chein y Kaliman dirigieran la atención hacia los enunciados mediados por el lenguaje a la hora de pensar los discursos identitarios. Ocurre que es difícil imaginar una etiqueta identitaria que no se exprese en alguna denominación lingüística (argentinos, bosteros, cumbieros, peronistas, cordobeses, cuarteteros, etc.), del mismo modo que resulta bastante claro que es difícil elaborar una etiqueta identitaria a través de patrones rítmicos o melódicos.

11 Jens Schröter, "Discourses and Models of Intermediality", *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13, nro. 3 (2011): 1-7.

12 González (*ibid*) agrega otros como la performance escénica, la interpretación, el arreglo, incluso la grabación, mezcla y edición. Podríamos seguir ampliando la lista, e incluir otros como el videoclip. La lista, creemos, es abierta, y el recorte de lo irrenunciable debería hacerse de manera situada en función de cada caso particular. Lo que queda claro, no obstante, es que como mínimo la letra y la música deberían ser abordadas en conjunto. En este sentido, si bien entendemos que la dimensión performática y escénica, en los casos de "La Mona" Jiménez y Rodrigo Bueno, requeriría ser tomada en cuenta (y, en la investigación de la que forma parte este trabajo lo es), este aspecto excede las posibilidades de esta comunicación, fundamentalmente por una cuestión de extensión.

13 Véase Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione* (Milán: Bompiani, 2003).

14 La clasificación proviene de la semiótica de Peirce y busca describir la manera como el signo se relaciona con su objeto. Icónicos son aquellos signos que remiten a su objeto por similitud, indiciales son aquellos que reenvían al objeto por una relación de contigüidad y simbólicos son signos cuyo vínculo con el objeto es producto de una convención social. Una aproximación sintética a esta perspectiva, para el caso de la música, encontramos en el trabajo de Rubén López Cano, *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos* (Barcelona: Esmuc, 2020).

Sin embargo, por doquier encontramos que las músicas remiten a diferentes identidades sociales. ¿No estamos habilitados a pensar que una persona que silba la marcha peronista autoadscribe a una identidad peronista? Y ese “ser peronista”, ¿no arrastra muchos otros sentidos (asociaciones a ciertos valores, incluso predicados emocionales que pueden ir desde la solidaridad hasta el desprecio)? Sin embargo, nada en esa melodía *dice* “peronista”. Esta aparente paradoja encierra una trampa: las músicas, incluso cuando se presentan solas como enunciado, nunca significan de manera aislada. Se inscriben en una historia de asociaciones de sentido, se interpretan a partir de una *enciclopedia* socialmente compartida, arrastran todo lo aprendido acerca de esas músicas.¹⁵ Y son, además, dispositivos muy eficientes tanto para funcionar como *índices* de identidades sociales, como para predicarlas emocionalmente. La presencia de músicas en la construcción de ciertos discursos identitarios (por ejemplo, himnos, marchas políticas, cánticos de cancha, entre tantos otros), no es un mero accidente. A través de estas canciones las melodías, los patrones rítmicos, los aspectos tímbricos y armónicos, etc.,¹⁶ se acoplan a sentidos que son simbólicos, le agregan densidad afectiva y permiten, luego, que esos elementos sonoros reenvíen, incluso ante la ausencia total de palabras, a toda esa construcción de sentido.

Por esta razón nosotros ampliaremos la noción de discurso identitario tomando la definición veroniana de discurso, entendiéndolo como cualquier configuración espacio temporal de sentido, sin limitarla en su materialidad.¹⁷ Incluiremos en su análisis, entonces, no solo las letras de las canciones sino todos aquellos aspectos sonoros que contribuyen a caracterizar (a través de asociaciones convencionales o indiciales) a esos grupos sociales puestos bajo el paraguas de una etiqueta identitaria. Y retomaremos, también, la premisa de que, para pasar de la simple descripción a la comprensión de los discursos (es decir, a la generación de hipótesis acerca de por qué adquieren esas características y no otras), debemos atender a los procesos sociales e históricos en los que esas producciones se insertan y al modo como se inscriben en diferentes luchas por nominar, y valorar, a distintos grupos de sujetos.

15 Para el concepto de *enciclopedia* véase Umberto Eco, *Kant e l'ornitorinco* (Milán: Bompiani, 1997).

16 La lista es abierta, puesto que incluye cualquier elemento sonoro que pueda convertirse en signo de un grupo social, y esto depende de cada comunidad interpretativa. Hasta un determinado timbre de voz puede resultar signo de una identidad, como ocurre con el sampleo de la voz de Eva Duarte de Perón en el tango electrónico. Para un análisis del uso significativo de esa voz, véase el trabajo de María Emilia Greco y Rubén López Cano, “Evita, el Che, Gardel y el gol de Victorino: Funciones y significados del sampleo en el tango electrónico”, *Latin American Music Review* 35, nro. 2 (2014): 228-259.

17 Eliseo Verón, *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad* (Barcelona: Gedisa, 1993).

Comprendemos a la construcción/adopción de discursos identitarios como parte, también, de las *estrategias discursivas* de los diferentes agentes sociales que producen estas músicas populares.¹⁸ Porque adoptar una etiqueta identitaria supone potenciales riesgos y/o beneficios, e incide de manera decisiva en la construcción del dispositivo de enunciación. Entendemos por *dispositivo de enunciación*, siguiendo a Eliseo Verón, a la construcción, a través de estrategias discursivas, de la imagen de quien habla (enunciador), la de aquel a quien se dirige el discurso (enunciario), y el vínculo propuesto entre ambos.¹⁹ Así, autoadscribir a una etiqueta identitaria contribuye a la construcción del enunciador porque supone la asunción de ciertas valoraciones asociadas a ese colectivo y puede implicar, al mismo tiempo, la autoexclusión de otras. Encarnar una identidad social expone al enunciador a tener que rendir examen de idoneidad por parte del grupo al que dice pertenecer, o representar, con el riesgo de fallar la prueba. Pero puede ser, también, la posibilidad de hacer una diferencia significativa en un campo de producción discursiva (musical, en nuestro caso). A través del análisis de estas músicas podemos, en definitiva, “escuchar” los modos con los que algunos músicos (a través de sus músicas) se posicionaron frente a diferentes procesos sociales de inclusión, exclusión, segregación, resistencia o asimilación de diversos grupos de sujetos. Como veremos a continuación, la elaboración de discursos identitarios, en el seno del cuarteto cordobés, solo puede ser comprendida como resultado de las apuestas estratégicas de Carlos “La Mona” Jiménez y de Rodrigo, en el marco del momento histórico particular de la Argentina de los años noventa, y de los diferentes lugares que éstos dos ocupaban dentro del campo de producción musical cuartetero y bailanero, respectivamente.

Los antecedentes: El surgimiento de un discurso identitario cuartetero

Como dijimos párrafos atrás, autoadscribir a una etiqueta identitaria es una opción posible, pero no necesaria. En realidad, si observamos el amplio abanico de músicas populares a disposición, veremos que muchas de ellas no lo hacen. El cuarteto cordobés, como género musical, se consolida hacia finales de los años sesenta pero la preocupación por construir un *nosotros* no aparece sino hasta mediados de los años

18 Partimos de la comprensión de que los agentes que llevan adelante estas prácticas discursivas hacen una evaluación (acertada o no) de sus posibilidades y límites y, en función de eso, realizan opciones buscando conseguir los mejores resultados. Por eso decimos que son estratégicas, sin asumir que se trate de estrategias conscientes.

19 Eliseo Verón, *Fragments de un tejido* (Barcelona: Gedisa, 2004).

ochenta, a partir de la apuesta discursiva de Carlos “La Mona” Jiménez. Hasta entonces, a nadie se le habría ocurrido esgrimir orgulloso una identidad cuartetera y, mucho menos, asimilarla a una identidad regional cordobesa. La razón es que el éxito del cuarteto entre los sectores populares había desencadenado una reacción estigmatizante de parte de los sectores culturalmente dominantes (el gobierno militar, la clase media y la prensa).²⁰ El cuarteto era calificado de pasatista, banal y carente de valor ético o artístico. Esto hizo que el calificativo “cuartetero” fuera, en un primer momento, una etiqueta *alteritaria* con valor negativo. El cuarteto era la música de los “negros”, como se le dice en Córdoba a quienes pertenecen a los sectores populares, en un apelativo que fusiona clasismo y racismo.²¹ En ese contexto, hacia mediados de los años ochenta, Carlos Jiménez va a incorporar a la lírica de cuarteto el *tópico identitario*, con canciones en las que autoadscribe a la etiqueta *cuarteteros*, pero desde el orgullo y la validación; y va a autopostularse como el representante de ese colectivo que unía a quienes producían y consumían cuarteto.²²

Siempre que se cuestionó al cuarteto, en realidad se cuestionaba a su público y a sus productores, de modo que esa equivalencia ya estaba implícita en los discursos dominantes. Lo que va a hacer Jiménez es capitalizarlo a través de una serie de opciones discursivas: a) asociar la identidad cuartetera a la -buena- identidad cordobesa, b) invertirle el signo a través de c) asociarle valores positivos que d) convierten al enunciador, no casualmente, en el mayor exponente de esa identidad.²³

20 Osvaldo Hepp, *La soledad de los cuartetos* (Córdoba: Edición del autor, 1988).

21 En Argentina existe un vínculo genealógico entre clasismo y racismo desde la época de la colonia que ha sedimentado en un imaginario racializado de las relaciones de clase. Mario Margulis, y Carlos Belvedre, “La ‘racialización’ de las relaciones de clase en Buenos Aires. Genealogía de la discriminación”, en *La segregación negada: cultura y discriminación social*, ed. Mario Margulis y Marcelo Urresti (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos, 1999), 79-122. Sergio Caggiano, “Imaginarios racializados y clasificación social: retos para el análisis cultural (y pistas para evitar una deriva decolonial esencialista)”, *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe* 12, nro. 2 (2015): 157-188.

En su evolución, este imaginario ha ido asociando (y a veces reemplazando) marcadores fenotípicos por marcas culturales. Así, en Argentina, los “negros” son los sectores subalternos en términos de clase social; y sus músicas, músicas de negros. Es el caso de la cumbia y también es el caso del cuarteto. Pablo Alabarces y Malvina Silba, “Las manos de todos los negros, arriba: género, etnia y clase en la cumbia argentina”, *Cultura y Representaciones Sociales*, nro. 16 (2014): 52-74. Gustavo Blázquez, *¡Bailaló! Género, raza y erotismo en el cuarteto cordobés* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Gorla, 2014).

22 María de los Angeles Montes, “Cuartetero de corazón. La construcción de una identidad cuartetera en las canciones de Carlos «La Mona» Jiménez (1984-1990)”, *Revista del Instituto Superior de Música*, nro. 24 (2023): 1-19.

23 María de los Angeles Montes, *La gaita rabiosa: nacimiento y consolidación del cuarteto como música popular cordobesa* (Córdoba: Edición de la autora-TeseoPress, 2024), 246.

Entre los valores positivos que asocia a esta identidad, se encontraban la humildad, la sencillez, ser de barrio, ser alegres, gozar de los bailes de cuartero y, especialmente, tener trayectoria en el campo cuartero. Y, de manera implícita, estar orgulloso de ser cuartero y cordobés. La construcción de este orgullo cuartero solo puede comprenderse en el marco de la creciente estigmatización del cuartero y de sus cultores (como respuesta orgullosa ante el cuestionamiento externo), y de las disputas internas del campo cuartero de los años ochenta (como respuesta orgullosa frente a quienes, desde adentro, estaban cediendo a esos cuestionamientos). Justamente, el crecimiento del *cuartero blanqueado* dentro del campo cuartero es clave para entender la apuesta de Jiménez de reivindicar el ser *auténticamente* cuartero y apreciar el ser cordobés. Es así porque lo que caracteriza al paradigma blanqueado es una búsqueda por borrar o atenuar los signos de lo “negro”, de lo subalterno en la música.²⁴ Y lo “negro” del cuartero tenía que ver con ser índice de lo subalterno en términos de clase, pero también en términos regionales. Son muchas las estrategias líricas, sonoras y performáticas que hacían que estas bandas *blanqueadas* sonaran menos *negras*. Musicalmente, entre las más importantes, podemos mencionar la eliminación del acordeón, la incorporación de vientos metálicos (trombón, trompetas y saxofón), batería, guitarra eléctrica y percusión latina (güiro metálico y congas), lo cual les permitía hacer fusiones con otros géneros de mayor alcance internacional que se insertaron en la industria cultural como música latina, salsa, etc. (y por eso mejor valorados por la clase media cordobesa). Con esta propuesta podían sonar como un cuartero más tropical, más rockero o como los baladistas de moda en los años ochenta.²⁵ Con todas estas opciones, lo que las bandas del paradigma blanqueado conseguían era una sonoridad menos autóctona, enmascarando el tunga-tunga característico del cuartero tradicional.²⁶ En contraposición, Jiménez va a reivindicar una sonoridad

24 La relación de subalternidad la entendemos, siguiendo a Alabarces, de manera amplia, “en un sentido político, de clase, étnico, de género o denominando extensivamente cualquier tipo de situación minoritaria” o de desigualdad de poder (material o simbólico). En este trabajo nos interesa especialmente la que deriva de la posición de clase y la geográfica (lo provinciano frente a lo capitalino). Pablo Alabarces, “Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)”, *Trans. Revista Transcultural de Música*, nro. 12 (2008).

25 Recordemos, por aquellos años, a baladistas como José “el Puma” Rodríguez, Franco De Vita, Juan Gabriel, Luis Miguel, Julio Iglesias, entre otros.

26 El tunga-tunga consiste “en las octavas tocadas en la mano izquierda del piano y el contrabajo en los tiempos fuertes del compás, más los acordes tocados en la mano derecha del piano en los contratiempos”. Jane Lynn Florine, “El desarrollo musical del cuartero cordobés”, en *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular* (Bogotá: IASPM-AL, 2000).

más local, negándose a incorporar vientos metálicos y sosteniendo dos elementos que van a funcionar como signos de una doble subalternidad (de clase y regional): el tunga-tunga insistente del piano y del bajo, y el brillo del acordeón.²⁷

La identidad cuartetera de Jiménez se comprende como una estrategia de validación no solo frente a los sectores culturalmente dominantes, sino también ante estas bandas que crecían desmarcándose de lo local y de lo popular. Al declararse orgullosamente cuartetero por su larga trayectoria en el campo, orgullosamente “pueblo”, humilde y alegre, sosteniendo rasgos musicales que funcionaban como *índices* de lo local/subalterno; Jiménez estaba construyendo un principio de distinción dentro del campo del cuarteto cordobés sobre un principio de *autenticidad*.

La autenticidad, algo que no fue importante para el paradigma tradicional (puesto que no tenían con quién disputarla) ni para el paradigma blanqueado (que hizo propios buena parte de los criterios de valoración provenientes de otros campos), se va a volver crucial en el paradigma cuarteto-cuarteto. En términos musicales ser auténtico significaba no sucumbir ante la tropicalización, no abandonar el acordeón, sostener el tunga-tunga y cantar con sentimiento. Ser auténtico era “bancarse” esa subalternidad provinciana y de clase.²⁸

En este punto, es interesante notar el lugar que ocupa lo cordobés en esta construcción identitaria: se trata de una característica necesaria del ser cuartetero, pero no suficiente. Era bien sabido que no todos los cordobeses eran cuartetos y que muchos repudiaban al cuarteto y a sus seguidores.

La exaltación de los valores a los que hemos referido sirvió para la construcción de un discurso identitario que buscaba invertir la (des)valoración social que recaía sobre ellos: de ser una música infravalorada, a ser la orgullosa música representativa de los sectores populares de Córdoba. En esa cadena de asociaciones de sentido, las letras de las canciones amalgamaron esos valores a ciertas sonoridades que pasaron, así, de ser meros *índices* de subalternidad, a ser *símbolos* de orgullo cuartetero.

27 Las características de los paradigmas discursivos *tradicional*, *blanqueado* y *cuarteto-cuarteto*, que se mencionan en este apartado, han sido desarrolladas por María de los Ángeles Montes en Montes, *La gaita rabiosa*.

28 Montes, *ibid.*, 220.

Actualizaciones noventosas del discurso identitario cuartetero

Los años noventa trajeron profundas transformaciones al cuarteto cordobés. Las otras bandas del campo cuartetero habían incorporado, desde inicios de los años ochenta, una serie de modificaciones en el aspecto tímbrico que incluían batería, *brasses*²⁹ (trompetas, trombones y saxofones en algunos casos), percusión latina (congas, güiro, tambora) y teclados eléctricos. Para 1990, el conservadurismo de Jiménez, desde el aspecto sonoro, se hacía difícil de seguir sosteniendo. Pero esto comenzó a modificarse con la incorporación, en 1991, del percusionista peruano Miguel "Bam Bam" Miranda y, en 1993, del dominicano "El Negro" Abraham Vázquez Martínez. Y veremos, ahora, cómo Jiménez continuó abonando en esa identidad cuartetera, ligada a la subalternidad de clase, a través de sonoridades nuevas. Es decir, signos nuevos para una vieja estrategia discursiva.

Entre 1991 y 1994 se conformó en la banda de Jiménez la sección de percusión más grande de todos los cuartetos; con congas (tumbadora, quinto y conga), güiro, tambora, timbales y timbaletas; además del *octapad* (batería electrónica), que ya venía utilizando desde 1989. La incorporación de estos percusionistas extranjeros marcó una diferencia cualitativa en el papel de la percusión latina en la música de Jiménez, en un proceso de transformación sonora que se coronó, en 1994, con el lanzamiento del disco experimental *Raza Negra*.³⁰

La primera pista del CD incluye una introducción, en la voz rasposa de "Bam Bam" Miranda, en la que se reivindica el legado africano en la música occidental. En este disco podemos escuchar un intento deliberado por fusionar el ritmo de cuarteto con diferentes ritmos afro-americanos (cubanos, peruanos, dominicanos). En la canción "Cuarte Conga" (144 ppm, compuesta por "Bam Bam" Miranda) se narra el encuentro entre un extranjero (por caso él y sus instrumentos) con el cuarteto y los cuartetos. El arreglo, desde el aspecto rítmico y textural, propone una fusión entre algunos elementos que podemos asociar a la música afrocubana, con otros que podemos vincular claramente al cuarteto. La canción comienza con un solo de congas que, en

29 El término *brasses*, plural de *brass*, refiere al uso de vientos de metal. Si bien el saxofón no es un viento de metal, sino de madera, se incluye en el colectivo por contigüidad y porque así es como lo clasifican los propios cuartetos.

30 Según relata Jane Florine, Jiménez venía grabando con *Polygram*, pero a este disco le dedicó dos meses de grabación en Buenos Aires y los costos (USD 80.000) los cubrió el propio Jiménez. Una vez terminado se lo ofreció a BMG, que aceptó el disco y le reembolsó los costos de grabación. Jane Lynn Florine, *Musical change of within: A case study of cuarteto music from Córdoba, Argentina* (Florida: The Florida State University, 1997), 291.

la versión de estudio, tiene una duración de 18 segundos, aunque es presumible pensar que en las presentaciones en vivo podía durar mucho más, porque Jiménez solía pararse junto a “Bam Bam” a bailar mientras éste improvisaba con las congas.³¹ En la canción, la percusión adquiere un enorme protagonismo, mientras que el bajo se sostiene marcando las negras del compás, alternando entre el quinto y el primer grado de cada acorde. En ese entramado rítmico, el teclado se acopla haciendo un patrón que se asienta sobre la clave prototípica del género (el tunga-tunga). De esta manera, sigue siendo cuarteto, sigue pudiéndose bailar como cuarteto, a pesar de que la sonoridad privilegiada es claramente afrolatina. La textura de la canción se completa con la aparición del acordeón que, junto a la inconfundible manera de cantar de Jiménez, funcionan como signos fuertes del género.

Los motivos melódicos sobre los que se estructura la canción (introducciones e interludios) agregan una doble novedad en términos de fusión cuartetera y afrolatina. Por una parte, son ejecutados por la sección de *brasses* y por el teclado, lo cual significaba una auténtica novedad para la sonoridad *jimenera*. Por otra parte, el motivo melódico de la introducción utiliza la anticipación de la última nota, que se adelanta al tiempo fuerte del compás, y que es un recurso melódico muy presente en

Imagen 1. Melodía de introducción de “Cuarte conga”. Transcripción de Julián Beaulieu

La lírica se desarrolla en estrofas (a cargo de Jiménez) y coros masculinos que se intercalan entre cada estrofa (*cuarte conga*, *cuarte ie*, *conga cuarte*, *conga ie*) y que terminan funcionando como el motivo principal de la canción, un recurso común en

31 Existen escasos registros audiovisuales de esos bailes de los años noventa. Sin embargo, podemos ver algo de esa performance de baile, sobre los solos de percusión, en algunos archivos de programas televisivos: https://www.youtube.com/watch?v=DuuSLxU3_po. Años después esa performance de percusión y danza se convirtió en un momento clásico de los shows de Jiménez. Tal es así que le incorporaron a “Soy un muchacho de barrio”, una canción emblemática del paradigma cuarteto-cuarteto en los años ochenta (Montes, *La gaita rabiosa*), una introducción de congas y tambora que cumplía una función similar, de la cual sí hay más registros filmicos, porque es la etapa en la que comienza a hacer shows en el Luna Park: <https://www.youtube.com/watch?v=WbjzYSoSSuM>.

géneros como el son cubano, las guajiras, la conga de comparsa. Este coro, que se repite entre estrofas, opera como una suerte de mantra que intercala el mensaje que hermana al cuarteto con lo afrolatino, y entre cuarteteros e inmigrantes latinoamericanos.

En esta fusión, si bien hay un predominio de una sonoridad que remite a lo afrolatino, la canción conserva elementos importantes que la mantienen dentro de lo cuartetero. En primera instancia, la función del bajo, manteniendo el tunga-tunga. En segunda, la aparición del acordeón sobre el final de la canción, que repone el color melódico clásico del cuarteto. Finalmente, el elemento más saliente, la propia voz de Jiménez, inconfundible para cualquier persona que haya nacido en el territorio de la provincia de Córdoba. Esta fusión, con sonidos que funcionan como índices de lo afrolatino y de lo cuartetero, adquiere espesor simbólico a través de la letra:

Este es un ritmo africano,
que en Córdoba se encontró,
con el cuarteto un hermano,
por eso lo bailo yo

[...]

Lo traje aquí un extranjero,
acostumbrado a pasear,
en Córdoba yo me quedo,
porque me gusta bailar

[...]

Me dijeron que el cuarteto,
no va con lo tropical,

no estoy de acuerdo con eso,
tiene un ritmo infernal

[...]

Si en Córdoba hubiera negra,
el cuarteto se habría tocado,
ay, caramba con mucho cuero,
pa' bailar a medio lado

[...]

Profundo agradecimiento,
a este pueblo cordial,
de siete días son cuatro,
que lo baila sin parar

El cuartetero va a seguir siendo identificado con el pueblo, con la alegría y el baile; y se reitera idéntica retórica del período anterior, donde el enunciador se presentaba siempre agradeciendo al enunciatario, en una posición servicial.³² La novedad tal vez sea que va a aparecer una decidida revalorización de *lo negro*. En diferentes entrevistas, Jiménez remarcó que el disco era un homenaje a los esclavos negros que habían enriquecido a la música de América Latina.³³ No es casual ese homenaje,

³² Montes, "Cuartetero de corazón".

³³ A propósito del recitado de "Bam Bam" Miranda con el que comienza el disco *Raza Negra*, Jiménez declaraba que: "Yo lo hice hablar. Como él tenía esa voz que sonaba a África, me pareció bien que contara la historia de los negros en nuestro continente. Eso me quedó, me marcó [...] era muy sabio Bam Bam". Como está citado en Germán Arrascaeta, *El patrón del ritmo. Buscando a Bam Bam Miranda* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Vademécum, 2021), 74.

ni las identificaciones que se sugieren entre los negros esclavos, los negros de clase, los negros del interior y los migrantes.³⁴ Todos ellos, sujetos subalternos que comparten la experiencia de estigmatización y rechazo. Esta asociación es reforzada por el título del CD (*Raza Negra*) y las gráficas, donde aparecen Jiménez y sus músicos en un campo (lugar estereotipado de trabajo de los esclavos negros), pero vestidos como obreros y con herramientas que son símbolos del trabajo rural y de la construcción (Imagen 2).



Imagen 2. Cuadernillo interno del CD *Raza Negra*. BMG, 1994

De este modo, Jiménez consigue incorporar con éxito la percusión latina e, incluso, de manera más determinante que las bandas del paradigma blanqueado. No solo por la cantidad de instrumentos, la calidad de los músicos que contrató para ejecutarlos y la variedad de ritmos latinos que supieron fusionar con el cuarterto, sino porque en el escenario los instrumentos de percusión pasaron a ocupar un lugar al frente y cada uno tenía un solo que Jiménez realzaba bailándolo. La importancia que se le daba a esta percusión contrasta con la magra incorporación de los vientos, emulados por el sintetizador y relegados a secciones muy breves (y solo en algunas pistas). La percusión latina, aquella que era signo de lo tropical-porteño-invasor (dominante) en los años ochenta,³⁵ en la nueva apuesta de Jiménez, y merced al

34 Y no es un dato menor que la ciudad de Córdoba recibió miles de migrantes latinoamericanos durante los años ochenta y noventa, principalmente provenientes de Bolivia y Perú, que vinieron a habitar los mismos espacios, trabajos y estigmas (y, de estos, algunos más) que los sectores populares autóctonos.

35 Montes, "Cuartetero de corazón".

modo como lo resignifica en las letras y en sus declaraciones, se transforma en signo de lo tropical-negro-migrante (subalterno). Esa conversión fue reforzada con nombres propios, como el de "Bam Bam" Miranda y el del "Negro" Abraham Vázquez Martínez, que le aportaron autenticidad a la asociación de esta percusión latina con lo migrante y lo negro.

Raza Negra fue, sin dudas, uno de los discos más experimentales de la banda de Jiménez, con una particular predominancia de los percusionistas. En los sucesivos discos Jiménez volvió a una sonoridad menos arriesgada, con la balanza más inclinada hacia las marcas musicales del cuarteto que de las músicas afrolatinas, pero nunca más volvería al orgánico de los años ochenta. Lo cierto es que la percusión latina se había ganado un lugar en el género y los ritmos afrolatinos anidaron dentro del tunga-tunga, convirtiéndose en un elemento clave de la identidad musical del cuarteto (especialmente el de Jiménez) en los años noventa.

La identidad cordobesa-cuartetera

En 1999 Rodrigo lanza, "Soy Cordobés" y, con esa canción, amalgama un discurso identitario regional con un tipo particular de sonoridad. "Soy Cordobés" será clave en la construcción de una identidad musical cordobesa en el cuarteto, porque se trata de un discurso identitario pensado, aunque pueda parecer paradójico, para un enunciatario que no es cordobés, ni cuarterero.

Rodrigo Bueno inició su carrera musical muy joven porque era hijo de un conocido productor discográfico de Córdoba. Convencido de que en el campo musical de Córdoba había poco lugar para su hijo, Eduardo "Pichín" Bueno lo lleva a la capital del país donde intenta posicionarlo dentro de la movida tropical de Buenos Aires e, incluso, promocionarlo en el exterior.³⁶ Edita seis discos en los que navega entre salsas, cumbias, baladas y cuarteto blanqueado; discos con los que no consiguió marcar una diferencia, salvo por su pronunciación de la y como i latina (un rasgo sociolectal de los sectores populares de Córdoba que hacía indisimulable su procedencia pero que, en el marco de esas propuestas musicales cosmopolitas, no le favorecía). Sonaba demasiado cordobés para ser baladista, rockero o cumbiero. La cuestión del acento y la pronunciación es clave para comprender las opciones de Rodrigo. Eran índices de una pertenencia regional subalterna que, en el plano

³⁶ Alejandro González, *El libro de los cuartetos. Historia de un pueblo y su ritmo* (Córdoba: El Emporio ediciones, 2006).

simbólico, lo ligaba a valores como la simpatía y el humor, pero no a la competencia ni a la capacidad.³⁷

En 1996 cambia de productora discográfica (a Magenta) y en 1997, con el disco *La Leyenda Continúa*, modifica radicalmente su apuesta discursiva buscando diferenciarse y ponerse en valor frente a otras propuestas de la escena tropical. Para hacerlo, va a darse un baño de cordobesismo. Lo va a hacer adoptando el cuarteto como género musical principal de sus producciones, en un estilo de cuarteto específico, con muchos puntos de encuentro con el de Jiménez. Esa opción fue estratégica porque éste era, claramente, el estilo de cuarteto más alejado de lo tropical-porteño, y servía mejor para construir una propuesta diferenciadora dentro de la movida bailantera. Por eso, el “soy cordobés” le vale únicamente al enunciador, pues le habla a un enunciatario que no es cordobés; a diferencia de Jiménez, que en ese “cuarteteros” construía un *nosotros* que incluía a músicos y público, y que tenía como enunciatario a los bailarines de cuarteto. En “Soy Cordobés”, en cambio, el enunciador se muestra conocedor del cuarteto cordobés y asume una posición pedagógica frente a un enunciatario que desconoce lo más elemental del género, y que no participa de esa identidad imaginada que es el ser cordobés. Así, Rodrigo canta:

Oígan señores yo les quiero así contar
con muchísima emoción dónde nació mi canto
chispa, tonada, piano, bajo y acordeón
así tocaba Leonor ritmo de cuartetazo
el Pibe Berna, Carlos “Pueblo” Rolan y el Cuarteto de Oro
le dieron música, alegría a mi ciudad
soy de la universidad de la alegría y el canto.

Los nombres que menciona en la primera estrofa se corresponden con figuras reconocidas del campo del cuarteto tradicional de los años setenta en Córdoba, así como los instrumentos. Sin embargo, esto, que para un cuartetero cordobés

37 Y de esto Rodrigo mostraba, ya en el año 2000, bastante conciencia. En una entrevista en su casa en Benavidez Rodrigo respondía a la pregunta de si aceptaría actuar en telenovelas: “El papel de galán no me gusta para nada. Aparte, como galán... imagínate viendo una novela desde México y yo entrar diciendo ‘coonmigo te equivoocaste’ [exagerando la tonada cordobesa], se mueren de risa todos con la tonada que tengo”, <https://www.youtube.com/watch?v=TxNOZyC9Z88> (minuto 3:58). Para un examen acerca de las asociaciones de sentido sobre el acento cordobés véase el trabajo de Jennifer Lang-Rigal, “La percepción del habla de Córdoba, Argentina: Una prueba que combina las actitudes con la identificación de dialecto”, *Signo y Señal*, nro. 28 (2015): 111-138.

podía ser signo de conocimiento del género, para un no quartetero no podía, por sí mismo, ser significativo. Por esta razón el CD venía con una importante producción gráfica, que incluía un cuadernillo interno en el que se relataba el origen y desarrollo del género, trazando una genealogía que iba desde Leonor Marzano hasta “La Mona” Jiménez, dándole al enunciatario la enciclopedia necesaria para apreciar el valor de esa música y el saber del enunciatario. De lo que se trataba, además, era de mostrarle a ese enunciatario que el quarteto era una música con historia, una música cuyo valor se había construido por fuera del circuito industrial irradiado desde Buenos Aires.

El arte de tapa del disco es un dibujo que simula un baile y, sobre un carro (que es donde tocaban los grupos en los bailes rurales entre los años cincuenta y sesenta, un quarteto característico: piano, contrabajo, acordeón y violín que, junto con la pandereta, era todo el orgánico del quarteto tradicional (Imagen 3).

En el título del CD se presenta como “quarteto característico” aunque, como es fácil de advertir, el arreglo de la canción (y de todas las canciones del disco) produce una mixtura de elementos que poco tiene que ver con el *quarteto tradicional* o “característico”,³⁸ pues utiliza batería, timbaletas, tambora, güiro, *jam blocks* (campanas), entre otros. El acompañamiento rítmico se estructura sobre la marcación incesante de las cuatro negras del compás por parte del bombo de batería (*kick*) y bajo eléctrico (recurso que, como hemos visto, es bastante recurrente en el quarteto de los años noventa pero ajeno al quarteto tradicional). Sobre esa base, la tambora toca patrones típicos del merengue dominicano, y la conga va alternando entre el merengue y la conga de comparsa (Cuba). Esto no es casual y tampoco menor, ya que Rodrigo convoca para su banda a Elías Vázquez Martínez para tocar la tambora (oriundo de República Dominicana y hermano de Abraham Vázquez Martínez, quien tocaba la tambora en la banda de “La Mona” Jiménez) y a Darío Vilta para tocar las congas (quien fue formado en ese instrumento por el propio “Bam Bam” Miranda). Es decir, el quarteto de Rodrigo no era un quarteto característico, ni sonaba como el Carlos “Pueblo” Rolán. Era un quarteto con elementos musicales modernos, que sonaba más parecido al Jiménez de la década de los noventa.

38 Sobre las características del quarteto tradicional véase María de los Angeles Montes, “El paradigma tradicional del quarteto cordobés. Sonidos, palabras y relatos”, *Contrapulso - Revista Latinoamericana De Estudios En Música Popular* 4, nro. 1 (2022): 37-53.



Imagen 3. Portada y CD de A 2000 Cuarteto Característico. Magenta, 1999

Ahora bien, desde el punto de vista de la configuración de la textura, la propuesta de Rodrigo es diferente. Si bien el arreglo, claramente, conserva elementos del tunga-tunga, hay otros elementos sonoros característicos que se encuentran suavizados. Por caso, el rol que asume el teclado, que suele realizar la sección armónica del cuarteto (con el característico tunga-tunga), aquí se encuentra en un segundo plano respecto de la sección rítmica (percusión y bajo) y melódica (acordeón y sintetizadores). De esa manera, el tunga-tunga aparece, pero no tan claramente como en Jiménez. Sin lugar a dudas, esta cuestión tiene que ver con la densidad instrumental que diferencia a la propuesta de Rodrigo de la de Jiménez. La sencillez instrumental de "La Mona", deja espacios para la coexistencia de los diversos instrumentos y para el protagonismo del acordeón, fundamentalmente. En el caso de Rodrigo, la potencia de la sonoridad, pone de relieve algunos elementos que se diferencian de la otra propuesta: si en la música de "La Mona", el acordeón es fundamental desde el aspecto tímbrico y melódico, en la apuesta de Rodrigo este instrumento, si bien también tiene un rol protagónico, convive con el sintetizador que apoya las melodías de las introducciones y los interludios. En este sentido, la sonoridad del acordeón por momentos se solapa de tal manera con ese sintetizador que pierde, en parte, su sonido característico. Entendemos que esta decisión puede relacionarse con la necesidad de imprimir mayor potencia al parámetro melódico y tímbrico, pero también con la idea de enfatizar el carácter festivo de la canción, a través de la amalgama entre teclado y acordeón, recurso sumamente utilizado en la bailanta (campo del cual Rodrigo era parte durante los años noventa).

En las estrofas, la base rítmica sigue de manera invariable y el acordeón permanece realizando contramelodías, pero la textura adquiere más sencillez realzando la voz del cantante. Si se considera la cantidad de letra y la figuración de la melodía, la decisión de despejar el espectro sonoro facilita que la letra se distinga, y que la voz quede en un absoluto primer plano. Rodrigo desempeña esta función de manera muy solvente: la letra se entiende, está bien entonada, tiene *groove* (*swing*), etc.

Otra cuestión importante es la notable velocidad de la interpretación (158 ppm) que se ubica alrededor de 10 ppm por encima de lo acostumbrado por Jiménez en ese mismo periodo. Y esto es clave en la construcción del enunciatario: el dispositivo sonoro promovía efectos afectivos eufóricos, pero no estaba pensado para ser bailado como se baila el cuarteto cordobés, caminando sobre los pulsos del compás durante toda la canción (durante varias horas en un baile). Esta velocidad no era adecuada al baile, más sí para alternar estados de contemplación con momentos de saltos; es decir, para *poguear*. El manejo que se hace de la intensidad también apuntala esta *affordance*.³⁹ La estrofa va creciendo en dinámica a medida que se va acercando al estribillo y alcanza su máximo nivel al coronar en este, momento en el que, normalmente, su público comenzaba a saltar de manera frenética.⁴⁰

En el estribillo hay algunos arreglos que se ponen en juego, y que le dan más fuerza aún a esa declamación de cordobesismo. Por una parte, la voz principal y la frase principal de la canción (“soy cordobés”) es apoyada por el coro. Pero esa frase melódica también es replicada por el sintetizador que era protagonista en la introducción, duplicando la melodía de la voz.

La letra continúa mencionando lugares e instituciones conocidas y asociadas, en el resto del país, a la Ciudad de Córdoba (la Universidad, los equipos de fútbol). Todos elementos no conflictivos, índices regionales más no de clase.⁴¹ Y va a realizar una descripción de lo que serían las cualidades positivas del cordobés: su carácter alegre, el gusto por el vino, por “la joda”, por las mujeres, su chispa,⁴² su acento, el amor por

39 El concepto de *affordance* sugiere que las músicas ofrecen ciertas capacidades de interacción, más no cualquiera. Tía De Nora, *Music in Everyday Life* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004). Esta concepción es solidaria con la que sostenemos desde la semiótica pragmatista de que un signo puede significar muchas cosas, pero no cualquier cosa.

40 Algo que Rodrigo también promovía desde lo performático y puede verse en muchos videos: <https://www.youtube.com/watch?v=jZaHCfs9lec>

41 Esto se hace muy evidente si la comparamos con “Colón y General Paz”, de Jiménez, *Ahora comienza la fiesta*. [Disco compacto] s/l: BMG, 1996, otra canción de cuarteto que recupera lugares de la ciudad. Allí se menciona una esquina cordobesa cuyo simbolismo sólo sus habitantes entienden: era el lugar donde los sectores populares se reunían, en los años noventa, tanto a celebrar cuando ganaba un equipo de fútbol, como cuando querían protestar por las “injusticias sociales”. Allí confluían todas las columnas sindicales y era el espacio público de ejercicio de la protesta social.

el tunga-tunga (cuarteto) y por "La Mona". En general, la letra no sale por fuera del estereotipo, muy explotado por los medios de comunicación, del provinciano sencillo, alegre y chistoso. Se apoya, en definitiva, sobre un universo de elementos conocidos y asociados, *en el resto del país*, a Córdoba y a los cordobeses.

Soy cordobés, me gusta el vino y la joda
y lo tomo sin soda porque así pega más
soy cordobés y me gustan los bailes
y me siento en el aire si tengo que cantar
de la ciudad de las mujeres más lindas
del fernet, de la birra, madrugadas sin par
soy cordobés y ando sin documentos
porque llevo el acento de Córdoba capital.

Como creyente yo le doy gracias a Dios
por esta bendición que en la sangre llevamos
es todo el año "tunga tunga" del mejor
es nuestro rocanrol y a la Mona idolatramos
se para el lunes porque hay que descansar
de todo lo que bailamos
y el martes encaravanados otra vez
hay que lustrar los pepés porque a algún lado nos vamos.

Se trata de un discurso identitario mucho más *desmarcado* de la cuestión de clase, que estaba tan presente en la identidad quartetera de Jiménez. No obstante, se encuentra fuertemente marcado en relación a una subalternidad que era regional. En el fondo, Rodrigo emula la estrategia retórica de Jiménez: en lugar de ocultar las marcas de subalternidad, se muestra orgullosamente subalterno, poniendo en valor sus signos. Solo que en el caso de Jiménez era, primordialmente, una subalternidad de clase dentro de Córdoba, mientras que la de Rodrigo era una subalternidad regional en el campo bailanero de Buenos Aires y del país.

42 Como se le dice coloquialmente a lo que Montes denomina una estética del ingenio, principalmente lingüístico, vinculada a un rasgo muy propio de la cultura popular de Córdoba: el humor. Montes, "El paradigma tradicional" y Silvia Barei, *El sentido de la fiesta en la cultura popular. Los cuartetos de Córdoba* (Córdoba: Editorial Alción, 1993).

A modo de cierre: Lo negro, lo afro y lo cordobés

A lo largo de este trabajo hemos querido aportar una interpretación sobre la manera como se fue construyendo, en el cuartero cordobés, un discurso musical identitario representativo de lo popular, primero, y de lo cordobés, después.

En el primer caso, se trata de un discurso identitario que venía desarrollando Jiménez desde los años ochenta y que ligaba a un *nosotros cuartero* una serie de valores propios de una posición de subalternidad en términos de clase: ser sencillo, alegre, humilde, de barrio, popular y ser *auténtico*; lo que, en esta axiología, significaba estar orgulloso de ser provinciano, tener trayectoria en el campo, ser leal al cuartero y defenderlo de los que lo atacan (al cuartero y a los cuarteros). La construcción de aquel discurso se articulaba, en el plano musical, con un estilo de canto específico (cantar con sentimiento antes que con corrección vocal), y la preeminencia del tunga-tunga y del acordeón como índices de esa posición subalterna. Es decir, el discurso identitario cuartero amalgamó una serie de atributos simbólicos, desarrollados principalmente en las letras, a rasgos musicales que, en el marco de la ciudad de Córdoba, eran índices de los sectores populares y de sus bailes. La articulación de estos elementos hizo que este discurso identitario tuviera un extraordinario éxito interpelador entre los sectores populares; y que acordeón, tunga-tunga y Jiménez se convirtieran en signos del ser *orgullosamente cuartero*.

Pero, en los años noventa, Jiménez introduce una serie de cambios musicales que, para poder funcionar coherentemente en ese discurso identitario, debieron ser resignificados. Es así porque, como dijimos al iniciar este trabajo, las músicas no son significantes vacíos, sino que arrastran una historia de asociaciones de sentido. En el campo del cuartero cordobés, eran las bandas de cuartero blanqueado las que habían introducido congas para la selección "tropical", donde tocaban, principalmente, cumbias y salsas en los ochenta, y fusiones con merengue en los noventa. Entonces, para poder integrar las congas y la tambora a la identidad musical cuartera, la banda de Jiménez debió legitimar esa incorporación trabajando, en el plano simbólico, con la activación de otros sentidos para la percusión latina. Lo hizo fusionando las marcas de subalternidad mencionadas más arriba con ritmos y sonoridades de los cuales rescató su asociación a lo "negro". Y lo negro fue revalorizado como signo, a su vez, de los esclavos, los trabajadores y los migrantes. Así, unió lo negro racial con lo negro de clase y la percusión latina dejó de ser signo de lo tropical-porteño-invasor para convertirse en signo de lo negro-migrante-subalterno.

Como consecuencia de esto, lo que se escuchaba y se postulaba como *auténticamente* cuartetero en la segunda mitad de los años noventa era, en definitiva, producto de una serie de influencias, hibridaciones y resignificaciones que poco tenía que ver con el sonido original del cuarteto tradicional de los años setenta e, incluso, del propio cuarteto de Jiménez en los años ochenta. A pesar de esto, Rodrigo no tuvo ningún problema en postularse como un cuarteto tradicional o “característico”, porque su enunciatario sabía poco acerca de cómo sonaba el cuarteto más allá de lo que había podido escuchar, en los años noventa, por el paso de Jiménez en la televisión porteña. Rodrigo va a tomar esos elementos sonoros que, en el marco de la movida tropical de Buenos Aires, perdían gran parte de su carácter impugnador (su vínculo con lo negro y el orgullo de clase), pero conservaban fuertemente su vínculo con lo cordobés. Así, los mismos elementos (la percusión latina, ritmos caribeños enmarcados en el tunga-tunga, el protagonismo melódico del acordeón, etc.) pudieron funcionar como índices de cosas diferentes en comunidades interpretativas distintas y, a través de estrategias discursivas específicas (en las letras, en las gráficas, en las performances, en entrevistas, etc.) se vinculan simbólicamente con la construcción de una identidad cordobesa. Una identidad cordobesa que reproducía muchos elementos del estereotipo del cordobés alegre, “jodón” y chistoso; ampliamente difundido en los medios de alcance nacional.

La producción de dos discursos musicales identitarios diferentes en torno al cuarteto tiene como condición de posibilidad la construcción de dos enunciatarios distintos. Y esto ocurrió sin que estos discursos entraran en contradicción, al menos mientras que no se encimaran las jurisdicciones territoriales de cada uno; cosa que Rodrigo cuidó de no hacer.

La clave interpeladora del discurso identitario de Rodrigo está en que esos rasgos asociados a lo cordobés eran, en realidad, rasgos fácilmente trasladables a cualquier joven heterosexual del interior del país, incluso del interior de Buenos Aires. Esa subalternidad regional que esgrimía, orgulloso, podía ser un rasgo común con otras identidades del interior. Y un varón que se jacta de su gusto por “la joda”, el alcohol y las mujeres no era, tampoco, algo nuevo, ni exclusivo de los cordobeses. Era, de hecho, algo bastante explotado por otras músicas de la movida tropical.⁴³

43 Recordemos, por caso la letra de cumbia “Yo tomo licor” de Amar Azul. *Dime tú*. [Disco compacto] Buenos Aires: EccoSound, 1996: “Yo tomo licor, yo tomo cerveza y me gustan las chicas / La cumbia me divierte y me excita / Salgo a caminar, recorro boliches, me pierdo en las noches / vivimos cosas buenas junto a mis amigos”.

Es decir, era un discurso identitario que permitía una *fácil apropiación* por parte de los jóvenes del interior, incluso del conurbano, a diferencia del discurso identitario cuartetero de Jiménez. Y volvemos, así, al inicio de este trabajo cuando decíamos, retomando a Vila, que diferentes músicas pueden servir a la construcción de diferentes narrativas identitarias, pero no cualquiera y, ciertamente, no todas las músicas son igualmente eficaces para hacerlo.

Esto muestra el carácter situado y estratégico de la construcción de esos discursos musicales identitarios. La identidad cordobesa-cuartetera de Rodrigo no le sirvió, en ese momento, para ingresar al campo cuartetero cordobés, pero sí para hacer una diferencia dentro de la escena tropical de Buenos Aires y, a partir de allí, posicionarse con una identidad propia y valorada en el resto del país.

Bibliografía

- Alabarces, Pablo. "Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)". *Trans. Revista Transcultural de Música*, nro. 12 (2008).
- Alabarces, Pablo y Malvina Silba. "Las manos de todos los negros, arriba: género, etnia y clase en la cumbia argentina". *Cultura y Representaciones Sociales* 8, nro. 16 (2014): 52-74.
- Arrascaeta, Germán. *El patrón del ritmo. Buscando a Bam Bam Miranda*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Vademécum, 2021.
- Barei, Silvia. *El sentido de la fiesta en la cultura popular. Los cuartetos de Córdoba*. Córdoba: Editorial Alción, 1993.
- Blázquez, Gustavo. *iBailaló! Género, raza y erotismo en el cuarteto cordobés*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Gorla, 2014.
- Caggiano, Sergio. "Imaginario racializados y clasificación social: retos para el análisis cultural (y pistas para evitar una deriva decolonial esencialista)". *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe* 12, nro. 2 (2015): 157-188.
- Chein, Diego y Ricardo Kaliman. "Propuestas conceptuales en el marco de una sociología de la cultura". En *Sociología de las identidades: conceptos para el estudio de la reproducción y la transformación cultural*, editado por Ricardo Kaliman, 115-183. Villa María: Eduvim, 2013 [E-book].
- DeNora, Tia. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Eco, Umberto. *I limiti dell'interpretazione*. Milán: Bompiani, 1990.
- . *Kant e l'ornitorinco*. Milán: Bompiani, 1997.
- . *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milán: Bompiani, 2003.

- Florine, Jane Lynn. "Musical change of within: A case study of cuarteto music from Córdoba, Argentina". Tesis de doctorado, Florida, The Florida State University, 1997.
- . "El desarrollo musical del cuarteto cordobés". En *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL)*. Bogotá: IASPM-AL, 2000.
- Frith, Simon. "Música e identidad". En *Cuestiones de identidad cultural*, editado por Stuart Hall y Paul du Gay, 181-213. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- González, Alejandro. *El libro de los cuartetos. Historia de un pueblo y su ritmo*. Córdoba: El Emporio ediciones, 2006.
- . *Pensar la música desde América Latina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2013.
- Greco, María Emilia y Rubén López Cano. "Evita, el Che, Gardel y el gol de Victorino: Funciones y significados del sampleo en el tango electrónico". *Latin American Music Review* 35, nro. 2 (2014): 228-259.
- Hartshorne, Charles, Paul Weiss y Arthur W. Burks, eds. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Vols. 1-8*. Cambridge, Ma: Harvard University Press, 1931-1958.
- Hepp, Osvaldo. *La soledad de los cuartetos*. Córdoba: Edición del autor, 1988.
- Laclau, Ernesto. *Emancipación y diferencia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ariel, 1996.
- Lang-Rigal, Jennifer. "La percepción del habla de Córdoba, Argentina: Una prueba que combina las actitudes con la identificación de dialecto". *Signo y Seña*, nro. 28 (2015): 111-138.
- López Cano, Rubén. *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*. Barcelona: Esmuc, 2020.
- Margulis, Mario y Carlos Belvedre. "La 'racialización' de las relaciones de clase en Buenos Aires. Genealogía de la discriminación". En *La segregación negada: cultura y discriminación social*, editado por Mario Margulis y Marcelo Urrestí, 79-122. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos, 1999.
- Montes, María de los Angeles. "El paradigma tradicional del cuarteto cordobés. Sonidos, palabras y relatos". *Contrapulso - Revista Latinoamericana De Estudios En Música Popular* 4, nro. 1 (2022): 37-53.
- . "Cuartetero de corazón. La construcción de una identidad cuartetera en las canciones de Carlos «La Mona» Jiménez (1984-1990)". *Revista del Instituto Superior de Música*, nro. 24 (2023): 1-19.

- *La gaita rabiosa: nacimiento y consolidación del cuarteto como música popular cordobesa*. Córdoba: Edición de la autora-TeseoPress, 2024. [E-book]. Disponible en: <https://www.teseopress.com/lagaitarabiosa/>
- Montes, María de los Angeles y Ana Andreis. "Los chicos sueñan y sienten. Afectividad y modelos de masculinidad en el cuarteto de Chébere". *De Signos y Sentidos*, nro. 23 (2022): 1-21.
- Schröter, Jens. "Discourses and Models of Intermediality". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13, nro. 3 (2011): 1-7.
- Verón, Eliseo. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa, 1993.
- *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- Vila, Pablo. "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones". *Trans. Revista Transcultural de Música*, nro. 2 (1996).

Discos citados

- Amar Azul. *Dime tú*. [Disco compacto] Buenos Aires: EccoSound, 1996.
- Bueno, Rodrigo. *A 2000 Cuarteto Característico*. [Disco compacto] Buenos Aires: Magenta, 1999.
- Jiménez, Carlos. *Raza Negra*. [Disco compacto] Buenos Aires: BMG, 1994.
- *Ahora comienza la fiesta*. [Disco compacto] s/l: BMG, 1996.

Lo *bats'í* como supuesto semiótico: creaciones intersubjetivas en el rock indígena de Chiapas

José Humberto Sánchez Garza

Goethe Universität Frankfurt

<https://orcid.org/0009-0000-5580-2471>

humberto_meister@hotmail.com

Resumen

Algunos pueblos originarios en América Latina han presentado nuevas creaciones musicales a partir de géneros populares como el rock y el hip-hop. El caso del rock en lengua tsotsil o *bats'í* rock (rock verdadero) es particularmente significativo debido a que incorpora elementos culturales propios como la lengua, la vestimenta, los instrumentos musicales, etc., así como otros provenientes de la cultura global del rock como el formato canción y la participación en festivales de música. No obstante, más que mostrar reminiscencias de lo tradicional en el rock que producen, me interesa sobre todo evidenciar los procesos de significación intersubjetiva que configuran esta escena musical juvenil. El presente artículo busca demostrar que la noción de "lo *bats'í*", como categoría central en el proceso de semiosis, pone en evidencia una nueva plataforma de enunciación en diferentes contextos gracias a la creación de un nuevo texto semiótico materializado como *bats'í* rock.

Palabras clave: rock indígena, música popular, códigos locales/globales, intersubjetividad, semiosis



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

The *bats'í* as a supposed semiotic: intersubjective creations in Chiapas indigenous rock

Abstract

Some indigenous communities in Latin America have presented new musical creations based on popular genres such as rock and hip-hop. The case of rock in the Tsotsil language or *bats'í* rock (true rock) is particularly significant because it incorporates cultural elements such as the language, clothing, musical instruments, etc., as well as others from the global rock culture such as the song format and participation in music festivals. However, more than showing reminiscences of the traditional in the rock they produce, I am interested above all in evidencing the processes of intersubjective meaning that configure this youth music scene. This article seeks to demonstrate that the notion of "*bats'í*", as a central category in the process of semiosis, evidences a new platform of enunciation in different contexts thanks to the creation of a new semiotic text materialized as *bats'í* rock.

Keywords: Indigenous rock, popular music, local/global codes, intersubjectivity, semiosis

Efectos y (pre)textos en una escena musical juvenil

La irrupción del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en Chiapas el primer día del año de 1994 reivindicó el carácter protagónico de los pueblos originarios después de varios siglos de represión sistemática y ocultamiento en América Latina. Si bien unos años antes había ocurrido el Levantamiento Indígena del Inti Raymi en el Ecuador, el cual buscaba una verdadera participación de este sector en el gobierno;¹ este nuevo estallido social fue más radical e hizo un llamamiento no sólo de una serie de derechos constitucionales, sino que los indígenas fueran reconocidos en su diferencia, visibilizados como seres humanos plenos de derecho y de vida de cara a la modernidad, haciendo valer así su prerrogativa de "un mundo donde quepan muchos mundos".² Como antecedente, las lenguas indígenas habían sido presa de la inminente castellanización, pues

1 Yvon Le Bot, "Ecuador: grandeza y decadencia del movimiento indígena", en *La gran revuelta indígena*, (México: Universidad Iberoamericana Puebla; Océano, 2013), 149-62.

2 Rodrigo Megchún Rivera, "El zapatismo como movimiento social", *Los pueblos indígenas de Chiapas: Atlas etnográfico*, Margarita Nolasco, Marina Alonso, Hadlynn Cuadriello, et al. coords., (México: INAH, 2008), 191-196.

representaban un rezago para proyecto modernizante que buscaba homogeneizar el Estado nación al “integrar” a los pueblos originarios.

De este contexto surgen personajes como Damián Martínez, líder y fundador del grupo Sak Tzevul (Relámpago blanco), quien junto con sus hermanos componen sus primeras piezas de rock en lengua tsotsil en 1996. Sin embargo, las primeras apariciones fueron rechazadas por las autoridades locales de Zinacantán, su pueblo natal ubicado en Los Altos de Chiapas, quienes las consideraban una afrenta al sistema político-religioso denominado como “el costumbre”,³ aunque la intención de aquellos jóvenes era expresar su autonomía y musicalidad que los interpelaba. Es así como también se evidencian los efectos del zapatismo al interior de las comunidades, los cuales generan tensiones y refrendan preceptos que habían sostenido —y siguen sosteniendo— la sociabilidad indígena.

El estado de Chiapas se encuentra en el sureste mexicano y representa junto con Guerrero, Oaxaca y Yucatán, las entidades federativas con mayor diversidad lingüística, esto es, se hablan diversas lenguas con sus decenas de variantes. Sólo en Chiapas se practican actualmente cerca de 10 lenguas indígenas, siendo el tsotsil y el tsetal dos de las cinco más habladas en México.⁴ Pero más allá del aspecto censal, la discriminación y la presión social por hablar la lengua han sido la constante, sobre todo entre la población joven. Inclusive algunos han denunciado que sus coetáneos hablaban la lengua indígena solamente frente a los turistas, pero entre círculos de amigos o en la escuela preferían usar el castellano.

Por otra parte, la ciudad de San Cristóbal de Las Casas fue uno de los escenarios principales del alzamiento zapatista hace tres décadas, pues desde entonces ya era considerado un destino turístico y el mensaje que se quería mandar era contundente. Allí colindan a menos de 10 kilómetros Zinacantán y San Juan Chamula, dos municipios donde se habla el idioma maya-tsotsil o *bats'í k'op*, que quiere decir lengua verdadera, y que son la cuna del *bats'í* rock. Sin embargo, en Jovel —como también es llamada

3 También conocido como “la costumbre”. Se trata de un complejo sistema ritual que organiza múltiples prácticas cíclicas, tanto devocionales como lúdicas, como rituales agrícolas, petición de favores, comparsas para el carnaval, entre otras. Asimismo, éste refrenda los ámbitos económicos, políticos, religiosos y musicales que constituyen una determinada comunidad, así como los elementos culturales característicos de un grupo étnico. Dicho concepto antropológico ha sido retomado por trabajos etnográficos en las regiones indígenas de México, véase Gonzalo Camacho Díaz, “La dimensión sonora de ‘el costumbre’. Un recorrido sinuoso en la Huasteca”, *Trace Cemca* 76 (2019): 103-129; Miguel A. Bartolomé, *Gente de costumbre y gente de razón: las identidades étnicas en México* (México: Siglo XXI Editores, 1997).

4 Gobierno de México, “México es uno de los países con mayor diversidad lingüística en el mundo”, *Prensa* (Secretaría de Cultura, 18/02/2019). Disponible en <https://www.gob.mx/cultura/prensa/mexico-es-uno-de-los-paises-con-mayor-diversidad-linguistica-en-el-mundo>. Último acceso: 31/07/2024.

dicha ciudad— es la tercera ciudad más poblada del estado y alberga diversos grupos étnicos, algunos de ellos forzosamente desplazados por grupos paramilitares.

Tras el alzamiento zapatista se generó en esta ciudad un gran foco de músicos, artistas, estudiantes, intelectuales, y demás personalidades que, sobre una base ideológica y simbólica, instauraron lo que podría considerarse una “escena alternativa”.⁵ Asimismo, siendo la mayoría población flotante, hubo una confluencia de códigos musicales extranjeros introducidos por el espectro de la radio y la circulación de fonogramas musicales. En este contexto, agrupaciones extranjeras como Rage Against The Machine (rock norteamericano) o Manu Chao (ska-reggae de Francia) se convirtieron en simpatizantes del zapatismo. Asimismo, de la mano de una conciencia revolucionaria y subversiva donde el indígena es ahora el actor protagónico contra el sistema capitalista, el rock en lengua se vincula con dichos discursos y encuentra un asidero político para sus expresiones musicales. De esta manera, las implicancias que este movimiento desencadenó germinaron en un cambio ideológico de algunos jóvenes que formaban parte de la vida comunal, misma que había configurado sus bases epistémicas. Cabe mencionar que dentro de esta “escena alternativa” surge un cierto interés por las tradiciones y costumbres de sectores indígenas, es decir, ahora no sólo por la academia, sino por todo simpatizante del zapatismo. Mediante la revalorización de lo local, a principios del nuevo milenio la ciudad de San Cristóbal de Las Casas se convirtió en “pueblo mágico” y se oficializó como destino turístico, estimulando aún más la concurrencia de nuevas músicas y apertura de espacios. Cabe señalar, finalmente, el lugar que tuvo el rock en español en todo el continente, haciendo patente la versatilidad y adaptabilidad de dicho género musical a cualquier lengua en el mundo.

Todo lo anterior generó un caldo de cultivo para la emergencia de lo que yo denomino como escena musical juvenil del *bats'í* rock. Este último concepto se encuentra en disputa tanto dentro como fuera de la escena, pues también ha sido llamado rock en lengua tsotsil, rock tsotsil o etnorock.⁶ La falta de consenso se debe en parte a los múltiples estilos y distintos posicionamientos de los grupos, aunque al final todos coincidan en el uso generalizado de la lengua tsotsil. Inclusive, la única banda que rechaza ser incluida en la escena menciona que el *bats'í* rock es realmente

5 Edgar J. Ruiz Garza, “Un paraje en los senderos del rock. Historia social de una banda de *bats'í* rock en Los Altos de Chiapas” (Tesis de licenciatura en sociología, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2015); María del Carmen de la Peza Casares, *El rock mexicano. Un espacio en disputa* (México: UAM-Xochimilco, 2014).

6 Martín de la Cruz López Moya, Juan Pablo Zebadúa Carbonell y Efrain Ascencio Cedillo, coords., *Etnorock: los rostros de una música global en el sur de México* (México: UNICACH; CESMECA; Juan Pablos Editor, 2014).

el anglosajón porque de ahí proviene dicho género. Y es que “*bats'í*” es un apelativo que se traduce literalmente como “verdadero” o “auténtico”, pero en la práctica más bien refiere a lo propio. En este sentido, *bats'í k'op* significa la lengua verdadera —o sea, el idioma tsotsil—, *bats'í vinik antsetik* se traduce como los hombres y mujeres verdaderos —es decir, los habitantes tsotsilhablantes de Los Altos de Chiapas— y *bats'í son* significa en realidad la música tradicional —o vernácula de la región—. Por todo ello, el concepto de *bats'í* rock se vuelve pertinente no sólo porque engloba palabras de distintos idiomas, sino porque posibilita su dialogismo. El presente artículo intentará demostrar lo que dicho apelativo pone en operación en algunos procesos de creación y consolidación de la escena.

Cabe aclarar que por juvenil no me refiero solamente a un rango específico de edad, sino a una condición social liminar en donde el individuo adquiere cierto protagonismo en la esfera pública.⁷ Por lo tanto, el sujeto “joven” aglutinaría tanto el dato etario, como la posición sociocultural. En este sentido, muchas comunidades indígenas operan bajo una gerontocracia en donde los adultos mayores toman las decisiones y definen los valores culturales, incluyendo los musicales. Es por eso por lo que una escena musical juvenil se vuelve una alternativa de práctica musical fuera del esquema de “el costumbre”, en donde se musicalizan actos devocionales y lúdicos, por ejemplo, el cambio de flores hacia uno o varios santos, el ritual del torito de petate o inclusive los conciertos de música de banda de alientos (también llamada *kaxlan* o mestiza) en escenarios de plazas públicas durante las fiestas patronales. Todos estos se disponen bajo un itinerario no escrito y cuya repetición cíclica anual refrenda las bases de la reproductibilidad social indígena.⁸

Las agrupaciones que incluyo en este análisis son cuatro, a saber, Sak Tzevil (Relámpago blanco), Vayijel (Animal guardián), Lumaltok (Neblina) y Yibel Jme'tik Banamil (Raíces de la madre tierra), quien después cambiarían su nombre a simplemente Yibel (Raíces). La primera, como ya mencioné, surgió en 1996 en plena efervescencia zapatista. Mientras que las otras se fundaron en 2006, 2008 y 2009 respectivamente. La cronología de los integrantes es discontinua y entrecruzada, pues muchos participaron en diversos proyectos para después formar los propios. La mayoría de ellos viste la indumentaria tradicional de los pueblos de Zinacantán y San Juan Chamula sobre el escenario, inclusive el grupo Yibel incorpora danzantes

7 Carles Feixa, *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud* (Barcelona: Editorial Ariel S. A., 1999), 41.

8 Marina Alonso Bolaños, “Sistemas normativos indígenas”, en *Los pueblos indígenas de Chiapas*, Margarita Nolasco, Marina Alonso, Hadlyyn Cuadriello, et al., 349-360. Margarita Nolasco, Marina Alonso, Hadlyyn Cuadriello, et al., (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2008), 349-360.

acompañantes llamados *maxetik* (monos), quienes normalmente cumplen el papel de *tricksters* durante el *K'in Tajimoltik* (lit. La Fiesta de Los Juegos o Carnaval de Chamula),⁹ pero que ahora son invocados al ritmo del rock. Otros actores como productores musicales y gestores culturales han jugado un papel fundamental en la consolidación de los mismos. Huelga mencionar además el rol importante de los medios masivos de comunicación, las instituciones culturales del Estado con sus múltiples estímulos económicos y festivales de música, así como la academia que acrecentó el interés por este tipo de fenómenos musicales.¹⁰

No obstante, hay que tener precaución al concebir de manera totalizante u homogénea la escena musical pues, aunque haya expresiones de unidad o distinción, no siempre es por las prácticas musicales mismas, sino a lo que estas encarnan. Esta visión de la sociología de la música —implementada sobre todo por Frith¹¹ y Straw¹²— recurre a la noción de articulación entre lógicas locales y globales, especialmente sobre representaciones culturales y discursos. Para ello,

[La comunidad musical] supone un grupo de población cuya composición es relativamente estable —según una amplia gama de variables sociológicas— y cuyo involucramiento en la música adopta la forma de una exploración continua de uno o más lenguajes musicales que se dice que tienen su origen en un patrimonio histórico geográficamente específico. Una escena musical, por el contrario, es el espacio cultural en el que coexisten diversas prácticas musicales, que interactúan entre sí en el marco de diversos procesos de diferenciación y según trayectorias muy variadas de cambio y fertilización cruzada.¹³

9 Gary H. Gossen, *Los chamulas en el mundo del sol. Tiempo y espacio en una tradición oral maya*. (México: CONACULTA/INI, 1980).

10 Para mayor información respecto a estos tópicos, véase el primer capítulo de la tesis de José Humberto Sánchez Garza, "*Bolomchon Reloaded: Dialogismo entre lo local y lo global en la escena musical juvenil del bats'í rock en Los Altos de Chiapas*" (Tesis de licenciatura en etnomusicología, UNAM, Facultad de Música, 2018), 1-70.

11 Simon Frith, "Hacia una estética de la música popular", en *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, eds. Francisco Cruces et al. (Madrid: Trotta, 2008), 413-435.

12 Will Straw, "Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music", *Cultural Studies* 5, nro. 3 (1991), 368-388.

13 *The latter [musical community] presumes a population group whose composition is relatively stable — according to a wide range of sociological variables— and whose involvement in music takes the form of an ongoing exploration of one or more musical idioms said to be rooted within a geographically specific historical heritage. A musical scene, in contrast, is that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization. Ibid., 373.*

Y es que por más que todos los grupos gusten del rock y coincidan ideológicamente, ello no implica que se reconozcan como comunidad, inclusive como escena musical. Como muestra de ello, la condición mestiza de Damián Martínez de Sak Tzevul, es decir, como alguien que nació en Zinacantán, pero no aprendió el tsotsil como lengua materna, ha generado tensión con otras agrupaciones. Empero, muchos han pasado por las alineaciones en algún momento gracias a la apertura de Damián, pero también a la transmisión de su formación musical clásica que adquirió en la Facultad de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH). Por otro lado, el estilo de blues de Lumaltok y del metal de Vayijel, se distinguen del de la música tradicional de Yibel, cuyos integrantes están más familiarizados con la ejecución de instrumentos como el arpa, la guitarra chamula y el tambor tradicional. Aun cuando las influencias hayan sido, por ejemplo, Caifanes y Pink Floyd (sobre todo con Yibel y Sak Tzevul), Nirvana y Rammstein (con Vayijel) o Jimi Hendrix y The Doors (particularmente con Julián Zanate, el guitarrista y cantante de Lumaltok); todos ellos responden a una realidad social y musical de la Chiapas post Zapatista, con sus múltiples implicancias económicas por el turismo, el discurso reivindicador de los pueblos originarios, así como la ubicua circulación de códigos musicales. Algunos investigadores han puesto el lente sobre el rock y la globalización en tanto diálogo intercultural desde una perspectiva latinoamericanista, por ejemplo, el sociólogo Claudio Díaz menciona que:

[...] el rock ha llegado a constituir una suerte de “lenguaje global”, tanto en lo tecnológico como en lo cultural y lo específicamente musical, que se “universaliza” en el marco de la globalización capitalista, pero es apropiado y resignificado desde las culturas de cada lugar.¹⁴

Asimismo, el autor propone una reflexión sobre tres aspectos del proceso de constitución del rock en América Latina: 1) las lenguas en las que se ha cantado (refiriéndose a las lenguas indígenas); 2) los universos sonoros latinoamericanos con los que ha dialogado —tanto los atribuidos a diversas etnias, así como aquellos establecidos en culturas mestizas; y 3) los caminos complejos por los que ha circulado a lo largo de su historia.¹⁵ De esta manera, Claudio Díaz asume que tanto la

14 Claudio F. Díaz, “Apropiaciones y tensiones en el rock de América Latina”, en *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro latinoamericano*, eds. Albert Recasens y Christian Spencer (Madrid: SEACEX-Ediciones Akal, 2010), 220.

15 Ibid.

lengua como la historia son coadyuvantes del fenómeno sonoro, asimismo, evita caer en simplificaciones y recurre a justamente lo contrario: problematizar los puntos de anclaje en donde las resignificaciones musicales cobran sentido. Para Díaz:

Todas estas formas de vinculación, tensión, negociación y diálogo trascienden los hechos puramente musicales. Profundas tramas culturales se entretajan en las canciones. Así como las lenguas organizan el sentido del mundo, también lo hacen los lenguajes musicales. Y con los elementos sonoros provenientes de las tradiciones populares latinoamericanas penetran en el rock mundos de sentido cargados de historias que lo resignifican.¹⁶

De manera similar a lo propuesto por el autor, observamos que justamente en el entramado cultural e histórico de lo *tsotsil*, se suscribe un rock resignificado no sólo a partir de lo sonoro, sino de toda una carga discursiva que lo estructura. Esto ocurre tanto en las escenas de músicas indígenas contemporáneas, como en general en cualquier escena propiamente reconocida como “[...] un recurso cultural para los fans de géneros musicales particulares [donde se] forjan expresiones de identidad ‘underground’ o ‘alternativa’ y para identificar su distinción cultural de lo ‘mainstream’”.¹⁷ No obstante, esta distinción ocurre hasta cierto punto, ya que los códigos y los modos de expresión musical son mutuamente dialógicos en tanto van construyendo activamente textos inteligibles para las audiencias. Por ello, los discursos del *bats'í* rock no se limitan a lo contestatario y político, pues si bien existen canciones como “Patria”¹⁸ o “Svokol Oloetik” (El sufrimiento de los niños),¹⁹ la inmensa mayoría de las canciones de los cuatro grupos versan sobre su cosmovisión, situaciones cotidianas y elementos culturales representativos como el “Bolomchon” (Serpiente-jaguar), que es una figura mítica presente en ciertos rituales de Los Altos de Chiapas y que tiene relación con la cultura maya. A continuación, explicaré brevemente cómo influyen dichos elementos en la creación musical del *bats'í* rock.

16 Ibid., 223.

17 “[...] a cultural resource for fans of particular musical genres [where they] forge collective expressions of ‘underground’ or ‘alternative’ identity and to identify their cultural distinctiveness from the ‘mainstream’”. Andy Bennett y Richard A. Peterson eds., “Introducing Music Scenes” en *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. (Nashville: Vanderville University Press, 2004), 2.

18 Lumaltok, “Patria”, disponible en <https://youtu.be/JN01Vt9wpDI>. Último acceso: 31/07/2024.

19 Yibel Jme'tik Banamil, “Svokol Oloetik”, disponible en <https://youtu.be/-1F4XqS97jU>. Último acceso: 31/07/2024.

Influencias e implicancias de “el costumbre”

A partir de un trabajo etnográfico en Zinacantán y San Juan Chamula fue posible dar cuenta de la manera en que las prácticas culturales involucran a la música. En primer lugar, no hay una separación entre el acto devocional (más que religioso) y lo que se puede entender como música en un sentido occidental. Esto gracias a la noción de *nichimal abtel* o “trabajo florido”, que abarca tanto la labor del músico, como la de otros cargueros religiosos que sirven a los santos tales como mayordomos, alféreces, capitanes, etc. Todo aquel que participa y aporta en la producción y reproducción de dicho sistema contribuye al “trabajo florido”. Desde el flautero que acompaña el cambio de adornos florales, hasta quien vierte *pox*²⁰ en las ánforas de los músicos. Todo tipo de faena, incluyendo el dispendio monetario, tiene por objetivo sostener, mantener y refrendar las relaciones y jerarquías sociales.

En segundo lugar, la mayoría de ellos son designados por petición del antiguo carguero, caso contrario el de los *vabajometik* o músicos tradicionales quienes adquieren tal condición por medio de la experiencia onírica y es de carácter vitalicio. Estos últimos, además, cuentan con un prestigio en la comunidad y una sabiduría que les permite procurar la correcta dirección del ritual, pues conocen de antemano la tradición por sus años de servicio. Dicho sea de paso, el baterista del grupo Yibel Xun Pérez, es hijo de Don Chepe, un músico tradicional muy prestigiado de la comunidad de Zinacantán que ejecuta diversos instrumentos como la flauta, el violín y el arpa.

En Zinacantán y Chamula se tiene la creencia de que cada individuo tiene un animal guardián que habita en los cerros sagrados y que comparte el mismo *ch'ulel* (alma o espíritu) con los *bats'í vinik antsetik* (hombres y mujeres verdaderos). El nombre del grupo Vayijel proviene precisamente de dicho animal guardián, sus cuatro integrantes portan máscaras que remiten dichas entidades. En el videoclip de “Kux Kux” (Lechuza) del grupo Vayijel se escenifica esta creencia.²¹ Como se aprecia en el cortometraje, una niña anda por el bosque y se encuentra con el *kux kux*, un animal que denota mal augurio. La letra de la canción dice que viene porque “necesita decirte algo importante”, además, éste habla mientras uno duerme. La niña, ya despierta, se encuentra constantemente acosada por el *kux kux*, situación que la enferma de *xí'el*

20 También escrito como *posh*. Es un aguardiente hecho a base de caña de azúcar y maíz que tiene una gran importancia para el periodo festivo, así como en la vida cotidiana. Además, constituye un elemento significativo de intercambio, ofrenda y sacralización.

21 Vayijel, “Kux Kux”, disponible en https://youtu.be/Sc7LQLYR_00. Último acceso: 31/07/2024.

(susto). Mientras los integrantes de Vayijel aparecen escondidos en el bosque portando máscaras, emulando la aparición de los seres míticos, la niña recurre a unos ancianos —probablemente sus abuelos— para ser curada mediante una limpia. Ellos finalmente rezan frente a un altar con velas, copal (un tipo de incienso) y juncia²² para la devolución del espíritu de la infante.

Es necesario aclarar que no sólo los seres humanos tienen *ch'ulel*. Las plantas, los animales, los objetos inanimados como las cruces, los fenómenos naturales, entre otros, tienen este principio vital inasible y primordial.²³ La posición étnica que supone dicha categoría ha llevado a los jóvenes a asegurar que las bandas mismas de *bats'í* rock tienen *ch'ulel*. Y es debido a los intercambios de energía que emanan desde el escenario, así como los problemas o altibajos que peligran su desintegración, es decir, su muerte. En términos musicales, coincide totalmente con la creencia de que los *vobetik* (instrumentos musicales tradicionales) también poseen *ch'ulel*, incluso el conjunto instrumental del rock —batería, guitarra y bajo eléctricos— suponen de igual manera un ente sobrenatural con voluntad propia. Asimismo, la figura del *J-illo* (curandero), cuyo designio vitalicio se asemeja al del *vabajom* (músico tradicional), está presente en la vida de *batsirockeros* y tanto el grupo Lumaltok, como Vayijel, plasmaron su inspiración en una canción. Este último incluso produjo un videoclip donde escenifica los rituales de purificación, la experiencia onírica y el enfrentamiento entre animales guardianes.²⁴

Para los pueblos originarios de Los Altos de Chiapas, los sueños pueden tener una correspondencia directa con las deidades. Vale decir, las experiencias individuales tienen implicancias con la comunidad de origen. Por ello, la entrega de un instrumento musical (o una parte de éste como una cuerda o una viga) en el sueño se asume como un mandato de llevar un cargo religioso, en este caso, de músico tradicional. Inclusive, el grupo Lumaltok lo ilustró en la portada de uno de sus álbumes lanzado en 2017, *Svabajel Pukuj*, que significa “El ritmo del diablo”. La ilustración denota a la muerte entregando una armónica a un zinacanteco, además con un fondo

22 Se trata de una rama de pino (*Pinus tecunumanii*) que se encuentra en las zonas de bosque templado del sureste mexicano y Centroamérica. Se emplea para aromatizar y sacralizar espacios sagrados como altares e iglesias. Cabe señalar que, al igual que la bebida del *pox*, estos objetos son retomados por los miembros de la escena del *bats'í* rock en sus presentaciones y vida cotidiana.

23 Ver Elena Lunes, “El Ch'ulel en Los Altos de Chiapas: estado de la cuestión”, *Revista Pueblos y Fronteras Digital* 6, nro. 11 (junio-noviembre 2011), 218-245. En esta amplia revisión, Elena Lunes recopila, contrasta y articula las diferentes posturas y enfoques de diversos investigadores en torno al *ch'ulel* en Los Altos de Chiapas. Huelga decir sobre lo mucho que este implica más allá del término cristiano-católico de “alma”. Finalmente, la autora apunta que siempre es el cargo de *j-illo* (curandero) quien conoce y conversa con el *ch'ulel*.

24 Vayijel, “J-Ilo”, disponible en <https://youtu.be/5bpmLgDCIU>. Última revisión: 31/07/2024.

de neblina, las tres cruces sagradas, y el característico Cerro de Santa Cecilia donde se realizan diversas peticiones y rituales (fig. 1). En esta ocasión, dado que la banda de Lumaltok se caracteriza por su estilo más apegado al blues —incluso dicen tocar “psicodelic pox blues”—, es la armónica un elemento representativo que aparece dentro del marco tradicional de los sueños.



Figura 1. Portada del disco *Svabajel Pukuj* (El ritmo del diablo) (2017). Fuente: Página de Facebook de Lumaltok.²⁵

Esta breve recopilación ha demostrado el carácter cognoscitivo de algunos elementos culturales propios, más que reminiscencias o piezas sueltas. El trasfondo tradicional es fundamental para la concepción del *bats'í* rock en tanto consolida el bagaje musical y epistémico de los jóvenes tsotsiles. Si bien algunos miembros de la escena musical no participan de lleno en “el costumbre”, su lectura —sesgada, si se quiere— les ha permitido apropiarse de toda una trama simbólica. Por otro lado, lo mismo ocurre frente a la música popular, pues como bien señala Damián Martínez, “el grupo [Sak Tzevul] pretende no sólo que se adapten instrumentos extranjeros, sino que también se adopten, de tal manera que puedan volverse propios del pueblo

25 Lumaltok, “Portada del disco *Svabajel Pukuj*”, subido el 16/10/2017, disponible en <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1059239548749244>. Última revisión: 31/07/2024.

y tener como resultado una nueva música tradicional”.²⁶ Es decir, no se trata de meter con calzador toda música de fuera, sino pensarse dentro de ella. En el siguiente apartado compartiré algunas herramientas teórico-metodológicas que pueden brindar luz a esta problemática.

El *bats'í* rock como sistema semiótico

El etnomusicólogo Gonzalo Camacho considera que los hechos sonoros en una sociedad determinada están codificados y gramaticalmente formados en un sistema comunicativo con otras dimensiones sociales, a esto se refiere con “sistema musical”.²⁷ Las pautas dispuestas tanto en eventos religiosos como en otras ocasiones performativas, no se escriben expresamente, lo cual refrenda una cultura basada en la oralidad susceptible también a la censura. Esta red de significados explayados socialmente es en apariencia difusa, confusa y hasta contradictoria. No obstante, a través del lente etnográfico es posible discernir una lógica y una sabiduría local en las prácticas musicales. Sobre esto Camacho nos comparte en otro texto un análisis de la inserción de la cumbia en la región indígena de la Huasteca. Una de las funciones de este género musical es la de acompañar determinados bailes de personajes enmascarados de políticos famosos, mestizos, artistas mundiales, etc., como burla y sátira durante el Carnaval. Dichas condiciones se leen como figuras retóricas de un metadiscurso que los vincula con la modernidad, sobre esto el etnomusicólogo menciona:

[...] estos textos funcionan como mecanismos de autodescripción de la cultura, es decir, construyen un diálogo simbólico que permite a los participantes poner en escena los acontecimientos sociales y pensarse a sí mismos como una comunidad ubicada en un momento histórico determinado, en una cultura global. [...] [la escenificación de la cumbia] es una manera de colocar en las categorías propias de las comunidades Huastecas el mundo global, para ser decodificado, aprehendido y resignificado.²⁸

26 Julia Clemente Corzo y María Esther Pérez Pecha, “Sak Tzevul. De los sonidos ancestrales al rock fónico. Educación musical en Zinacantán, Chiapas”, *Actas del X Congreso Nacional de Investigación Educativa* (Veracruz, México: 2009), 2.

27 Gonzalo Camacho Díaz, “Canarios: sones del maíz”, *La Huasteca: concierto de saberes en homenaje a Lorenzo Ochoa*, Ana Bella Pérez Castro ed. (México: Instituto de Investigaciones Antropológicas - UNAM; Colegio de San Luis, 2013), 365-406.

28 Gonzalo Camacho Díaz, “La cumbia los ancestros. Música ritual y mass media en la Huasteca”, en *Equilibrio, intercambio y reciprocidad: principios de vida y sentidos de muerte en la huasteca*, Ana Bella Pérez Castro coord. (Veracruz, México: Consejo Veracruzano de Arte Popular, 2007), 174.

Volviendo a nuestro estudio de caso, a través del código que concebimos más bien como un supuesto semiótico de “lo *bats'í*”, fue posible declarar que tales procesos no condicionan, sino sitúan al joven que enuncia. “Lo *bats'í*” sería “lo verdadero”, pero no en un sentido literal. Este concepto excedería la “tsotsilidad” como un conjunto de rasgos, así como excedería el uso de la lengua bajo contenidos semánticos; más bien, lo definimos como toda forma de reiterar su capacidad de agencia. Un claro ejemplo lo demuestra Zanate, guitarrista y vocalista de Lumaltok, cuando se le pregunta si la música de banda de alientos ejecutada en las fiestas patronales de Zinacantán sería tradicional, a lo que dice: “[...] por el simple hecho de que se esté haciendo aquí y a tu forma, creo que sí. Se vuelve tuyo. A mí me encanta tocar una [canción] de Jimi Hendrix que se llama ‘Red House’. Me lo aviento a mi forma. Por ese solo hecho, ya es algo nuevo”.²⁹ Aquí la noción de cover como réplica comienza a tambalearse, pues toda práctica musical que pasa por un sujeto que reconoce su agencia, supone una nueva creación, algo que no ocurriría si concebimos al *bats'í* rock simplemente como “sones rockerizados” o “rock con música de sonos”, por ejemplo.

Tampoco hemos de omitir las circunstancias donde están inmersos otros actores de dicha escena. Y es que las relaciones de poder operan muchas veces no a partir de conflictos, sino mediante su falta. Un referente empírico lo darían las piezas sumamente instituidas por estudios de grabación, como el caso de “Konkonal Nichim” (Planta sagrada).³⁰ Un track “tradicional” que manifiesta perfectas afinaciones a 440 Hz, cuadraturas rítmicas y coros cuyos armónicos no son identificables en contextos en vivo. Quizás, la apropiación y resignificación musicales —también— se dan por parte de los agentes externos que activamente participan de la escena, me refiero sobre todo a productores musicales en los estudios de grabación quienes inciden en el producto final muchas veces sin cuestionamiento alguno.³¹

Vale remitirse entonces a las gramáticas musicales de Zinacantán y San Juan Chamula. Siguiendo el enfoque de sistema musical desde la etnomusicología,³² se entiende que el itinerario lo dicta mayormente la ocasión performativa, es decir, el momento o los momentos en los que se vincula la ejecución musical y sonora con los eventos culturales. Durante mi trabajo de campo pude dar cuenta de que la prolongada ejecución del ensamble de trío de cuerdas en Zinacantán (arpa, guitarra y violín)

29 Julián Hernández alias “Zanate Hendrix”. Entrevista personal (Zinacantán, enero de 2018).

30 Vayijel, “Konkonal Nichim”, disponible en <https://youtu.be/63fIXd0q4JE>. Última revisión: 31/07/2024.

31 Sánchez Garza, *Bolomchon Reloaded*, 183-185.

32 Camacho, “Canarios”, 2013.

implica un acto devocional a uno o varios santos, el cual además se acompaña con una cuadrilla de 12 danzantes, quienes cantan y zapatean suavemente al ritmo lento de la música (entre 40 y 60 PPM). Dicho performance por lo regular dura de dos a tres horas ininterrumpidas. El caso de San Juan Chamula no es tan diferente, excepto que la música es distinta y se incorpora el acordeón en lugar de violín. Los santos, además, son distintos. En Zinacantán veneran sobre todo a San Lorenzo y San Sebastián Mártir con la música de *bats'í son* (música verdadera), mientras que en Chamula veneran al Cristo del Santo Entierro, que también llaman *Yajvalel Vinajel* (El señor del cielo).

Ahora bien, dentro de las particularidades musicales destaco la afinación del arpa chamula, pues la disposición de las cuerdas no es continua, ya que se omite una de ellas en particular, la cuarta nota de la escala mayor. En términos prácticos, si empleamos una afinación diatónica, esto es, de siete tonos, la progresión armónica más convencional sería el primero y el quinto grado (I – V), también conocida como el acorde de tónica y dominante. Este último incluye normalmente la séptima menor, sobre todo en la música popular. La tensión que genera este acorde —por el intervalo de tritono entre la tercera y la séptima de dominante— advierte una resolución por venir: la de la tónica (I – V⁷ – I). Inclusive también se conoce como cadencia perfecta en la teoría musical clásica. Sin embargo, en la música tradicional de Zinacantán y Chamula, la afinación del arpa, por ejemplo, en La Mayor, omite la nota Re. Ello implica que el acorde de dominante no incluya la séptima en Mi, Sol#, Si y el acorde de tónica sea La, Do#, Mi. Desde una simple escucha no parecería tener mayor trascendencia, pero en una ejecución cíclica *ad infinitum* se pierde el centro tonal y parece una progresión I – IV – I, a esto le llamo “ambigüedad armónica”. Dicha explicación se sustenta desde el sistema musical que refrenda las ocasiones performativas extensas de “el costumbre”.

Sin embargo, esta gramática musical también se encuentra en el *bats'í* rock. Es que si bien los músicos *batsirockeros* no siguen las tonalidades tradicionales, sí emplean eventualmente la escala diatónica sin la cuarta nota. Lo interesante es que lo hacen desde la guitarra eléctrica o incluso en la melodía cantada,³³ allí donde no existe ninguna limitación organológica como en el arpa chamula, mucho menos la obligación de tocar continuamente por horas. Por ejemplo, al inicio de la canción “Chon Bolometik” (Animales) del grupo Yibel, se puede apreciar en la transcripción (fig. 2) que la primera guitarra omite la cuarta nota de Re Mayor (a saber, Sol) en los

33 Yibel, “Yajvalel Vinajel – Tradicional”, disponible en <https://youtu.be/jJVNNH2pWPc>. Último acceso: 31/07/2024. Este caso representa la hipótesis planteada no solamente porque durante toda la canción el vocalista no entona la cuarta nota (Re), sino que precisamente en el minuto 0:53 se puede apreciar la afinación tradicional original del arpa chamula, la cual se distingue claramente dicha omisión.

compases 20 y 21.³⁴ Más aún, de los compases 10 al 16 se observan cambios duales repetitivos, los cuales son muy característicos no sólo en la música tradicional de Los Altos de Chiapas, sino en los rezos y salmodias que refrendan el compromiso social y religioso, lo que John B. Haviland denomina “dobletes rituales”.³⁵

Figura 2. “Chon Bolometik” (Animales) de Yibel, guitarra solista y rítmica. Transcripción del autor.

Entonces, ¿de qué manera opera lo *bats'í* como supuesto semiótico? Desde una perspectiva de la semiótica de la cultura, la noción de semiosfera de Lotman³⁶ fue de gran utilidad para analizar el contacto de diversas esferas de significado. En nuestro caso, la esfera de lo local —representado por “el costumbre”— y la esfera de lo global —en primera instancia como la música de rock, pero también todas las instancias que la intervienen como las instituciones culturales del Estado y la industria musical—. La definición principal es que es un espacio de carácter abstracto que funciona como un continuum, con definición no-metafórica de frontera y que, además, se le atribuyen rasgos distintivos. Dentro de él resultan procesos comunicativos y de producción de nueva información. Además, se concibe como un “gran sistema” cuya organización interna pasa a un segundo plano: todo este mecanismo único del universo semiótico que hace realidad el acto sígnico particular.³⁷ Ahora bien, puesto que fuera de la semiósfera se encuentran textos ininteligibles, esto es, alosemióticos, es posible no obstante el contacto con otras

34 Yibel, “Chon Bolometik” (Animales), disponible en <https://youtu.be/OrKE46F5urY>. Último acceso: 31/07/2024. Específicamente en la secuencia ascendente de la guitarra eléctrica en el minuto 1:08.

35 John B. Haviland, “Lenguaje ritual sin ritual”, en *Estudios de Cultura Maya* 19 (1992): 427-442.

36 Iuri Lotman, *La semiosfera I* (Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1996).

37 *Ibid.*, 22-24.

semiósferas a través de su frontera. Ésta es “la suma de traductores‘filtros’ bilingües” por los que pasa un texto de fuera, y a través de ella se logran “semiotizar” y traducirse a uno de los lenguajes del espacio interno de dicha esfera.³⁸

Dado que el concepto de frontera es correlativo al de individualidad semiótica, ésta depende del modo de codificación. Es decir, una vez que se hayan introducido los mensajes y no-mensajes, estos son leídos a partir de la unión con otra esfera que sea capaz de decodificarlos en un lenguaje interno. Para ello se requieren “agentes de desciframiento”, los cuales identifico como los jóvenes *batsirockeros*. En contraste, los “agentes nucleares”, es decir, aquellos más cerca del núcleo de la cultura y que reproducen las prácticas de “el costumbre”, serían aquellos cargueros religiosos y músicos tradicionales. Pero para que haya realmente un proceso de semiosis se requiere de otra semiosfera, a saber, aquella que detenta los códigos globales de la música de rock. Justamente, a partir de la conjunción de los códigos locales y globales se influye en la generación de textos musicales y extra-musicales que terminan por satisfacer a ambas escuchas, todo esto dentro de un nuevo texto en tanto diferente e irrepetible. Dicho texto lo concibo como “plataforma de enunciación” —en un sentido de campo bourdeano³⁹— y se desprende precisamente de la frontera como lo muestra el siguiente diagrama de Venn (fig. 3).

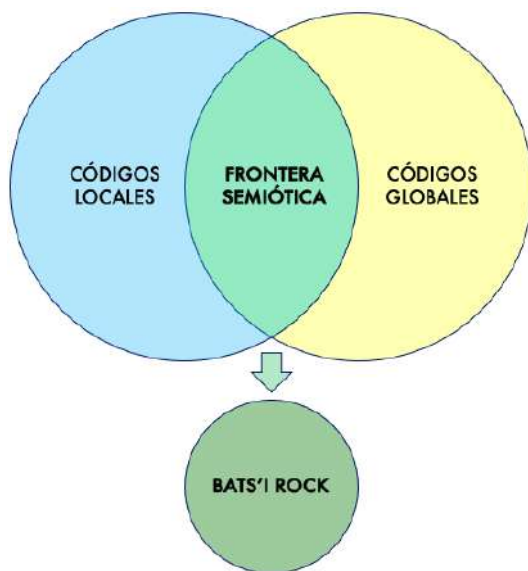


Figura 3. Interseccionalidad semiótica como génesis del *bats'í* rock.

38 Ibid., 24.

39 Pierre Bourdieu, *El sentido práctico* (Argentina: Siglo XXI Editores, 2007).

Pienso que el nuevo texto como un espacio semiótico primordial para el desenvolvimiento y desciframiento de la cultura. De alguna manera, esta entidad comenzará a generar conocimiento y expresar artísticamente lo que es "ser tsotsil", lo cual justamente había sido el propósito inicial de la escena musical. La exégesis semiótica de "lo *bats'í*" se encuentra ahora supeditada a nuevos códigos musicales, no solo a aquellos que sostienen "el costumbre". Sin embargo, esta tendencia creciente ha ido decayendo hasta casi desaparecer. Hoy día, la escena ha perdido vigor debido a múltiples factores, por ejemplo, en lo económico, la migración por falta de oportunidades, así como el escaso interés por parte de las instituciones de gobierno.

A manera de conclusión

Considero que el *bats'í* rock fue una respuesta al levantamiento zapatista no solamente en el contexto zinacanteco, ni mucho menos por el caso de Sak Tzevul como parteaguas cultural en la región. Más bien, desde aquel entonces se fraguaron las condiciones discursivas para que irrumpieran nuevas expresiones indígenas más allá del exotismo. En términos prácticos, este fenómeno se inspira en el aporte del rock en español a mediados del siglo XX, pues el idioma fue un elemento importante para la difusión de subjetividades. No obstante, para los tsotsiles del siglo XXI, el entendimiento de las letras no era motivo suficiente para comenzar un proyecto musical, ya que también había que intervenir socialmente en una cultura que, como todas, mantiene ciertas estructuras de poder. Más que derribarlas, este movimiento puso en el centro el discurso reivindicatorio como salida a un inminente desdibujamiento de lo indígena. Precisamente, mediante el dialogismo refrendó su carácter activo en el escenario musical global.

Sin embargo, para entender realmente la condición indígena no se puede soslayar la colectividad tsotsil, ni tampoco el origen de los actores de la escena musical. Como fue abordado en el presente texto, lo *bats'í* adquiere un carácter cognoscitivo y epistemológico. Los jóvenes *bats'í*rockeros conocen el mundo desde una perspectiva diferente a la de otros músicos de rock, tanto a nivel nacional, como internacional. Las circunstancias históricas y políticas, así como los contextos culturales y geográficos que implican Los Altos de Chiapas, han coadyuvado en la generación de proyectos de esta naturaleza. Es ahí justamente donde el diagrama de Venn es insuficiente en tanto que no logra dar más peso a lo local. Por ello, el tratamiento de lo *bats'í* como supuesto semiótico no es otra cosa que un anclaje subjetivo que da lectura tanto a lo propio como a lo externo.

Referencias bibliográficas

- Alonso Bolaños, Marina. "Sistemas normativos indígenas". En *Los pueblos indígenas de Chiapas: Atlas etnográfico*, coordinado por Margarita Nolasco, Marina Alonso, Hadlynn Cuadriello, et al., 349-360. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), 2008.
- Bennett, Andy y Richard A. Peterson. "Introducing Music Scenes". En *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*, 1-15. Nashville: Vanderville University Press, 2004.
- Bartolomé, Miguel A. *Gente de costumbre y gente de razón: las identidades étnicas en México*. México: Siglo XXI Editores, 1997.
- Bourdieu, Pierre. *El sentido práctico*. Argentina: Siglo XXI Editores, 2007.
- Clemente Corzo, Julia y María Esther Pérez Pecha. "Sak Tzevul. De los sonidos ancestrales al rock fónico. Educación musical en Zinacantán, Chiapas". En *Actas del X Congreso Nacional de Investigación Educativa*. Veracruz, México, 2009.
- Camacho Díaz, Gonzalo. "La cumbia los ancestros. Música ritual y mass media en la Huasteca". En *Equilibrio, intercambio y reciprocidad: principios de vida y sentidos de muerte en la huasteca*, coordinado por Ana Bella Pérez Castro, 166-180. Veracruz, México: Consejo Veracruzano de Arte Popular, 2007.
- . "Canarios: sonos del maíz". En *La Huasteca: concierto de saberes en homenaje a Lorenzo Ochoa*, editado por Ana Bella Pérez Castro, 365-406. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas - UNAM; Colegio de San Luis, 2013.
- . "La dimensión sonora de 'el costumbre'. Un recorrido sinuoso en la Huasteca", *Trace Cemca* 76, (2019), 103-129.
- De la Peza Casares, María del Carmen. *El rock mexicano. Un espacio en disputa*. México: Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) - Xochimilco, 2014.
- Díaz, Claudio F. "Apropiaciones y tensiones en el rock de América Latina". En *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro latinoamericano*, editado por Albert Recasens y Christian Spencer, 219-225. Madrid: SEACEX-Ediciones Akal, 2010.
- Feixa, Carles. *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*. Barcelona: Editorial Ariel S. A., 1999.
- Frith, Simon. "Hacia una estética de la música popular". En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, editado por Francisco Cruces et al, 413-435. Madrid: Trotta, 2008.

- Haviland, John B. "Lenguaje ritual sin ritual". *Estudios de Cultura Maya* 19, (1992): 427-442.
- Lotman, Iuri. *La semiosfera I*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1996.
- Gossen, Gary H. *Los chamulas en el mundo del sol. Tiempo y espacio en una tradición oral maya*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA); Instituto Nacional Indigenista (INI), 1980.
- Le Bot, Yvon. "Ecuador: grandeza y decadencia del movimiento indígena". En *La gran revuelta indígena*, 149-162. México: Universidad Iberoamericana Puebla; Océano, 2013.
- López Moya, Martín de la Cruz, Juan Pablo Zebadúa Carbonell y Efraín Ascencio Cedillo, coords. *Etnorock: los rostros de una música global en el sur de México*. México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH); Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica (CESMECA); Juan Pablos Editor, 2014.
- Lunes, Elena. "El Ch'ulel en Los Altos de Chiapas: estado de la cuestión", *Revista Pueblos y Fronteras Digital* 6, nro. 11 (2011): 218-245.
- Megchún Rivera, Rodrigo. "El zapatismo como movimiento social". En *Los pueblos indígenas de Chiapas: Atlas etnográfico*, coordinado por Margarita Nolasco, Marina Alonso, Hadlyyn Cuadriello, et al., 191-196. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), 2008.
- Ruiz Garza, Edgar J. "Un paraje en los senderos del rock. Historia social de una banda de *bats'í* rock en Los Altos de Chiapas". Tesis de licenciatura en sociología, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2015.
- Sánchez Garza, José Humberto. "*Bolomchon Reloaded*: Dialogismo entre lo local y lo global en la escena musical juvenil del *bats'í* rock en Los Altos de Chiapas". Tesis de licenciatura en etnomusicología, Universidad Nacional Autónoma de México UNAM, Facultad de Música, 2018.
- Straw, Will. "Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music", *Cultural Studies* 5, nro. 3 (1991): 368-388.

Reseñas

RAM

Luciano di Vito, Fernando González.

La entrevista imposible. Una tarde con Serú Girán. 9 de marzo de 1988

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Vandemécum, 2024, 100 páginas.

ISBN: 978-987-48910-5-1

Luis Pérez-Valero

Universidad de las Artes, Ecuador

REDINART

luis.perez@uartes.edu.ec

Es amplia la bibliografía sobre rock en la Argentina, esta va desde los trabajos biográficos, reseñas discográficas, compilación periodística, hasta los últimos años en que, gradualmente, la producción ha venido siendo producida desde la academia. Es en este último punto, en el que el texto de di Vito y González funge como piedra angular para trabajos que puedan realizarse con mayor sistematización. La transcripción de una entrevista, que en su momento fue considerada ficción y parte de una leyenda urbana en el Buenos Aires de finales de 1980, fue el detonante para un reencuentro, según lo presentan los periodistas Luciano di Vito y Fernando González. Además de ser un texto que entre líneas aporta a la musicología popular, es un objeto de culto que dilucida la música rock de la década de 1980 con una visión lúcida que tenían los protagonistas de la industria musical argentina y latinoamericana. Lo que puede parecer la transcripción de una entrevista jovial a



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

artistas y periodistas, es un vestigio para revisar los aportes de sobre música popular en América Latina desde distintos frentes, una revisión sistemática de todos los materiales compilados y publicados.¹

Serú Girán se conformó hacia 1978 por cuatro intérpretes que se convirtieron, posteriormente, en estrellas del rock latinoamericano, cada uno con su audiencia, estilo y producción personal: Pedro Aznar, Charly García, David Lebón y Óscar Moro. La agrupación surge en un momento de especial tensión para el país y atravesó de manera profunda el periodo de la dictadura, la guerra de Las Malvinas y el retorno a la democracia. La banda puede calificarse como pluriestilística, aunque con líneas estéticas que se cruzan entre sí, como el rock progresivo, la música experimental y el jazz. La energía de la juventud, el talento individual reunido en un solo proyecto y la rápida transformación en un producto musical permitió la diseminación a nivel internacional de la agrupación.² La agrupación se separó en 1982 con algunos reencuentros, como en 1992 cuando editan *Serú'92* con una gira de conciertos dentro y fuera de Argentina; así como la edición de un disco doble en vivo titulado *Yo no quiero volverme tan loco* (2000). Si bien en Argentina y Uruguay la banda gozó de popularidad, en el resto de América Latina hubo que esperar a la consolidación internacional de García, Aznar y las resonancias de la figura de Lebón como productor, para mirar de dónde procedían la música y la performance tan particulares de estos artistas.

El texto está dividido en tres grandes partes, cada una con un objetivo y contenido particular. En "1. La trastienda de un encuentro único", leemos las anécdotas de cómo se concretó la entrevista. Todo inició con el apunte en una bitácora que se decía: "¿Y si juntamos a Serú Girán [para una nota de prensa]?" Así, se desencadenaron causalidades y coincidencias en el verano de 1988. Si la idea está escrita, la mitad del proyecto ya se hizo, reza un proverbio japonés. A partir del pensamiento anotado, se

1 Este trabajo se deriva del proyecto de investigación NEST (<https://www.nestproject.eu/>), financiado por el programa RISE Horizonte 2020 Marie Skłodowska-Curie Action (MSCA) bajo el Acuerdo de subvención n.º 101007915.

2 Hay una intersección entre Serú Girán y el período de dictadura que ha sido abordado con mayor peso de un lado o desde otro. Véase: Lisa Di Cione, "Rock y dictadura en la Argentina: reflexiones sobre una relación contradictoria", *Afuera. Estudios de Crítica Cultural* 15, nro. 10 (2015): s/n.; Ana Amelia Saavedra Nale, "Serú Girán: censura y representaciones del imaginario colectivo de la juventud argentina. Una aproximación a nuevas fuentes para la historia cultural (1978-1982)", en *II Jornadas Nacionales de Voces e Imágenes Latinoamericanas*, eds. Josefa Berenguer y Laura Villavicencio (San Juan: Editorial UNSJ, 2017), 300-309; Mariano del Mazo, *Entre lujurias y represión. Serú Girán: la banda que lo cambió todo* (Buenos Aires: Random House, 2019); Julián Delgado, "'No se banca más': Serú Girán y las transformaciones musicales del rock en la Argentina dictatorial", *Afuera. Estudios de Crítica Cultural* 15, nro. 10 (2015): s/n.

concretó la reunión del mítico cuarteto de manera inusitada. Hay que destacar que, en aquel momento, cada uno de los Serú estaban desarrollando sus propios proyectos, la posibilidad de un reencuentro para conversar se logró sin inconvenientes. Cierra esta sección Sergio Lebán, el encargado de fotografiar el encuentro. Se nos hace imposible pensar hoy en día, cuando todos tenemos una cámara fotográfica en nuestros teléfonos móviles, imaginar a una persona dedicada a dejar constancia gráfica del momento. El encuentro con Serú lo merecía, entre otras cosas, porque quizás nadie les iba a creer a di Vito y González que habían reunido a las leyendas del rock argentino.

En "2. El verano porteño 87-88" está escrito por Roque Di Pietro y Jorge Bernárdez. Es un ejercicio de memoria de lo que era ser un joven argentino en aquellos años tan convulsos; pero, sobre todo, lo que significó la música popular para esa generación. Ambos escritos señalan, a su manera, el recorrido de los Serú, sobre cómo hicieron sus carreras profesionales de manera personal. Cuando esta entrevista se produce, Serú Girán era considerada una banda emblemática dentro del rock argentino y, a raíz de la presencia que tuvieron en escena los artistas del rock argentino en el resto del continente en la década de 1990, se creó alrededor de ellos un imaginario, un hálito de culto que prevalece hasta nuestros días. Di Pietro y Bernárdez contextualizan ese año, período de caldo de cultivo de lo que será la explosión del rock argentino con la presencia de Soda Stereo, Charly García, Fito Paéz, entre otros, a lo largo del continente.

En "3. La entrevista" se subdivide a su vez en tres secciones. En la "Parte 1", inicia la transcripción de la grabación. Inicia como una conversación habitual entre los periodistas y los artistas. Después de algunas ideas para entrar en calor, los Serú narran en primera persona, sus inicios, cómo se conocieron y la manera de hacer música, aspecto que, si bien dejaban a la libertad, se modificó en la medida en que los músicos se profesionalizaron; surgió el oficio del músico como modo, técnica y estrategia de vida. Fluye la entrevista con una revisión del pasado musical de cada uno y de cómo negociaron entre ellos para alcanzar un trabajo en conjunto. En este sentido, la entrevista es reveladora, porque lejos de pensar que alguno de los integrantes fungía como director musical, se percibe en la conversación como en las grabaciones, el empaste de los caracteres tan distintos, pero complementarios. Como expresa Lebón: "Nosotros duramos porque tuvimos mucho trabajo y nunca nos la creímos" (p. 46).

En la "Parte 2" de "La entrevista" los protagonistas narran su trayectoria vital. La organización y el vínculo con las salas de conciertos, la selección de repertorios, los

distintos ofrecimientos de consolidar una carrera internacional, la separación de Aznar para estudiar en Estados Unidos; en este punto, se concentra la entrevista en torno a su experiencia con Pat Metheny. Además de las consabidas bromas entre amigos, esta parte de la entrevista pareciera que se convierte en un postludio de lo que significó para cada uno haber sido un Serú: García y Aznar lograron carreras musicales en solitario, cada uno con sus respectivas voces. Lebón se afianzó como un reputado productor musical con discos y su propia academia en el momento que inició la transición del sonido analógico al digital. Moro es del que menos sabemos, pero manifiesta que se había mantenido tocando con grupos y distintos músicos. En esta sección se conversa sobre el proceso compositivo de Serú; en especial, el vínculo Aznar-García y su proceso de creación a través de la grabación, ejercicios de ensayo, error y experimentación, de constante intercambio con los otros miembros de la banda para crear una pista.

Para los investigadores de la musicología acerca del fonograma, estudios de la música y la musicología popular, la "Parte 3" resulta especialmente reveladora. Es cierto que cada artista habla de su concierto y disco favorito con Serú; pero al mismo tiempo, develan la ambición y la experiencia de haber fundado SG Discos, su propio sello discográfico. Indudablemente, en una industria manejada por grandes corporaciones, un sello discográfico local estaba condenado a tener obstáculos y la dificultad para lograr alianzas estratégicas que permitiesen posicionar la empresa. Los Serú asumen una posición crítica frente a la realidad de ser músico de rock en la Argentina de la época frente a otros países, como Estados Unidos, en donde se vinculan distintas empresas del circuito de la industria cultural: sellos discográficos, productoras de cine, canales de televisión y prensa, los que conforman un espectro que permite vivir a los artistas. Aquí, Lebón dilucida que el nombre del grupo: "Fue por una letra inventada que hizo Charly [García] muy linda. No teníamos ningún nombre y él me dijo que podíamos llamarnos Serú Girán y fue re-simple" (p. 80).

Es justo al final de esta sección cuando los Serú se alejan de lo que fueron, se observan desde aquel presente y se proyectan hacia el futuro. Analizan la realidad de ser estrella del rock argentino, lo que significa para Hispanoamérica, confrontan cómo funciona el engranaje entre Argentina y el resto del mercado español; aunque Brasil ingresa de tanto en tanto. Los artistas tenían claridad acerca de la calidad de la producción nacional y los alcances y limitaciones que tenían; diseccionan las audiencias y, sobre todo, hacen referencia a cómo se hubiera consolidado un proyecto nacional desde las apetencias de los sellos discográficos internacionales. Hace su aparición el videoclip, tarjeta de presentación y estrategia de marketing

internacional en el momento en que está en plena ebullición de MTV. Aunque los Serú cuestionan la diferencia entre producir un video entre amigos, con los proyectos presupuestados con cien mil dólares de la época, que cuestionan los guiones, el diseño de la producción y, también señalan el esfuerzo que exige hacer una excelente postproducción de audio. De este mismo modo, también comparan el alcance público entre la gira y el videoclip, como dice Aznar: “[Con la gira] Llegás más a la gente, pero con el video llegás a más gente” (p. 88). En esta última parte queda el testimonio del conocimiento que los Serú tenían respecto del mercado, de los trayectos que recorrer en aquel entonces. Conocimiento y claridad que, precisamente, los incentivó a dejar Serú Girán en el punto al que habían llegado: una banda de culto.

Como se expresó al inicio, este texto es un documento que funciona para futuros trabajos dedicados a Serú Girán y al rock argentino desde la musicología. Incluso, para especialistas de mercado y publicidad en torno a la música, es pertinente en tanto que, cada sección central tiene transcritas las tandas comerciales cuando una parte de la entrevista fue emitida por el programa *Maratón* de la FM Rock & Pop el 20 de mayo de 1988. Asimismo, contiene abundante material hemerográfico que permite rastrear algunas agrupaciones del momento, así como los tanteos de la industria discográfica internacional a través de CBS para probar el soporte de mini-tape, intento de formato que se probó dentro del mercado argentino y, al no ser exitoso, no se evaluó en otros lados. Por último, son pertinentes todas las notas al pie a lo largo de los capítulos centrales que orientan al lector en torno a los personajes, momentos y situaciones que vivieron los artistas en aquel entonces.

Trabajos como *La entrevista posible* nos dan acceso a información de primera mano que puede ser utilizada para diseñar investigaciones que arrojen luces sobre el movimiento del rock argentino entre finales de 1970 y la década de 1980. No es solo aprovechar la trayectoria artística de *cada* Serú para visibilizar una época, subgrupos y estética de la música de aquel entonces; nos da acceso a un mundo que, sin el oficio del periodista musical, hubiera sido imposible acceder hoy en día. Para el aficionado y coleccionista de culto, este es un texto indispensable; para los estudiosos de la música rock latinoamericana y de la producción discográfica, es un texto imprescindible.