

“PINTA TU ALDEA...” REFLEXIONES SOBRE LA NECESIDAD DE ESTUDIOS DE CORPUS EN LA MÚSICA POPULAR EN LA ARGENTINA

Diego Madoery

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Bellas Artes, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

diegomadoery@gmail.com

“Pinta tu aldea y pintarás el mundo”, parece haber dicho León Tolstoi y en este trabajo intento interpelar esta frase, no para contradecir su espíritu, sino para poner en cuestión que significa “pintar una aldea” en musicología y más precisamente en la musicología dedicada a los estudios en música popular en Argentina.

En tiempos donde cualquier signo de positivismo en las ciencias sociales es visto con desconfianza o más bien con cierto desprestigio, y sincrónicamente, los *big data* estudios ya se arriman a la musicología, (al menos en los países centrales), en nuestro país, estas contradicciones pueden producir cierta parálisis en las investigaciones sobre música popular y nuestra disciplina puede quedar diluida en un espacio hermenéutico donde todo se parece a todo.

Ya en el año 2004, el musicólogo Omar Corrado mostraba, en la conferencia inaugural, de la XVI Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, los grandes, y porque no, graves vacíos documentales en nuestro país, tanto en la música académica como en la popular, y como el ‘salto’ hacia la musicología posmoderna, incentivaba o al menos no posibilitaba cubrir estos vacíos.¹

Tal vez, no sería inadecuado preguntarse si el positivismo no es aún hoy en nuestros contextos, un “proyecto incompleto”, como la modernidad para Habermas. Negar la importancia de los esfuerzos tendientes a suministrar herramientas de trabajo rigurosas y confiables o a cubrir estas lagunas de conocimiento en nombre de la obsolescencia de la musicología positivista es condenarnos a naufragar en interpretaciones sofisticadas y atractivas, pero que soslayan la base empírica.²

La presenta ponencia se propone como una reflexión sobre la metodología de la investigación en los estudios sobre música popular, a partir de algunos casos que se encuentran en desarrollo en el proyecto de investigación: Música popular en Argentina. Análisis e Historia en el Folclore, Rock y Tango perteneciente al Instituto de Historia del Arte argentino y americano de esta Facultad.

El objetivo del trabajo es mostrar las dificultades y beneficios del estudio de corpus de cierta extensión unidos a un trabajo interpretativo previo y continuo en la investigación.

Si asumimos que tanto los géneros como los estilos constituyen marcos vigentes en la diversidad estética de la música popular, y en que tanto unos como otros se presentan, de algún modo, como comportamientos que se reiteran en un mismo músico o grupos musicales, movimientos, épocas y regiones, el análisis musical cobra sentido en función

¹ Corrado, O. (2005). “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”. *Revista Argentina de Musicología*, (5-6), 17- 44. Buenos Aires.

² *Ibidem*, p. 36.

de la detección de estas ‘repeticiones’ constitutivas de los diferentes lenguajes utilizados en la música popular como garantes de comunicación con sus oyentes.

Si bien, es probable encontrar cierto consenso en que tanto la constitución de un género como de un estilo, depende de la repetición de ciertos rasgos, no sucede lo mismo con la metodología necesaria para detectar estos conjuntos de características.

En los estudios de los géneros musicales, por lo general, las ‘reglas’ que gobiernan sus modos de comportamiento son un conjunto de hipótesis más o menos evidentes o evidenciables. Los géneros musicales son objetos de estudios cuya cantidad de casos involucrados tiende a infinito, por lo que ningún estudio puede abordar todos los casos. Tal vez por esta razón, la falta de presentación de las fuentes sobre las cuales se construye el conocimiento, es una característica que aparece en numerosos casos en estas definiciones, tanto en la educación como en la investigación.

Los géneros de mayor vigencia en nuestro país tienen un diferente estado de la cuestión.

El tango tuvo una investigación profunda musicológica realizada por un conjunto de investigadores del Instituto Nacional de Musicología, pero sólo para sus primeros años de existencia. El siguiente aporte desde esta perspectiva fueron los artículos realizados por musicólogos argentinos para el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana (1999-2001) abarcando las entradas sobre ‘Historia del tango’, ‘Evolución del género’, ‘Principales artistas y estilos’.

Asimismo, encontramos bibliografía que ha abordado la historia del tango desde otras perspectivas tales como los libros de Horacio Ferrer: *El Tango, su historia y evolución* (1960) y *El libro del tango* (1980) y la *Historia del Tango* (1976) compilada por Manuel Pampín, que han establecido periodizaciones hasta hoy no revisadas.

Recientemente se han publicado dos libros que realizan aportes considerables: *El Estudio para los orígenes del tango argentino*, un libro inédito e inconcluso de Carlos Vega, editado por Coriún Aharonian y *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, una compilación de artículos realizada por García Brunelli que incluye artículos de Pelinsky, Ilari, Pujol entre otros. A este grupo deberíamos agregar la compilación de artículos del musicólogo Pablo Kohan sobre los estilos compositivos en el tango.

En el rock, el contraste es significativo si se comparan algunos estudios en el mundo anglófono y nuestro país. En el año 2001, Allan Moore, quien ya había realizado distintos aportes sobre el género desde una perspectiva musicológica, presenta su libro *Rock: The Primary text*, donde propone ocuparse de los “sonidos en sí mismos”³

Aquí presenta un estudio detallado del género siempre contextualizado con el rock británico. Posteriores estudios tanto de Walter Everett (*The Foundations of the Rock*, 2009) como de David Temperley (2011) y tantos otros han profundizado tanto los rasgos musicales del género como de una buena cantidad de músicos representativos del mismo.

En Argentina, la literatura sobre el rock es numerosa, pero principalmente de orden periodístico (con un alto grado de subjetividad en las afirmaciones) o de carácter sociológico o literario. Es realmente escasa la investigación musicológica en el género siendo que estamos próximos a la mitad de siglo de producciones (si contamos el comienzo del rock con la edición del simple de los Gatos, “La balsa”).

¿Sabemos cuáles son los rasgos distintivos del rock en Argentina? ¿Existe, existió el tan mentado ‘rock nacional’ en sus características sonoras?⁴

³ Moore, A. (2001). *Rock: The primary text*. Aldershot: Ashgate, p.1.

⁴ En la conferencia antes citada de Omar Corrado, el autor dice: “No hay análisis sólidos que demuestren en los hechos la asimilación de las técnicas franckianas en la música de Alberto Williams, ni expongan los recursos musicales específicos que caracterizan al “rock nacional” en determinados momentos de su historia,

En relación con el folclore, los estudios que den cuenta de las características musicales de estos géneros no ha sido abordada prácticamente desde las investigaciones de Carlos Vega e Isabel Aretz. La reciente publicación del Ministerio de Educación de la Nación, “Cajita de Música Argentina”, coordinada por Juan Falú, es un avance en este sentido. Con anterioridad, el libro de María del Carmen Aguilar era casi el único documento escrito que daba cuenta de los rasgos musicales de los géneros. ¿Cuál es el problema en estos casos? Los desarrollos pedagógicos no abordan ni presentan los antecedentes que generan tales conocimientos, más allá de algunos ejemplos, por lo que sus afirmaciones son sustentadas por el saber experto de quien escribe, sin tener en cuenta, las particularidades que se han producido en el devenir histórico.

La cueca cuyana, ha sido estudiada profundamente por el Magíster Octavio Sánchez en su tesis de maestría y la chacarera también ha sido abordada en dos tesis: *La Chacarera Imaginaria* (2011) del musicólogo sueco Julius Carson y *Modelización del Género Musical Chacarera Santiagueña* (2013) de la Magíster María Alejandra Santillán, oriunda de Santiago del Estero. En ambos casos los investigadores hacen referencia a la chacarera santiagueña.

Asimismo, en los estudios del estilo de un músico o grupo musical determinado, cuyo corpus es finito también es común encontrar trabajos sobre alguna pieza o disco que, por alguna razón, son de interés del investigador pero no representan sus rasgos estilísticos. El análisis sobre una obra es común en la música académica y forma parte de una experiencia relativamente distinta. En estos casos, la elección de la pieza a analizar supone la hipótesis de algún aspecto constructivo de importancia ya sea para su producción o para el estilo que representa o bien para la construcción de una historia de la música ‘neutra’ fundamentada principalmente en las estéticas devenidas de la música académica centro-europea.

De esta manera, en la música popular, y casi como por analogía con la música académica, es común encontrar artículos que den cuenta de artistas de escenas alternativas, no ampliamente difundidos, como una forma de poner en valor su trabajo pero también atraídos por lo diferente, lo innovador, conceptos propios de la modernidad centro-europea. En este caso, me refiero a investigaciones que indagan sobre los rasgos musicales dado que aquellas músicas masivas, populares en el sentido dado por la clase que los consume, se constituyen en objeto de estudio privilegiado de la sociología. De algún modo, tanto la musicología, al dar la espalda a estas músicas, como la sociología haciendo énfasis en sus intereses meramente sociales, están proponiendo que éstas no presentan algo musical susceptible de ser analizado.

En nuestro país, la cumbia, como otros géneros o artistas, probablemente nunca lleguen a las manos de un investigador interesado en sus características musicales.

Hasta aquí, he mostrado un breve estado de la cuestión en referencia a las aproximaciones tanto en los géneros como en el estudio de obras en particular. Para avanzar en mi argumentación quisiera agregar algunas cuestiones acerca del análisis musical. Los puntos que quiero problematizar son el ‘por qué’ y el ‘para qué’ del análisis musical en la música popular.

En el año 2004, Kofi Agawu responde a Joseph Kerman en su artículo “How We Got out of Analysis, and How to Get Back in Again”, sobre la permanencia y la necesidad del análisis en la musicología y la teoría musical, luego de los distintos cuestionamientos que la *New Musicology* había planteado. En éste, Agawu, propone que uno de los beneficios del análisis es que “ayuda a la percepción”⁵. Esto es digno de destacar, dado que el autor

aunque de estos temas se habla en escritos reuniones y cursos.” Corrado, O. (2005). “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”. *Revista Argentina de Musicología*, (5-6), Buenos Aires, p. 36.

⁵ Agawu, K. (2004). “The first is the claim that analysis aids perception”. En: *Music Analysis*, 23. Blackwell Publishing Ltd.

se encuentra desarrollando un pensamiento alrededor de la música académica donde la partitura como mediador es el punto de partida del análisis. En la música popular el análisis se centra principalmente en la audición dado que gran parte de las músicas no tiene como punto de partida la partitura. Entonces, la proposición de Agawu cobra mayor relevancia en la música popular y es el primer punto con el cual adhiero: el análisis auditivo en la música popular ayuda a la percepción y por lo mismo al conocimiento de la obra.

En tal sentido, dejo de lado aquí los cuestionamientos dentro de los estudios de música popular sobre la necesidad del análisis planteadas por los pioneros como Richard Middleton o Phillip Tagg, que al mencionar la ausencia de la centralidad de la partitura en estas músicas, declararon desde distintas perspectivas la “guerra” al análisis estructural. Así, bajo el argumento de la no existencia de partituras, por un lado, y la valoración (o sobrevaloración) del nivel de la significación en la música popular, por el otro, se desarrollaron teorías y métodos que han sido examinados críticamente.

Asumiendo, entonces, que la música popular es tan susceptible de ser analizada como la música académica, resta indagar el ‘para qué’.

Este es un punto que trae aparejado algunas decepciones en aquellos que se inician porque, como mencioné anteriormente, bucean en una o algunas piezas de un músico intentando encontrar niveles de construcción tan relevantes o de complejidad tal como en algunas obras de la música contemporánea académica. Independientemente, que existen numerosos artistas que proponen en su música un alto grado de sofisticación en la construcción de su lenguaje, el problema es si el análisis en la música popular debiera centrarse únicamente en estas búsquedas.

Luego de algunos años de investigación encuentro que el análisis es la herramienta para el análisis estilístico y este último es el gran ausente en los estudios de música popular y en los desarrollos históricos tanto sea de géneros como de artistas en particular. Evidentemente, se trata de un saber especializado que requiere de un estudio riguroso y tan necesario como en la música académica.

El análisis musical puesto en función del análisis estilístico resuelve dos cuestiones, dentro del pensamiento que estoy proponiendo en este trabajo:

- por un lado, da sentido al ‘para qué’ del análisis musical de modo más abarcativo que la búsqueda de las ideas constructivas innovadoras (aunque claramente colabora también en esto), dado que se pone al servicio de la detección de rasgos de estilos o de géneros. Es decir, sirve no sólo para la indagación de particularidades sino también para la detección de constantes.

- por el otro, permite arribar a conclusiones con un mayor grado de evidencia frente al saber que circula mayoritariamente dentro de enseñanza de la música popular por parte de músicos-docentes. Me refiero a una gran cantidad de saberes, cuya transferencia se desarrolla en clases, talleres, clínicas y del cual la única garantía del conocimiento es la propia experiencia del músico-maestro. De ningún modo intento desvalorizar estas formas de aprendizaje ni los saberes que estos músicos detentan, solo me interesa mostrar que un estudio estilístico sistemático sobre un género, artista o grupos de artistas, realizado mediante el análisis musical, sustenta otro tipo de argumentos en las conclusiones a las que se arriba.

Ahora bien, prosiguiendo con la argumentación que intento desarrollar, una vez asumido al análisis musical como herramienta fundamental para la detección y decodificación estilística y su necesaria colaboración en la construcción de relatos históricos que incluyan el pensamiento musical, resta abordar como se relevan los datos que provienen del análisis.

Y aquí vuelvo sobre una pregunta inicial, ¿una pieza es la aldea?, ¿pinta el mundo de un autor, intérprete, género?

Rubén López Cano, en su artículo “‘Asómate por debajo de la pista’: timba cubana, estrategias músico-sociales y construcción de géneros en la música popular”, (2006) desarrolló una teoría sobre la construcción de los géneros a partir de ciertas piezas que él mismo denominó como ‘prototípicas’. Aquí no voy a profundizar las críticas que suscitó este trabajo, sólo plantear que, si bien es posible que existan piezas que concentran más características de un estilo o un género, el punto en cuestión es cómo se llega a esta conclusión. Quien realiza este reconocimiento es un oyente experimentado en el estilo o género en tema, es decir, que ha tenido un contacto fluido con una gran cantidad de piezas.

Evidentemente, hay algo en cada pieza que lo vincula a este estilo/género, y en el análisis de la mayor cantidad de piezas, estos rasgos tienden a manifestar recurrencias de diverso grado. Aquí aparecen las proporciones como relaciones de correspondencia entre las partes y el todo. Si bien algunas tendencias en la investigación en ciencias sociales tienden a desacreditar el uso de estadísticas, por la propia dinámica de los fenómenos, entiendo que las recurrencias existen y son percibidas por oyentes cultores de determinado estilo/género al punto de aseverar cuando una pieza o una interpretación se encuentran más o menos ajustadas a éstos.

De cualquier modo, lo significativo en la detección de las recurrencias no es definitivamente el dato sino su interpretación. Al respecto Meyer dice: “El análisis estilístico es más ambicioso. Busca formular y verificar hipótesis que explican porque los rasgos característicos de un repertorio - ... - encajan y se complementan entre sí”.⁶

En este momento me encuentro trabajando en dos investigaciones que se proponen detectar rasgos de estilo o de género en dos mundos diferentes. Por un lado, como proyecto de tesis doctoral investigo el estilo en las canciones de Charly García en un período determinado. Por el otro, junto a otros miembros del equipo que dirijo, nos encontramos analizando los rasgos característicos de la chacarera a partir de un corpus de 150 piezas de diferentes regiones y momentos históricos del género.

En el primer caso, el corpus es finito, y en este caso, las proporciones tienen una mayor potencia al definir los rasgos característicos. En el caso de la chacarera, las recurrencias son siempre conclusiones provisionarias, es decir, constituyen evidencias inductivas que poseen diversos grados de generalización. Por ejemplo, analizando los tempi de las chacareras he observado que ninguna posee un valor, para la negra del compás de 3/4, menor a 140 bpm y ninguna supera el valor de 190 bpm para la misma figura. Si bien el rango es amplio, es posible concluir que estos son los límites, hasta el momento, para que una pieza conserve cierto tempo que lo vincule a la chacarera, además de otra buena cantidad de rasgos.

Retomando la idea de que una pieza pudiese representar a un universo mayor, voy a compartir un ejemplo a partir de mi investigación en Charly García. En algunos pocos casos observé que algunos segmentos temáticos o algunas piezas en su totalidad no poseían casi vínculos con otras de su producción. En la canción “No soy un extraño” (Clics Modernos, 1983) Charly propone un límite a su propio estilo tanto en lo armónico como en lo melódico. Si desarrollara un trabajo analizando esta pieza y la ambigüedad armónica como melódica podría estar induciendo a pensar que este es estilo de Charly, cuando es en realidad uno de sus límites. Igual sucedería si analizamos sólo la canción “Necesito” (Vida, 1927) donde predomina un gran *tonalismo*, opuesto a “No soy un extraño”.

Estas experiencias en la investigación demuestran la importancia de la detección de las recurrencias y nos permite comprender que tan importante como reconocerlas es

⁶ Meyer, L. (2000). El Estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología. Madrid: Ediciones Pirámide, p.77.

discriminar los rasgos que no son pertinentes para tal estilo o género. Y es en estos límites donde las aseveraciones se tornan más firmes. La aproximación a determinar que no es pertinente en tal género o estilo será más factible que considerar todos los rasgos posibles.

Finalmente, considero importante mencionar que este tipo de investigación precisa de equipos, de un conjunto de investigadores que aporte no solo distintas miradas diferentes sino también la posibilidad de distribuir el trabajo estableciendo especializaciones transitorias sobre los rasgos a indagar.

Quizás, el pintar la aldea tenga sentido si pensamos a la aldea como un conjunto de relaciones sociales que hacen de ella un complejo en sí mismo. Entonces, esa pintura es susceptible de expandir su conocimiento. De igual manera, es posible establecer una analogía con el estudio de un género o un estilo determinado a partir de un corpus numeroso de piezas. Las conclusiones de este estudio podrán expandirse o compararse con otros géneros o estilos estableciendo parentescos o inclusiones.

Referencias bibliográficas

- Agawu, K. (2004). "How we got out of analysis, and how to get back in again". En: *Music Analysis*, 23. Blackwell Publishing Ltd.
- Corrado, O. (2005). "Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones". *Revista Argentina de Musicología*, (5-6), 17- 44. Buenos Aires.
- Meyer, L. (2000). *El Estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Ediciones Pirámide.
- Moore, A. (2001). *Rock: The primary text*. Aldershot: Ashgate.

Fuentes de Internet

- López Cano, R. (2006). "Asómate por debajo de la pista": timba cubana, estrategias músico-sociales y construcción de géneros en la música popular". *Actas del VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPM-AL*. Disponible en <http://www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articulosPDF/RubenLopezCano.pdf>