

La determinación del género en música popular

Edgardo José Rodríguez¹ // Profesor en Armonía, Contrapunto y Morfología Musical, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Licenciado en Composición Musical, FBA, UNLP. Doctor en Artes, Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesor Adjunto de la cátedra Lenguajes Musicales Contemporáneos I, FBA, UNLP.

En este trabajo nos proponemos estudiar el problema del género en la música popular dentro del marco de la teoría musical y la musicología tradicional. En los estudios de música popular hemos notado cierta desatención por la caracterización del objeto musical y paralelamente, la concentración de esfuerzos en los factores contextuales a partir de la aplicación de modelos semióticos, antropológicos y sociológicos. A la crítica furibunda al estructuralismo musical parece continuarle el simple olvido del texto, o su consideración como una excusa para disparar otro conjunto de pensamientos no necesariamente vinculados con aquél.

Estas líneas se organizan del siguiente modo, en primer lugar, estudiaremos críticamente las posturas de dos autores –muy representativos de la orientación de los estudios sobre músicas populares– en sendos artículos: Franco Fabbri² y Rubén López Cano.³ En segundo lugar, esbozaremos un modelo de caracterización genérica que plantea una jerarquía de componentes, al frente de la cual está la caracterización musical del fenómeno.⁴ Finalmente, comentaremos algunos ejemplos musicales que apoyan lo propuesto.

Fabbri

En el modelo de Franco Fabbri se considera que el género en música popular se define como un “conjunto de eventos musicales (reales o posibles)⁵ cuyo rumbo está gobernado por un cierto conjunto de reglas socialmente aceptadas”.⁶ Las reglas genéricas de Fabbri no presentan un ordenamiento jerárquico (aunque, en cada caso particular de descripción genérica, algunas pueden ser muy importantes y otras irrelevantes) y son cualitativas: reglas formales y técnicas, semióticas, conductuales, sociales e ideológicas y por último, económicas y jurídicas. En un sentido estricto, más que una definición, Fabbri plantea una demarcación de los campos en los que la definición debería asentarse; campos que, por lo demás, parecen dejar pocos ámbitos de la acción humana sin incluir. La estructura de las reglas es libre y los rasgos que las constituyen son, en principio, ilimitados.

En el análisis de la *canzone* italiana,⁷ por ejemplo, la descripción correspondiente con las reglas formales y técnicas que realiza el autor es tan inespecífica que aquella, difícilmente, pueda diferenciarse de la cha-

carera argentina. Si buscáramos en el resto de las reglas seguramente hallaríamos alguna diferencia, de hecho, pocas chacareras se han interpretado en el festival de San Remo, un encuentro muy vinculado con buena parte de la historia de los distintos géneros de la *canzone*.⁸ Esta característica, sin embargo, no es un problema del modelo, que es deliberadamente abierto y puede admitir una descripción estructural lo suficientemente fina como para, efectivamente, dar cuenta de esa diferencia. Lo que se nota, por el contrario, es cierta despreocupación por ese tipo de argumentación que hace que al analizar la *canzone d'autore*, uno de los géneros inscriptos en el de la *canzone*, el componente estructural ni siquiera se mencione.

López Cano

Este autor comienza su artículo con una crítica a la idea que plantea Fabbri sobre que lo social está regido por reglas. Las reglas no podrían aprehender la complejidad del pacto social que pretenden caracterizar y en su lugar, propone la idea de *constricción* que no vendría a definir la norma sino a “(...) delimitar el espacio dentro del cual el acuerdo se mueve”.⁹ La idea de *constricción* “(...) asume la complejidad de los procesos y la imposibilidad de reducirlos a elencos de reglas explícitas”.¹⁰

El otro punto que se pone en cuestión es el concepto de sociedad como abstracción metodológica. Con respecto a esto, propone, en cambio, la idea de lo social como un espacio para la dinámica conflictiva: “Lo que a los teóricos musicales nos toca describir entonces, no es las reglas que subyacen en el acuerdo social, sino las dinámicas de negociación y conflicto que se generan entre éstas (...)”.¹¹ Luego, como el género no puede caracterizarse por medio de un conjunto de reglas, éste se establece por el parentesco con un prototipo (miembro que mejor representa la clase):¹²

(...) el criterio de inclusión a la categoría, en lugar de una lista de rasgos o atributos que todos los miembros deben cumplir, depende de que algún rasgo del prototipo pre-

sente determinadas similitudes con algún rasgo de cada uno de los miembros de la clase. ... para pertenecer a la misma clase, basta con que cada uno de los miembros de la misma posea un ‘parecido de familia’ con el prototipo, pero no necesariamente debe haber parecido aparente entre los otros miembros.¹³

En nuestra opinión, la oposición entre regla y constricción parece exagerada, ambas ideas buscan delimitar campos;¹⁴ la diferencia estriba en que el autor le da a la constricción un sentido menos estricto que la regla, aunque como vimos, las reglas de Fabbri son por definición, difusas y abiertas. Luego, si lo que se debiera estudiar fueran las dinámicas de negociación y conflicto generadas entre las reglas, podría decirse que éstas son imprescindibles. Por añadidura, la idea de prototipo, presente tradicionalmente en la musicología,¹⁵ no representa una objeción importante a las ideas de Fabbri en tanto y en cuanto se admita que el prototipo y el *parecido de familia* son caracterizables y explicables en principio, aunque no excluyentemente, mediante un conjunto de reglas musicales formales y técnicas (parafraseando una de las categorías de Fabbri).

Finalmente, la tesis de López Cano más importante para nuestro trabajo está concentrada en el siguiente párrafo:

(...) un mismo objeto musical puede ser adscrito a diferentes géneros por la competencia musical común. Para el oyente, las estructuras inmanentes a las que los musicólogos nos empeñamos reducir la música carecen de la importancia que nosotros le damos.¹⁶

Al respecto, el ejemplo que el autor nos brinda es el cambio de nombres, según la locación y la época, de lo que hoy llamaríamos “salsa”, que se denominó “rumba” en New York en 1948 y “mambo” en 1952-3. Paralelamente, en Cuba fue llamada “guaracha” en los 40 y “mambo” en los 50. En los 70, “salsa” en New York y “son”, “güaguancó” o “música popularailable”, en Cuba. Finalmente, hacia los 90 se estableció el término “salsa” en ambos lugares.¹⁷ Unos años después apareció la *timba*, como la última reacción cubana contra la

salsa de la comunidad latina en los Estados Unidos.¹⁸

El autor sugiere que un mismo objeto musical fue denominado de muy distintas maneras. En primer lugar, habría que haber determinado si efectivamente es o fue un mismo objeto musical. Esta cuestión, lamentablemente, no queda clara en su trabajo; el autor parece sugerir que la *timba*, por ejemplo, es diferente de la *salsa*.¹⁹ Pero luego, un músico emblemático de la *timba*, manifiesta que ésta “(...) no es un género musical; es una actitud ante el público”.²⁰ Si efectivamente un mismo objeto musical ha sido denominado de diversas maneras, habría que descartar que este problema no haya sido nominal y que se haya producido, probablemente, por causas claras y fácilmente identificables, como políticas e ideológicas.²¹

Entonces, si aceptamos ambas ideas, la segunda oración del párrafo es problemática: que un mismo objeto musical reciba diversos nombres no significa que los oyentes no le asignen importancia a las estructuras inmanentes que caracterizan al género.²² Esta conclusión sólo se podría inferir si los oyentes le asignaran el mismo nombre a dos objetos musicales diferentes. Además, este segundo aserto es contrario a las intuiciones más simples y generales que todos los oyentes compartimos. Todos los oyentes competentes en el idioma desarrollan, por así decirlo, una competencia genérica aguda. Los oyentes competentes son perfectamente capaces de discriminar los géneros musicales en los que están inmersos, de modo que son capaces de bailarlos, cantarlos y llegado el caso, ejecutarlos diferenciadamente. Más aún, son capaces de detectar desvíos sobre la norma genérica y las versiones agramaticales, de categorizar según los polos de tradición y vanguardia, de discriminar estilos intragénico, etcétera. Suponer que los oyentes competentes en el idioma, es decir, aquellos que han sido expuestos normalmente al idioma, internalizan sus patrones generales, es justamente, el rasgo característico de los estudios cognitivos.

La teoría, entonces, se dedica a describir esa competencia, típicamente, como

un conjunto de reglas (una gramática). De hecho, las teorías cognitivas de la música tonal suponen que los oyentes competentes pueden realizar asignaciones mucho más sofisticadas que la categorización genérica.²³ Por lo demás, la abstracción de rasgos estructurales particulares, que cuajan en paradigmas de lo que se quiere describir, analizar o definir, es típica del análisis musical, al menos desde que éste se estructura basado en los supuestos del organicismo musical. De este modo, la estructura fundamental (*ursatz*) que propone Schenker²⁴ es: la estructura paradigmática sobre la que toda obra perteneciente a la tradición clásica se asienta –su carácter es netamente prescriptivo, a diferencia de postulaciones posteriores que son descriptivas y/o explicativas–; el modelo de expansión temática, de Schoenberg –basado en la *grundgestalt*–;²⁵ la tipología melódica de Meyer; la modelización de la sonata, de Rosen y la de cualquier pieza tonal, de Lerdaahl y Jackendoff, etcétera. Dichos modelos suponen –en mayor o menor medida, explícita o implícitamente–²⁶ que existe un conjunto de rasgos internalizados que definen al objeto musical. Al especificarlos, se describe, directa o indirectamente, la competencia de esos oyentes.

Por esta causa, las cualidades del objeto y las estructuras mentales, en sus aspectos innatos y adquiridos, caracterizan y limitan las estructuras internalizadas y las asignaciones estructurales que los oyentes realizan,²⁷ como sucede con cualquier objeto, o más generalmente, con cualquier proceso de categorización. La clase “silla” está representada mentalmente con un conjunto amplio –pero no infinito, en principio– de características que la definen, por ejemplo: *sirve para sentarse, con respaldo, con cuatro patas*, etcétera. Probablemente, entre las definiciones de “silla” no estén *poder volar* o *dar calor*, aunque una silla puesta en un avión efectivamente *vuele* y si se la quema, *dé calor*. Esta distancia entre la pertinencia de las características asignables es análoga a la que pretendemos desarrollar en torno al género musical. La chacarera se define, ante todo, por sus rasgos musicales. El hecho de que *sirva para*

bailar, que no se escuche en el festival de San Remo, que sus letras tengan contenido político, que sus letras no tengan contenido político, que sean instrumentales (es decir, que no tengan letra), son características que pueden participar de la definición genérica. Lo que aquí proponemos no es negarlas sino introducirlas en una jerarquía. El hecho de que la letra de una chacarera tenga o no contenido político es menos importante en la determinación genérica de la chacarera que el ritmo típico de su acompañamiento, porque uno es infinitamente más inespecífico que el otro –muchos géneros tienen letras políticas–. Suponer que existe un *en sí* de la silla y del género musical –mantener la ilusión de que contienen un conjunto de propiedades inmanentes– puede ser nada más que un ardid metodológico, pero como tal –si sólo fuera eso– es completamente necesario.²⁸

De este modo, la desaprensión por la caracterización musical del género –paradójicamente– musical que atraviesa todo el trabajo de López Cano es la base del problema del estatuto del género *timba*.²⁹ La proliferación de distintos nombres para un mismo objeto musical, en este caso –y si efectivamente fuera un mismo objeto– no es, entonces, una cuestión referida al género musical sino, más bien, una política e identitaria, es decir, un aspecto más del desarrollo de la hegemonía cultural de los Estados Unidos y sus contradicciones.

El modelo, el tango y el rock

Como hemos mencionado, nosotros proponemos una estructura de rasgos ordenados jerárquicamente para describir el proceso de caracterización genérica. Esta jerarquía está encabezada por las reglas –para utilizar la terminología de Fabbri– que describen la estructura del objeto. En ese sentido, proponemos la anterioridad ontológica del objeto por sobre todo el resto de los procesos interpretativos.

Dentro de los aspectos estructurales del objeto, también existiría una jerarquía al tope en la cual se ubicarían los patrones rítmicos cristalizados (generalmente, en

el acompañamiento). En realidad, proponemos una primera y gran diferenciación en la conformación de los géneros. En primer lugar, se conforman aquellos que han cristalizado una forma o patrón rítmico de acompañamiento: zamba, chacarera y chamamé, por ejemplo, en la música argentina; bossa nova, guarania, joropo y vals en la de otros países. De este modo, para la determinación del género es crucial que éste se haya cristalizado en una forma de acompañamiento rítmico. La ausencia de esta característica debilitaría la caracterización genérica y ésta sería precisamente la causa de la relativa inespecificidad genérica del rock y del tango, por ejemplo.

La inespecificidad genérica del tango y del rock los acercan a la idea de estilo, su determinación y delimitación dependen de conocimientos más específicos y sofisticados, caracterizados por la internalización de aspectos musicales más abstractos que los típicos para la determinación del género con acompañamiento cristalizado. De esta forma, el tango, por ejemplo, se conformaría como una suma de estilos: varios estilos de acompañamiento, de fraseo instrumental, de arreglos, etcétera. Por este motivo, al no cristalizar una fórmula de acompañamiento éste ha sido y es objeto de composición: la *yumba*, de Pugliese; la superposición estable y sistemática de compases equivalentes en la música de Piazzolla; ciertos modos de acompañamiento típicos de los grupos de guitarras,³⁰ etcétera. Finalmente, todas esas características musicales y muchas otras, seguramente, conforman al tango con una diversidad y complejidad ajena al otro tipo de conformación genérica. Que el acompañamiento sea parte del problema compositivo es una característica presente también en el rock. Quizás el *riff* sea el caso paradigmático, éste se presenta típicamente como introducción y luego, una vez que comienza la melodía, como fondo en la textura de melodía con acompañamiento.

Este tipo de conformación explicaría las, en apariencia, ilimitadas posibilidades de expansión del tango y del rock. Sobre esta plasticidad se asentaría, por ejemplo, la plausibilidad histórica de la música de

Astor Piazzolla, la aparición en los últimos años del *tango electrónico* (y su característica labilidad genérica basada, justamente, en la fusión de tango y rock), y la convivencia de ambos bajo la cobertura de la misma categoría genérica. Contrariamente, en los géneros que han cristalizado una forma rítmica de acompañamiento estos procesos no ocurrieron y probablemente, no ocurran. El modo de conformación genérica enmarca, rígidamente, ciertos aspectos, como el de la composición del acompañamiento; quizás por esta razón el folclore argentino no produjo una revolución comparable a la de Piazzolla en el tango, ni tampoco –hasta donde nos es posible discernir– el tipo y nivel de mixtura intergenérico presente en el *tango electrónico*.

Estos dos modos divergentes de conformación genérica se corresponderían con dos modos análogos de categorización. El primero necesitaría relativamente poca información musical para dispararla: sólo haría falta la determinación del ritmo del acompañamiento. Por su estructura, sería fácilmente comunicable por medio de un conjunto de reglas relativamente simple y acotado. Por el contrario, el otro modo de conformación de género, más vinculado con el estilo, podría ser más complejo. Todo oyente experimentado podría caracterizar un chamamé de acuerdo con un sistema de reglas simple y explicitable fácilmente por el analista. Pero el tipo de conocimiento necesario para discriminar si éste proviene del estilo del río Uruguay o del estilo del río Paraná es mucho más complejo. Esta complejidad sería típica de

la asignación de estilos e involucraría un alto nivel de competencia en el género, una cierta especialización.

La jerarquía

Exponer la jerarquía completa de los componentes que participan de la determinación genérica está más allá de los objetivos de este trabajo. Sólo desarrollaremos la básica ya propuesta.

Consideraremos un caso particular, la diferenciación entre el género chacarera y el género gato. Según dijimos, el elemento más importante en la jerarquía de los factores estructurales para la determinación genérica es la cristalización de una fórmula rítmica de acompañamiento, en el caso que nos ocupa ambos géneros poseen idéntico acompañamiento. Debemos considerar algún otro rasgo, el que surge inmediatamente es el rasgo formal, ambos géneros se diferencian por la configuración formal. Nuestra hipótesis es que la mayoría de los géneros se diferencian claramente con tres rasgos o menos. Esta hipótesis está vinculada, directamente, con la idea de que la diferenciación genérica de este tipo de géneros supone un costo cognitivo mínimo.

Escrito simbólicamente:

Chacarera = acompañamiento + forma

Gato = acompañamiento - forma

Otro ejemplo:³¹

Vals criollo = acompañamiento + forma

Estilo = acompañamiento - forma

En estos ejemplos, pareciera que el resto de las reglas –las reglas semióticas,

conductuales, sociales e ideológicas, económicas y jurídicas; siguiendo a Fabbri– es casi irrelevante, puesto que no describen diferencias sustanciales.

Algunos ejemplos

A continuación, le dedicaremos unos párrafos a algunas piezas seleccionadas (fácilmente accesibles en el mercado discográfico o en la red) para ejemplificar la preeminencia del ritmo cristalizado en la determinación genérica.

El primer ejemplo es la versión de la balada o rock (se debiera determinar) *I just called to say I love you*, de Stevie Wonder, en la versión de Barry Manilow.³² Sintéticamente, diremos que la versión de Manilow transforma la pieza de Steve Wonder en una *bossa nova* una vez que el ritmo principal del acompañamiento de la guitarra toma ese esquema rítmico, luego de un comienzo ambiguo. El segundo ejemplo muestra cómo la famosa pieza del grupo irlandés U2, *Sunday bloody sunday* –en la versión de versión de Richard Cheese³³ se ha transformado en una *salsa* con la aparición del clásico ritmo de *tumbao*, característico del género. Nuestro último ejemplo es la versión de Elena Roger de *Paint it black*, de los Rolling Stones.³⁴ Aquí el cambio es radical, el arreglo transforma a la balada/rock binaria en una chacarera ternaria con su típico acompañamiento. Incluso el timbre del idioma inglés queda en segundo plano en la asignación genérica del oyente competente.

Notas

- 1 El autor es codirector de los proyectos de investigación “Uso musical del espacio: campos acústicos tridimensionales e integración formal” y “Música popular en la Argentina. Rock, folklore y tango. Estudios preliminares para su historización”, realizados en el marco del Programa de Incentivos del Ministerio de Educación y Cultura de la Nación, período 2009-2012.
- 2 Franco Fabrí, (1982) “A theory of musical genres: two applications”.
- 3 Rubén López Cano, (2006) “Asómate por debajo de la pista: timba cubana, estrategias músico-sociales y

construcción de géneros en la música popular”.

- 4 Algunas de estas ideas estaban presentes en el texto “La arenosa: género y (des)arreglos”, de Edgardo Rodríguez.
- 5 Esta parte de la definición parece contradictoria. Un evento es aquello que sucede; un evento musical, por tanto, no puede ser un posible de suceder. El ejemplo que propone Fabbri, en ese sentido, es interesante: un programa estético donde el género consistiría en los eventos musicales posibles de acuerdo con las reglas de dicho programa. Esto nos sugiere la siguiente reflexión: los eventos musicales posibles (los que no

han sucedido) producen un género posible (el no que no ha sucedido) que no es lo que, en principio, se quiere definir.

- 6 A la definición habría que agregarle, de acuerdo con los supuestos que la animan, que también la música debe estar legitimada por el acuerdo de algún grupo particular.
- 7 La *canzone* italiana es presentada como una forma musical sobre la que se basa un *sistema de géneros* que incluye: la canción tradicional, la canción pop, la sofisticada, la de autor, la política, la de rock y la canción para niños.

- 8 Se podría pensar, por el contrario, que como no existen diferencias estructurales relevantes entre los distintos géneros que la integran debió concentrarse en el resto de las reglas.
- 9 Rubén López Cano, *Op.cit.*, 2006, p. 4.
- 10 *Ibidem*, p. 5.
- 11 *Ibidem*.
- 12 Utilizamos ese término porque es el que usa el autor estudiado, preferiríamos en cambio la palabra 'arquetipo' que define menos ambiguamente la idea que se quiere expresar.
- 13 Rubén López Cano, *Op.cit.*, 2006, p. 7.
- 14 Para Leonard Meyer por ejemplo, la regla es una construcción en una jerarquía de constricciones integrada además por leyes y estrategias. Ver: Leonard Meyer, (1989) *Style and music. Theory, history, and ideology*.
- 15 Sobre la idea de prototipo presente, tradicionalmente, en musicología, ver: Leonard Meyer, (1973) *Explaining music*; Heinrich Schenker (1979) *Free Composition*; Charles Rosen, (1980) *Sonata Forms*.
- 16 Rubén López Cano, *op.cit.*, 2006, p. 7.
- 17 *Ibidem*.
- 18 *Ibidem*, p. 14.
- 19 *Ibidem*, p. 1.
- 20 *Ibidem*, p. 14.
- 21 Fenómeno muy común y que está presente, por ejemplo, en la diferenciación nominal entre *polca paraguaya*, en Paraguay y la *galopa*, en la provincia de Misiones, Argentina; o en la invención del *gualambao* como género propio de Misiones (diferente a todos los otros géneros presentes en la Provincia pero no exclusivos de ésta, como chamamé, galopa, chotis, polca, etcétera).
- 22 De lo contrario, debiera sostenerse que 'auto', 'coche' y 'carro' designan objetos diferentes cuando, en realidad, son simples sinónimos.
- 23 Sobre el tema, ver: Fred Lerdahl y Ray Jackendoff (1983) *A generative theory of tonal music*.
- 24 Heinrich Schenker, (1979) *Free Composition*.
- 25 Arnold Schoenberg, (1995) *The musical idea and the logic, technique, and art of its presentation*
- 26 Schenker, seguramente, es la excepción por el matiz prescriptivo de su trabajo.
- 27 Fred Lerdahl y Ray Jackendoff desarrollan las reglas bien formadas, por un lado, y las preferenciales, por el otro.
- 28 Se admite una cierta constancia del objeto incluso en la semiótica de la música: desde "el nivel neutro" de Nattiez (1990) a la *new musicology* de Agawu (1991).
- 29 Desde luego, no es un error del autor sino una concepción epistemológica.
- 30 Alejandro Polemann, "La guitarra en el tango. Recursos, Técnicas y Criterios Interpretativos de acompañamiento de 1925 a 1970", 2004.
- 31 Tomamos *Flor de Lino, con música de Héctor Stamponi* y letra de Homero Expósito, como referencia de vals y a *Pobre gallo bataraz*, con música de José Ricardo, letra de Adolfo Herschel y voz de Carlos Gardel, como estilo.
- 32 Barry Manilow, *The Greatest Songs Of The Eighties* [CD], Arista Records, 2008.
- 33 Richard Cheese, *Aperitif For Destruction* [CD], Surfdog Records, 2005.
- 34 Rolling Stones, *Vientos del Sur* [CD], DB Records, 2009.

Bibliografía

- AGAWU, Kofi: (1991) *Playing with signs. A semiotic interpretation of classic music*, Princeton University Press.
- CARDOZO, Jorge: (2006) *Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay*, Posadas, Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de Misiones.
- FABBRI, Franco: (1982) *Popular Music Perspectives*, Göteborg and Exeter, IASPM.
- LERDAHL, Fred y JACKENDOFF Ray: (1983) *A generative theory of tonal music*, Cambridge, MIT Press.
- MEYER, Leonard: (1989) *Style and music. Theory, history, and ideology*, University of Pennsylvania Press.
- _____ (1973) *Explaining music*, University of California Press.
- NATTIEZ, Jean J.: (1990) *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, Princeton University Press.
- POLEMANN, Alejandro: (2004) "La guitarra en el tango. Recursos, Técnicas y Criterios Interpretativos de acompañamiento de 1925 a 1970", informe Final Beca de Formación Superior, UNLP, La Plata.
- RODRÍGUEZ, Edgardo: (2009) "'La arenosa': género y (des)arreglos", en *Revista Argentina de Musicología*, N°10, Argentina.
- ROSEN, Charles: (1980) *Sonata Forms*, New York, Norton.
- SCHENKER, Heinrich: (1979) *Free Composition*, New York, Longman.
- SCHÖNBERG, Arnold: (1995) *The musical idea and the logic, technique, and art of its presentation*, New York, Columbia University Press.

Fuente de Internet

- LÓPEZ CANO, Rubén: (2006) "Asómate por debajo de la pista: timba cubana, estrategias músico-sociales y construcción de géneros en la música popular", VII Congreso de Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL), La Habana, [En línea] www.lopezcano.net, [21 de diciembre de 2011].