

DE LA CANCIÓN-OBJETO A LA CANCIÓN-PROCESO: REPENSANDO EL ANÁLISIS EN MÚSICA POPULAR¹

JUAN PABLO GONZÁLEZ

Resumen

Este artículo propone una reflexión en torno al análisis en música popular, considerando la canción como un racimo de textos literarios, musicales, sonoros, performativos, visuales y discursivos. Estos textos se van conformando en distintos momentos de la etapa productiva de la canción y en los distintos espacios sociales de su consumo. Desde esta perspectiva, la canción popular se nos presenta más como un proceso abierto que como un producto fijado en una partitura. Será el proceso-canción, entonces, el que genere la pluralidad textual que desafía cualquier análisis por separado de la canción popular y que este artículo pretende interrogar.

Abstract

This article proposes a reflection on the analysis in popular music, considering the song as a cluster of literary, musical, sonorous, performative, visual and discursive texts. These texts are shaped in different moments of the production of the song and in the various social spaces of its consumption. From this perspective, popular song is presented more as an open process than as a product set in a score. It will be the song-process-, then, which generates the textual plurality that defies any fragmented analysis of popular song, that this article interrogates.

* * *

Después de varios siglos transcribiendo, editando y analizando partituras, la musicología ha llegado a explicar las obras clásicas como estructuras orgánicas de una lógica perfecta. Sin embargo, pareciera que en América Latina nuestra disciplina no ha avanzado lo suficiente como para dar cuenta de una 'simple' canción popu-

¹ Este artículo es producto de las conferencias presentadas por el autor en junio de 2008 en

lar, que considere su multiplicidad textual. No encontramos ni siquiera terminología en español o portugués, o enfoques adecuados para analizar formalmente canciones que no se adscriban al régimen de estrofa-estribillo habitual en la canción folklórica y el *lied*, por ejemplo. De este modo, con los conceptos que utilizamos en nuestro medio, aquellas canciones adscritas al régimen coro-puente, como *Yesterday*, por ejemplo –que comienzan con su parte principal–, podrían ser explicadas según el formato del *aria da capo*, lo que resulta un tanto extemporáneo para definir una canción de Los Beatles.

Además, conceptos como los de *hook* o gancho –frase vocal recordable– y *riff* –frase instrumental reiterativa– aplicables a las canciones coro-puente y también a las con forma estrofa-estribillo, no encuentran en la tradición analítica musicológica conceptos que los definan con propiedad. Sólo contamos con términos como los de obstinado, *leit motiv* o motivo recurrente, por ejemplo, que no son los utilizados por los propios músicos populares y no describen con exactitud el sentido estructural y expresivo que poseen gancho y *riff*. De este modo, queda la impresión que los enfoques y terminologías del análisis musicológico no logran dar cuenta a cabalidad del micromundo de la canción popular.

Tampoco hemos avanzado demasiado en la comprensión del texto musical construido desde la escucha, percepción o consumo –el nivel estésico de la tripartición semiológica de Molino/Nattiez—. Como Philip Tagg nos recuerda, en los estudios de música popular no es suficiente el llamado texto primario o nivel neutro, posible de abordar cuando la canción está escrita y fijada en partitura. Necesitamos entender cómo la música es capaz de articular identidades, afectos, actitudes y patrones de comportamiento, algo que será una de las preocupaciones centrales de Tagg. El problema, es que no sabemos demasiado cómo operan los procesos de transmisión, recepción y construcción de significados en momentos históricos y espacios sociales específicos. Conocer lo que John Blacking llama la musicalidad de la escucha, en nuestro caso, *how musical is the audience*, sería la tarea.²

La musicalidad de la escucha, que Blacking estudia en culturas comunitarias y orales, Tagg la estudia en culturas masivas y mediatizadas, llevándola al terreno de los medios audiovisuales. Tagg, distingue dos saberes musicales: “saber música” y “saber ‘sobre’ música”. El primer saber corresponde a la capacidad de hacer música y de reaccionar ante ella. Esto es, saber cantar y saber cuándo aplaudir, por ejemplo. “Saber ‘sobre’ música”, en cambio, corresponde a la capacidad de desarrollar un discurso en torno a ella, que, según Tagg, puede ser meta-textual: saber cómo ‘deno-

el VIII Congreso de la Rama Latinoamericana IASPM en la Pontificia Universidad Católica del Perú; y en la V Semana de la Música y la Musicología: Jornadas interdisciplinarias de investigación artística y musicológica, en la Pontificia Universidad Católica Argentina.

² Ver TAGG, 2000; y BLACKING, 1973.

tar' un fenómeno musical, esto es, definirlo en términos lexicales; y meta-contextual, saber cómo relacionar o 'connotar' música con la cultura y sociedad que la produce y condiciona su práctica y consumo.³

En música clásica, estos saberes están integrados: donde aprendo a cantar aprendo a denotar y hasta a connotar, pues en teoría y análisis musical abundan las definiciones lexicales de los componentes de la música y muchas de estas definiciones tienen un fuerte componente connotativo o meta-contextual, producto de su uso e historicidad. Si bien Tagg afirma que el conocimiento meta-contextual está reservado a etnomusicólogos y científicos sociales, es innegable que también es aplicado en el conservatorio. La simple clase de solfeo está llena de terminaciones femeninas –'débiles'– y masculinas –'fuertes'–; modos 'exóticos' –españoles, gitanos–; terceras mayores 'alegres' y menores 'tristes', por ejemplo.⁴

El estudio analítico del madrigal, el motete, el *lied* y hasta la sonata, incluye referencias a rasgos emotivos, religiosos y dramáticos, referidos o connotados por rasgos armónicos, rítmico-melódicos, tímbricos y formales de la obra. Es decir, el aprendizaje de música clásica, incluye un discurso denotativo y connotativo. En música popular esto también sucede, pero de manera menos sistematizada.

De este modo, la canción popular, presenta una serie de desafíos para su estudio analítico, sobre los cuales no ha habido suficiente reflexión musicológica, en el entendido de que se trata de una estructura más o menos simple y estandarizada, cuya abundancia y percibibilidad, de cierto modo, la banalizan. El punto de partida desde el cual se ha dado inicio a la escasa reflexión en torno al análisis de la canción popular en nuestro medio, ha sido el de enfatizar la pluralidad de textos que convergen en ella, avanzando más allá de su clásica división entre letra y música.

Es así como, producto de las discusiones generadas en la lista de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPM-AL en torno al análisis de la canción, decidimos enfocar nuestro VIII Congreso, realizado en la Pontificia Universidad Católica del Perú en junio de 2008 hacia este problema, subtitulándolo: "Canción popular y discursos analíticos". De este modo, en el primero de los cinco grupos temáticos del VIII Congreso –"Análisis de la canción"–, enfatizamos la pluralidad de textos que convergen en la canción popular, propiciando la renovación de la mirada analítica del cancionero latinoamericano, mediante la convergencia interdisciplinaria o de 'puntos de escucha'.

Del centenar de ponencias presentadas en el VIII Congreso IASPM-AL, treinta de ellas propusieron diversas miradas sobre el problema analítico de la canción popular. Estas ponencias nos ofrecen un interesante corpus teórico y de estudios de

³ Ver TAGG, 2003: 10-11.

⁴ Lo que no aborda este saber es la dimensión connotativa performática, tan importante en el ámbito de la canción popular.

caso sobre el análisis de la música popular en América Latina. En este corpus, se aborda la canción desde distintos ‘momentos’ analíticos; se establecen diálogos entre sus diferentes ‘puntos de escucha’; y se la estudia desde uno o mas de sus posibles textos, que pueden ser, al menos, seis: lingüístico, musical, sonoro, performativo, visual y discursivo.⁵

Sin embargo, los textos que convergen en la canción popular, han sido estudiados, habitualmente, por separado. Esto ha sucedido de acuerdo a los intereses y posibilidades de quienes los abordan, pero también debido al propio aislamiento disciplinario de la musicología. En un segundo paso, se han comenzado a articular dos y hasta tres de estos textos, dando cuenta especialmente de las intertextualidades literarias, performativas y sonoras de lo musical, como ocurre en el caso del *lied*, el folklore y el rock, respectivamente.

Salvo algunos artículos de la revista *Popular Music* (Universidad de Cambridge) y algunas ponencias presentadas en congresos de la Rama Latinoamericana IASPM, rara vez encontramos estudios sistemáticos de una canción realizados mediante el análisis de más de tres textos en forma integrada o dialogante. En varios casos, en el VIII Congreso de Lima, la canción fue abordada buscando relaciones significantes entre sus textos musicales, literarios y performativos, en lo que Rubén López Cano ha llamado ‘contrapunto intersemiótico’.⁶ Así mismo, se consideró el soporte discográfico en el que se sitúa la canción analizada, considerando la idea de concepto de ‘producción’, expresada en el diseño, los comentarios de carátula y la propia selección y disposición del repertorio en el disco, como ‘textos’ que también dotan de sentido a la canción. En distinta medida, estos análisis consideraron los contextos históricos y sociales que sustentan la canción; y los discursos de sus creadores, críticos y consumidores en torno a ellas.⁷

El hecho que la canción popular permita distintas formas de abordaje, es un claro índice de la presencia de diferentes textos en ella. De este modo, si para un crítico literario la canción es un poema; para un musicólogo será un plan armónico y formal; para un ingeniero será una mezcla sonora; para un sociólogo será una agenda de acción social; para un crítico cultural será la manifestación de un cuerpo valórico e ideológico; y para un semiólogo será todas estas cosas juntas y ninguna en particular.

Si bien cada uno de los textos que convergen en la canción popular, parecen ser de incumbencia de algún profesional específico, y cada disciplina interroga la obra

⁵ Varias de estas ponencias pueden ser consultadas en las actas en línea editadas por IASPM-AL en www.hist.puc.cl/iaspm/iaspmla.html

⁶ López-Cano utiliza este concepto como sinónimo de interacción textual en la canción –incluyendo la dimensión audiovisual– interesándose en las competencias que originan tales interacciones. Rubén López-Cano, 8/12/2008.

⁷ Ver DÍAZ, 2008.

de distinta manera, generando su propia versión del objeto, como afirma Omar Corrado, de un tiempo a esta parte se ha acentuado la apropiación interdisciplinaria de discursos y objetos analíticos al interior del campo de la música popular.⁸ Dentro de este panorama de préstamos mutuos, la musicología no ha podido ser tan generosa como quisiera, pues su saber supone ciertas competencias musicales que se adquieren de manera especializada. La musicología, entonces, tendría una responsabilidad especial en la construcción de un análisis intertextual de la canción, ya que sólo desde ella se podría dar cuenta de uno de sus textos fundamentales: la música.

El problema es que el análisis musicológico ha definido ‘lo musical’, exclusivamente desde aquellos rasgos que pueden ser registrados gráficamente en partitura. Ha sido más bien la etnomusicología, la antropología, la semiótica y la musicología popular, sin olvidar los estudios culturales y de género, desde donde se han producido demandas de ampliación de ‘lo musical’. Esto ha ocurrido al mismo tiempo que la música contemporánea demandaba un ensanche del propio concepto de música imperante en los conservatorios, y por consiguiente de los recursos artísticos para producirla y analíticos para abordarla. De este modo, se ha ido creando un campo transdisciplinario de ‘lo musical’, donde la mirada musicológica pierde exclusividad analítica, mientras gana en intertextualidad.⁹

En este artículo, propongo una interpretación del proceso de ensanche del concepto de ‘lo musical’ en la canción popular y de la forma en que se ha construido su análisis intertextual desde diferentes puntos de escucha. Para ello, revisaremos las variaciones en la dimensión ontológica de la canción, al ser concebida como suceso, como objeto y como proceso textual.

Del suceso al objeto

Para analizar una canción —disectándola, examinándola, categorizándola—, resulta fundamental poder fijarla, transformando un suceso sonoro abierto en un objeto analítico cerrado, aislándolo de sus posibles ‘contextos’. Esta fijación de lo sonoro, se ha hecho, por más de mil años, desde la visualidad otorgada por la escritura. Como señala Corrado, la notación establece

“[...] una primera y fuerte discretización y atribución de pertinencias, un filtro de considerable grado de abstracción, un nada desdeñable confort operativo y una protección cierta en el momento de la verificación, puesto que la estabilidad de lo visual favorece su mensurabilidad y aprehensión con los métodos tradicionales de la ciencia.”¹⁰

⁸ CORRADO, 1995: 49-50.

⁹ Más sobre el ensanche de lo musical y sus implicancias analíticas en CORRADO, 1995.

¹⁰ CORRADO, 1995: 54.

De este modo, disponer del texto literario y musical de una canción convenientemente escritos, nos brinda una enorme posibilidad de desarrollo analítico, más aún, sería su ‘única’ posibilidad de análisis, según la musicología tradicional. Es por eso que, en musicología, la búsqueda, rescate, edición y transcripción de partituras, ha resultado una tarea primordial, especialmente, debido que, a diferencia de la literatura y la pintura, la música ha sido insuficientemente editada y en bajos tirajes, ya que puede ser tocada desde manuscritos originales o copias y sus ediciones están orientadas a los especialistas más que al amplio público receptor. Así mismo, la inmaterialidad de la música en cuanto obra de arte, impide que sea atesorada y conservada en museos o galerías.

En música popular, en cambio, el mercado nos ofrece abundantes fuentes impresas y en línea. Junto a las ediciones de partes o *particellas* instrumentales de bailes swing, tango o música tropical para músicos profesionales, existe una infinidad de cancioneros con la letra y el cifrado o la tablatura armónica; *sheet music* –partituras de una hoja con reducciones para canto y piano–; *real books* –transcripciones de la línea melódica y el cifrado de repertorio grabado en discos, especialmente de jazz–; *songbooks* –cancioneros con la letra, la línea melódica y el cifrado o la tablatura armónica de la canción–; y *rockscores* –transcripciones completas de repertorio grabado en disco, especialmente de rock–. Además, podemos realizar distintos tipos de transcripciones mediante las abundantes grabaciones que el mercado también nos ofrece, en formatos tecnológicos que se renuevan y se rescatan continuamente. En efecto, los textos musicales de la canción popular, pueden ser escritos de distinta manera: usando notación clásica, diferentes formas de tablatura, clave americana, y una combinación de estos recursos. Tales textos, han alimentado una próspera actividad editorial, orientada, a diferencia de la música clásica, más al aficionado y al aprendiz, que al músico profesional, por lo que su tiraje y circulación son mucho más amplias.¹¹

El bagaje de fuentes escritas con que cuenta la musicología popular, ha permitido el desarrollo de una vertiente analítica deductiva y de una vertiente teórica inductiva. Como señala Omar Corrado,

“[...] los análisis se encuentran inevitablemente ligados a la teoría, en un doble juego en el cual ésta es el punto de partida, la hipótesis que yace

¹¹ Desde mediados de los años sesenta, por ejemplo, la revista-cancionero chilena *El Musiquero* (1964-1976), publicaba canciones y música instrumental popular en los cinco formatos disponibles masivamente en la época: la letra de la canción; la letra con acordes para guitarra; guitarra por cifra; línea melódica con cifrado armónico –*songbook*–; y reducciones para canto y piano en partitura.

bajo la descripción, mientras que son los análisis los que constituyen a su vez la base y la validación de la teoría.”¹²

La vertiente analítica deductiva, entonces, busca definir aspectos morfológicos, sintácticos y expresivos de casos específicos, como canciones o colecciones de canciones en disco, por ejemplo. La vertiente teórica inductiva, en cambio, ha buscado inferir rasgos y principios generales de determinados lenguajes y estilos, especialmente, del rock anglosajón y del jazz. En su plan de conocimiento musical abarcativo, como señala Corrado, la teoría contribuye a perfilar el campo articulado y múltiple sobre el que descansa el discurso analítico musical.¹³

El problema es que, en América Latina, no contamos con un cuerpo teórico suficiente sobre nuestras músicas populares. De este modo, en muchos casos, debemos abordar el repertorio específico intentando, al mismo tiempo, teorizar o adscribiéndonos a teorías subyacentes, pero sin poder validarlas, contrastarlas o ampliarlas. Cuando reconocemos aportes y variaciones de la norma, es porque nos referimos a música de baile o a folklore, mucho más teorizados que la canción popular, o a campos creativos que se intersectan con el territorio del arte. En efecto, como el análisis musical ha sido construido desde el estudio de objetos de arte, la musicología popular latinoamericana ha buscado analizar, primero, lo más cercano al arte en el ámbito de la canción popular. Esto lo ha encontrado en la canción de autor; en las vanguardias de la fusión, la contrafusión y el rock; en la renovación del folklore; y en la producción de compositores cultos que incursionan en música popular, aspectos recurrentemente abordados en los congresos latinoamericanos IASPM.

Es así como en estos congresos se han aplicado, desde 1997, conceptos analíticos de la música contemporánea a la canción popular, en especial a las canciones de Caetano Veloso sobre poesía concreta brasileña y a las versiones de contrafusión de repertorio folklórico argentino de Liliana Herrero y sus músicos invitados.¹⁴ En el último congreso de Lima, una década más tarde, se mantuvo la relevancia otorgada a la contemporaneidad y a los aspectos artísticos y estéticos de la canción popular, hablándose, en mayúsculas, de una Canción Cubana Contemporánea –post Nueva Trova y abierta a las nuevas expresiones del arte sonoro–; de folklore artístico y de ‘nuevas formas’ del folklore en Argentina; y de la búsqueda de mecanismos poético-musicales, que evidencien la plasticidad de la representación del amor, considerando repertorio del Barroco americano y de la cantautoría latinoamericana.¹⁵

¹² CORRADO, 1995: 48.

¹³ Más sobre análisis y teoría en música popular en TEMPERLEY, 2007: 323.

¹⁴ Ver AHARONIÁN, 1999; CORRADO, 1999; y RODRÍGUEZ KEES, 1999.

¹⁵ Ver BORGES-TRIANA, 2008; DÍAZ y CARNICER, 2008; y LÓPEZ y SAN CRISTÓBAL, 2008.

Por su parte, la revista *Popular Music*, ha publicado en estos últimos cinco años algunos artículos que refuerzan la vertiente teórica de la música popular. Este es el caso de estudios sobre la independencia entre los planos armónico y melódico del rock; la estructura melódica en las canciones de Los Beatles, con énfasis en las llamadas ‘notas suprimidas’ de la escala; y la categorización tonal de la paleta armónica de un cantautor en una etapa de su carrera artística. Todo este trabajo analítico, ha sido realizado gracias a la capacidad de escribir alturas y duraciones sonoras con mucha precisión.¹⁶

Al enfocamos en la transcripción de las letras, que abundan en cancioneros impresos y en línea, podremos observar que ha sido el análisis del discurso de la canción y la búsqueda de sus contenidos artísticos, dimensiones históricas, actitudes sociales y posturas ideológicas, lo que ha imperado en los estudios del cancionero popular latinoamericano desde fines de los años sesenta. La bibliografía sobre el tango, el bolero y la cantautoría, es rica en estudios literarios, sociales, de género, fenomenológicos o semióticos, basados en la letra de la canción o en el poema en que pudo estar basada.

Sin embargo, si nos ponemos estrictos, para efectos de estos análisis literarios, culturales o musicales, no importará que *El día que me quieras*, por ejemplo, sea cantado por Carlos Gardel o por Julio Iglesias, puesto que letra y música son similares en ambas versiones. De este modo, subscribimos la sospecha fenomenológica de Thomas Clifton de que en el análisis de partitura es la notación más que la música la que estaría siendo analizada.¹⁷ Sin querer entrar en discusiones sobre el Ser de la música popular, no estaría demás considerar aspectos ontológicos de la canción a la hora de abordar su análisis. Si no, corremos el riesgo de confundir el mapa con el territorio o ‘comernos el menú en vez de la cena’.¹⁸

¿Cómo pasar del menú a la cena, entonces, en materias analíticas? Es aquí cuando aparece la ‘materialidad’ de la canción, expresada, por ejemplo, en su dimensión performativa y en conceptos como el de “grano” –corporalidad– “de la voz” de Barthes y de “gesto” de Hatten o “conformación energética a través del tiempo”. Se trata de otorgarle una nueva importancia a los “elementos olvidados de la forma musical” –dinámica, articulación, fraseo, color– los que pueden pasar a un primer plano como constituyentes esenciales del “gesto” y su función estructurante de la forma musical.¹⁹

Curiosamente, la materialidad de la canción no ha sido transcrita con la acucio-

¹⁶ Ver TEMPERLEY, 2007; WAGNER, 2004; y WHITEDELL, 2002.

¹⁷ CLIFON, 1983: X.

¹⁸ Idea de Gregory Bateson utilizada por Jorge Martínez en Chile. Jorge Martínez, 16/12/2008.

¹⁹ Ver BARTHES, 1986: 262-271; y HATTEN, 2004: 3, 100.

sidad con que han sido escritas sus inmaterialidades de alturas y duraciones. Seguramente, esto ha sucedido porque no es necesario escribir demasiado para producir lo performativo, lo gestual o el grano sonoro. De este modo, si las notaciones de alturas y duraciones son prescriptivas, esto es, han sido desarrolladas para que otros conduzcan una práctica musical de acuerdo a nuestras indicaciones, las notaciones de lo sonoro y lo performativo, cuando las hay en música popular, son descriptivas; han sido realizadas con estrictos fines analíticos. Sin embargo, habitualmente se prefiere más la descripción en palabras de la materialidad sonora que su transcripción gráfica.

En la revista *Popular Music*, encontramos pocos análisis basados en nociones de la materialidad musical. Se pueden destacar dos artículos: uno sobre la individualidad performativa del cantante en base al análisis y descripción de sus flujos de alturas y duraciones, junto a las relaciones entre melodía, armonía y letra; y otro referido a la intertextualidad del *cover*, considerando estilo performativo, sonido, letra y discursos en torno a su producción y consumo.²⁰

En los congresos de la Rama Latinoamericana IASPM, también se ha abordado el análisis considerando tanto elementos poéticos y musicales, como procesos productivos, perceptivos y, especialmente, performativos de la canción. Es así como se ha enfatizado la búsqueda de sincretismos en la forma de cantar y de tocar; el análisis proxémico en la generación y enlace de acordes en la guitarra; las restricciones y estímulos que el estudio de grabación brinda a la performance fijada o grabada; y la influencia de la televisión en las estrategias performativas de las bandas populares. Es en la performance, finalmente, donde se anticipa el bajo, aparece la ternariedad del blues, y la métrica se ‘derrama’.²¹

Del mismo modo que la etnomusicología ha refinado sus métodos para abordar la performance como un hecho único, que ocurre en determinado tiempo y lugar, la musicología popular se ha encargado de avanzar en el estudio de la performance grabada. Grabar una canción, es como detenerla en el tiempo, ‘congelándola’ desde los cuerpos de sus intérpretes. De este modo, el estudio de la performance fijada en la grabación, parte de la base del impacto de la tecnología en las maneras de producir, transmitir y percibir la música, generando un texto sonoro fijo a considerar desde una nueva musicología.

Un interesante ejemplo reciente de diálogo entre performance y performance fija en el campo de la música popular, es la versión en vivo de *Satisfaction* de los Rolling Stones, registrada en sus últimos conciertos de Nueva York para la película de Martin Scorsese *Shine a Light* (2008). Comparada con su versión original de

²⁰ Ver ROTHENBUHLER, 2007; y BUTLER, 2003.

²¹ Ver referencia a estos textos en GONZÁLEZ, 2001 y 2008; y concepto de ‘métrica derramada’ en ULHOA, 1999.

1965, *Satisfaction* pareciera que ha crecido con el tiempo: está más grande, más robusta, más plena. También ha perdido algunos rasgos, como quien pierde dientes, adquiere cicatrices, o se le debilita la memoria con el paso del tiempo. Algo similar sucede con las versiones actuales que hace Bob Dylan de sus canciones de los años sesenta, agregándole introducciones instrumentales e incorporando variantes vocales. El desarrollo que una canción puede tener a lo largo del tiempo en manos de sus propios autores e intérpretes, dialoga de manera muy particular con los conceptos de *cover* y versión. Todo esto sitúa el arreglo y la performance como un texto más a descifrar en el análisis de la canción popular.²²

En el VIII Congreso en Lima, el análisis de la canción como texto lingüístico, también consideró aspectos performativos, avanzando desde la ‘letra escrita’ a la ‘letra cantada’. Además, el sentido de la letra cantada se buscó no sólo en el cantante, sino que en el público que corea partes de la canción, generando una suerte de consumo participativo en los conciertos en vivo. Así mismo, frente a la pobreza del discurso musicológico en el análisis del texto lírico de una canción –en su búsqueda de relaciones texto/música–, Liliana Casanella, propuso retomar el modelo de la llamada ‘competencia comunicativa’ de los años setenta.

Este modelo se puede sintetizar en ocho aspectos a tener presentes en el análisis de la letra de una canción: contexto –dónde y cuándo–; participantes –quien y a quien–; finalidades –para qué–; actos –temas abordados–; tonos –cómo: irónico, solemne, jocoso–; instrumentos –de qué manera–; normas –creencias y códigos performativos–; y género –tipo de discurso–. De esta manera, sería posible construir una mirada interdisciplinaria en el análisis de la canción que vincule lingüística, etnografía, sociología y musicología.²³

Con estos antecedentes se puede afirmar que el estudio de la canción popular, a pesar de haber estado ausente de la práctica musicológica por muchos años, está contribuyendo a la renovación de la propia musicología en su conjunto. Esto ha sido posible al enfrentar nuestra disciplina a mayores grados de intertextualidad analítica; sumando a la tradicional relación sintáctica y semántica entre texto, música y expresión, las relaciones generadas por el ‘grano de la voz’, el gesto y la performance; la narrativa visual; el sonido editado en un estudio y encarnado en el cuerpo del que lo emite y lo escucha; junto a los discursos que todo esto produce.

Del objeto al proceso

Si partimos de la base que una canción es una pluralidad de textos y que, al abordar un puñado de ellos, seremos, al menos, más fieles a la complejidad de nuestro

²² Donde no existen los discos, como ocurría en la tradición oral, las canciones cambiaban más, porque se multiplicaban sus intérpretes y versiones. Sin embargo, tenemos menos recursos para observar dichos cambios a través del tiempo.

²³ CASANELLA, 2008.

objeto analítico, enfrentaremos un nuevo desafío. En efecto, como si la pluralidad de textos que conforman una canción no fuera un problema epistemológico suficientemente complejo, nos encontramos ante el hecho que este verdadero ‘racimo textual’, se va formando en distintos momentos de la ‘puesta en marcha’ de la canción –incluida su etapa de consumo discursivo– y en los distintos espacios sociales en que habita. Vale la pena considerar lo que el historiador y antropólogo español Caro Baroja llama los tres ‘tiempos’ de la canción: el tiempo del que la crea, el tiempo del que la canta y el tiempo del que la escucha. A esto, podemos agregar el tiempo del que la re-interpreta; del que la re-crea o versiona; del que la re-escucha; y del que la analiza.²⁴

La canción popular, entonces, concebida como un racimo de textos, se ‘desencadenará’ en el tiempo y el espacio, en una puesta en marcha en la que cada paso que da y cada espacio que habita, ofrece una puerta de acceso hacia su mundo poliforme y resbaladizo. Desde esta perspectiva, la canción se nos presenta más como un proceso que como un producto. Será el proceso-canción, el que genere la multidimensionalidad textual que desafía sus abordajes por separado. ¿Cómo hacernos cargo, entonces, de la sustancia dinámica de la canción popular, cuando el análisis necesita de un objeto estático para escudriñar? Más aún: ¿Cuándo existe una canción y dónde se encuentra radicada?²⁵

Si consideramos la pluralidad de textos que convergen en ella, una canción tiene existencias parciales o fragmentadas a través del tiempo, que se nutren unas con otras. Existe cuando es compuesta; cuando es arreglada; cuando es interpretada y re-interpreta; cuando es grabada, mezclada y editada; cuando es consumida –es decir, escuchada, re-escuchada, cantada, gritada o bailada–; y cuando se piensa y se habla sobre ella. De este modo, la canción se va conformando a partir de distintas prácticas sociales generadoras de textos, que son producidos, usados y cargados de sentido por distintas personas, en diferentes momentos de su puesta en marcha.

Si bien esta exhaustiva búsqueda de la pluralidad y diacronicidad textual de la canción popular puede resultar un tanto paralizante a la hora de abordar su análisis, al menos podremos tener presente la amplitud del fenómeno. De este modo, conscientes del estatuto epistemológico de la canción, haremos los recortes textuales necesarios según los intereses y posibilidades de nuestra investigación, sin perder la visión del todo al centrarnos en algunas de sus partes constituyentes.

En esta búsqueda del ‘ser’ de la canción, debemos considerar también nuestros cuerpos, que se mueven perceptible e imperceptiblemente por efecto de lo que, desde la teoría de la música clásica, corresponde a la totalidad de los parámetros del sonido musical escritos en partitura. Estos son: la altura e interválica, que genera

²⁴ CARO BAROJA, 1992: 145.

²⁵ Ver capítulo “Meditaciones sobre un menuet” en ROWELL, 1984: 9-19.

melodía, armonía y polifonía; la duración del sonido; su forma de ataque y modo de sustentación (articulación); la métrica; el tempo y sus variaciones (agógica); el volumen sonoro o intensidad y sus variaciones (dinámica); el fraseo o respiración; y la forma. La interacción de estos parámetros, produce lo que se denomina textura sonora en lo general y timbre o color en lo particular. Sin embargo, el timbre es un parámetro poco ‘discretizable’ (sic) desde la escritura y lo podemos entender como la dimensión ‘corpórea’ de todos estos parámetros reunidos. Recordemos que, justamente, es la materialidad de la música la que menos se transcribe. Esta dimensión corpórea del sonido musical, es lograda mediante el uso de un instrumento –incluida la voz– o una suma de ellos, que son tocados por personas que, aunque canten o no, pasan todo por el grano de sus voces, ofreciendo sus cuerpos para la generación/radicación de la música.

La importancia otorgada al sonido y a la textura sonora por los músicos actuales, sean de conservatorio o populares, enturbia la tradicional división de la música en estos parámetros, “procedimiento de abstracción excesivamente sumario a la luz de las investigaciones actuales sobre el sonido”, como señala Corrado. De este modo, los signos escritos en una partitura se volverían altamente deficitarios para el propósito analítico al trasladarse de la esfera del parámetro discreto a la del fenómeno acústico, que ha sido musicalmente abordado de forma mucho más empírica.²⁶

La *kinesis*, considerada por la semiótica musical cognitiva como un discurso gestual desde donde se interpretan signos, es la manifestación más explícita de la radicación de la música en el cuerpo del que la toca, la canta o la escucha. Si bien la canción no se baila –aunque el bolero sea una canción bailada y el vals peruano un baile cantado–, hay, al menos, dos cuerpos en juego en la radicación de la canción: el cuerpo del que la canta y el cuerpo del que la escucha. A los que se puede sumar, también, el cuerpo del que la graba y la mezcla. Incluso, como señala Angel Quintero, la propia escucha de los bailarines puede influir en el resultado sonoro, “[...] pues, en la salsa, se toca de acuerdo a cómo se baila”. Es decir, la respuesta *kinética* del público influye en el modo de tocar de los músicos y, por consiguiente, en la música resultante.²⁷

Es en el cuerpo del cantante donde se materializa la inmaterialidad del sonido, dotando de un ‘grano’ o una textura corporal a una vibración sonora, con todos sus parámetros en juego. El oyente, también aporta su cuerpo como receptáculo final de ese ‘grano vibrante’ que es el sonido performado. El cuerpo, entonces bailará siempre que hagamos o escuchemos música, aunque parezca que no nos movamos.

El análisis del texto musical y literario en forma aislada de los otros textos, erradica la canción del cuerpo, la saca de Carlos Gardel o de Julio Iglesias como si sus

²⁶ CORRADO, 1995: 54.

²⁷ QUINTERO, 2008.

cuerpos vocales no fueran fundamentales en la definición estética de lo que estamos analizando. Al erradicarla del cuerpo, el análisis prescinde de la diacronicidad textual de la canción, transformando una existencia sonora dinámica en un esquema visual estático. Como una forma de insertar mejor el discurso musicológico, en el campo multidisciplinario de los estudios en música popular, debemos seguir ampliando la intertextualidad analítica del texto musical. Para ello, será necesario desplazarnos de la canción como objeto examinable y acercarnos a ella como proceso observable, lo que equivale a dejar, por un tiempo, la lupa y tomar el catalejo.

BIBLIOGRAFÍA

AHARONIÁN, Coriún

1999 “Desafíos para un análisis de las vanguardias en la música popular uruguaya” en *Música Popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*. Rodrigo Torres, ed. Santiago: Rama Latinoamericana IASPM: 418-430.

BARTHES, Roland

1986 *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

BORGES-TRIANA, Joaquín

2008 “Canción Cubana Contemporánea: Una imagen posible”, P. Universidad Católica del Perú: VIII Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (edición *on-line* en preparación).

BLACKING, John

1973 *How musical is man*. Seattle: University of Washington Press.

BUTLER, Mark

2003 “Taking it seriously: intertextuality and authenticity in two covers by the Pet Shop Boys”, *Popular Music*, 22/1: 1-19.

CARO BAROJA, Julio

1992 “La canción y sus misterios” en *Fragmentos italianos*. Madrid: Istmo.

CASANELLA, Liliana

2008 “En defensa del texto. Una propuesta para el análisis musicológico”, P. Universidad Católica del Perú: VIII Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, (edición *on-line* en preparación).

CLIFTON, Thomas

1983 *Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology*. New Haven: Yale University Press.

CORRADO, Omar

1995 “Entre interpretación y tecnología: el análisis de músicas recientes”, *Revista Musical Chilena*, 49/184: 47-63.

1999

“Estrategias de descentramiento: la música de Liliana Herrero” en *Música Popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*. Rodrigo Torres, ed. Santiago: Rama Latinoamericana IASPM: 410-417.

DÍAZ, Claudio

2008 “Oro y púrpura para el folklore. Estrategias de legitimación y lugar social en *Coronación del folklore* de Ariel Ramírez, Eduardo Falú y Los Fronterizos”, P. Universidad Católica del Perú: VIII Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, (edición *on-line* en preparación).

DÍAZ, Claudio y Lucio Carnicer

2008 “Discursos hegemónicos y rupturas en la música para jóvenes y el folklore en la Argentina de 1968”, P. Universidad Católica del Perú: VIII Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, (edición *on-line* en preparación).

GONZÁLEZ, Juan Pablo

2001 “III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM)”, report/review, *Latin American Music Review*, 22/1: 98-106.

GONZÁLEZ, Juan Pablo (cont.)

2008 “Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina ¿La gallina o el huevo?”, *Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review*, 12 www.sibetrans.com/trans.

HATTEN, Robert S.

2004 *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*. Indiana: Indiana University Press.

LÓPEZ, Leonora y Úrsula San Cristóbal

2008 “La plasticidad de la representación del amor en la canción Latinoamericana”, P. Universidad Católica del Perú: VIII Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, (edición *on-line* en preparación).

QUINTERO, Angel

2008 “La caribeña subversion del baile”, P. Universidad Católica del Perú: VIII Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, (edición *on-line* en preparación).

RODRÍGUEZ KEES, Damián

1999 “‘Jóia’, necesidad y factibilidad del análisis de la música popular” en *Música Popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*. Rodrigo Torres, ed. Santiago: Rama Latinoamericana IASPM: 399-409.

ROTHENBUHLER, Eric

2007 “For-the-record aesthetics and Robert Johnson’s blues style as a product of recorded culture”, *Popular Music*, 26/1: 65-81.

ROWEL, Lewis

1983 *Thinking about Music. An Introduction to the Philosophy of Music*. Amherst: The University of Massachusetts Press.

TAGG, Philip

2000 *Kojak. Fifty Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music*. Nueva York: The Mass Media Music Scholar’s Press.

TAGG, Philip y Bob CLARIDA
2003 *Ten Little Title Tunes*. Nueva York: The Mass Media Music
Scholar's Press.

TEMPERLEY, David
2007 "The melodic-harmonic 'divorce' in rock", *Popular Music*, 26/2:
323-342.

ULHÔA, Martha Tupinambá de
1999 "Métrica Derramada: Prosódia Musical na canção brasileira popu-
lar", *Brasileana Revista da Academia Brasileira de Música*, 2: 48 -
56.

WAGNER, Naphtali
2004 "Fixing a hole in the scale: suppressed notes in the Beatles's songs",
Popular Music, 23/3: 257-269.

WHITESELL, Lloyd
2002 "Harmonic palette in early Joni Mitchell", *Popular Music*, 21/2:
173-193.

* * *

Juan Pablo González. Profesor titular del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Obtuvo su Doctorado en Musicología en la Universidad de California, Los Angeles, en 1991, y fue el primer presidente de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional de Estudios de Música Popular, IASPM-AL (2000-2006). Ha propuesto el campo de la musicología popular en América Latina. Ha participado en la renovación de la enseñanza musicológica en Chile, contribuyendo a la creación de programas de pregrado y de posgrado. Impartió seminarios de posgrado en universidades latinoamericanas y españolas. Desde 1998 conduce el Premio Latinoamericano de Musicología "Samuel Claro Valdés", ofrecido por el IMUC. Obtuvo el Premio de Musicología Casa de las Américas 2003, en forma compartida.