



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

FACULTAD DE ARTES

Gesto musical, particularidad y desvío

Nociones estéticas y herramientas para el análisis de grabaciones de rock

ADRIANA BARRUETO ZEREGA

Tesis presentada en la Facultad de Artes de la Pontificia
Universidad Católica de Chile, para optar al grado de Magíster en
Artes, Mención Música (área Musicología)

Tutor de tesis:
ALFONSO PADILLA

Abril, 2014
Santiago, Chile
© 2014, Adriana Barrueto

© 2014, Adriana Barrueto

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autor.

A todas las personas con las que escucho y hablo de música

Agradecimientos

Quisiera agradecer especialmente a Alfonso Padilla por guiar este trabajo, por compartir su inmensa sabiduría con generosidad en todas las etapas de esta investigación, y por cada uno de sus aportes esenciales que determinaron muchas de las direcciones de esta tesis. En particular, agradezco también a Alfonso Padilla por mostrarme el trabajo de Ivanka Stoïanova (1978) que resultó ser una fuente inagotable de reflexiones estéticas reveladoras sobre la música.

Mis agradecimientos también van dirigidos al historiador Javier Osorio por discutir conmigo lo aquí trabajado en varias oportunidades, a la actriz y músico Gala Fernández por sus valiosos aportes y comentarios, al psicólogo y coleccionista de discos Alejandro Dagnino por su ayuda, por las innumerables e interesantes discusiones sobre música y por mostrarme una gran parte de los discos que conozco, a los compañeros de la ASEMPCh, a Fernando Pérez Villalón por sus interesantes perspectivas y por el trabajo colaborativo para la mesa del II Congreso Chileno de Estudios en Música Popular, a los profesores del Magíster Juan Pablo González, Alejandro Vera, Rafael Díaz, Cristián Guerra y María José Contreras cuyas enseñanzas influyeron en este trabajo, a Fernando de la Paz, a mis padres, a mis hermanas, y a mi familia y amigos por su apoyo incondicional.

Gesto musical, particularidad y desvío

Nociones estéticas y herramientas para el análisis de grabaciones de rock

ÍNDICE

Introducción

I Una aproximación al sentido en la música

1. El gesto musical (pág. 34)
 - 1.1. Traspaso de nociones
 - 1.2. Apertura
 - 1.3. Productividad

2. El análisis musical (pág. 57)
 - 2.1. El gesto musical en el análisis musical
 - 2.2. Teorías de la percepción

3. Reflexiones estéticas sobre particularidad y desvío en la música (pág. 70)
 - 3.1. La ‘diferencia’ de Ivanka Stoïanova
 - 3.2. La ‘fricción’ de Allan F. Moore
 - 3.3. Estilo e Idiolecto

II Herramientas de análisis y lecturas de canciones (pág. 85)

1. ‘Otra vez’: Análisis intertextual para la identificación de un idiolecto musical. Estudio de la repetición a partir de ‘From four until late’ de Perrosky. (pág. 92)

2. Palabra y sonido en la resonancia del lamento: ‘England’ de PJ Harvey e ‘Y hoy te vi’ de Eduardo Mateo. (pág. 105)

Reflexiones finales (pág. 128)

Notas de traducción

Bibliografía

Resumen

En este trabajo se lleva a cabo una investigación sobre el gesto musical dirigida a explorar elementos musicales de particularidad y desvío, que pueden percibirse en el acto de escuchar música. El objetivo central es desarrollar maneras de proceder para identificar y caracterizar estos elementos mediante el análisis musical. Por lo tanto, se presenta una serie de reflexiones estéticas y metodológicas, que construyen el acercamiento específico al sentido en la música que aquí opera, dirigido al estudio de canciones grabadas de rock desde sus sonidos, siendo éste un campo de estudios creciente a nivel mundial. Se procede complementando la atención primaria en los sonidos musicales con una conceptualización filosófica, pues ambos son constituyentes esenciales de la disciplina estética. Así, la reflexión sobre particularidad y desvío en el dominio del gesto musical, junto con la teoría ecológica de la percepción y fundamentos sobre el arte, el análisis y la escucha, provenientes de varias disciplinas, se instalan para guiar el análisis. Los conceptos estudiados permiten comprender qué es lo que sustenta la pluralidad de interpretaciones, la expansión de sentido y una conexión intensificada con la materia, la resonancia y la experiencia musical. Se demuestra que tales posibilidades pueden ser proporcionadas por eventos musicales desestabilizadores, el desvío a la norma, lo extraño, lo inusual, lo móvil y *lo abierto*, en contraste – implícito o no – con normas referenciales, todo para ser analizado en términos de ‘estilo’. Se comprueba en la práctica analítica la premisa de la percepción de la *diferencia*, y, específicamente, de la particularidad y el desvío como dominios de la significancia y productividad musicales. Las herramientas analíticas se despliegan en dos lecturas de canciones específicas: (1) El estudio de la repetición; (2) Palabra y sonido en la performance vocal. Se estudian estos dos asuntos sin descartar otras posibilidades para futuras ocasiones, a partir de los mismos fundamentos, y considerando también que en todas se cruza un rango mayor de importantes herramientas: timbre, textura, capas funcionales, performance instrumental, espacialización en el espacio estéreo, armonía, melodía, ritmo, espectros, patrones y *grooves*.

Introducción

Si « oír », es entender el sentido [...], escuchar es estar tensionado hacia un sentido posible, y por consecuente no inmediatamente accesible. (Nancy, 2002, p. 19)¹

Así, con el fin de devolverle sensación a la vida, con el fin de hacernos sentir cosas como objetos, hacer que una roca se sienta rocosa, existe lo que se llama arte. El propósito del arte es darle sensación a un objeto como algo visto más que algo [meramente] reconocido; el artificio del arte es el artificio del "extrañamiento" de las cosas y el artificio de la forma desfacilitada [*sic.*], intensificando la dificultad y la duración de la percepción, por lo que el proceso perceptivo en el arte es un fin en sí mismo y debe ser prolongado: el arte es un medio para experimentar la elaboración [delan'e] de una cosa, pero lo elaborado en el arte no tiene importancia." (Shklovski, 1917, en Emerson, 2005, p. 640)

Sin predeterminar ni uniformar, [la gestualidad] mantiene una posibilidad permanente de desvío, de descentramiento, de producciones nuevas. Al perder sus límites, el signo se disuelve. Al no hacer más que indicar las posibilidades de apertura, se transforma en devenires pluridireccionales, en flujos múltiples no jerarquizados y no centralizados. Cede su posición también al sin-sentido, a la fuerza olvidadiza, y por ahí, la lectura-escucha queda irreductible a la comunicación. (Stoianova, 1978, p.186)

Las tres citas que encabezan esta introducción abarcan un rango de tiempo importante del siglo veinte – 1917, 1978 y 2002 –, y sus autores encarnan tres contextos de profunda repercusión en la historia del arte, de la filosofía y de una estética de la percepción: a través del escritor y teórico literario Viktor Shklovski (1917) se hace

¹ Todas las traducciones son de la autora de esta tesis. Notas de traducción al final del cuerpo de tesis.

presente la primera etapa del siglo veinte con uno de los padres del formalismo ruso en la literatura; la práctica musical contemporánea de la segunda posguerra, “esa vanguardia que se desarrolló tan vigorosamente desde los años cincuenta hasta alrededor de los años setenta” (Fubini, 2007, p. 486), es interpretada a partir de las teorías filosóficas sobre el ‘texto’ y el ‘proceso de la significancia’ del llamado post-estructuralismo, por Invanka Stoianova (1978); y una renovación en la filosofía en el cambio al siglo veintiuno, es determinada en esta oportunidad por la incorporación por parte de Jean-Luc Nancy (2002) de la escucha al pensamiento filosófico. En los tres extractos resuena un estado de suspenso (‘extrañamiento’, ‘inaccesibilidad’, ‘desvío’), y una apología a la intensificación de la experiencia, de la percepción, del arte o de la vida misma. Así también, estas tres citas tienen en común el hecho de una *apertura* a posibilidades múltiples, y privilegian por sobre un entendimiento estático de las cosas, la experiencia del proceso como fin en sí. Su distancia en el tiempo, sus diferentes contextos disciplinarios y sus diferentes palabras para referirse a cosas similares hablan de una preocupación por estos fundamentos profundos, que parece volver y trascender. De la exploración de estas ideas en la música trata fundamentalmente esta tesis. Un eje de exploración contempla lo extraño y lo distintivo, y concierne aquí a las ideas de particularidad y desvío a la norma en la música. Estos conceptos se proponen como criterios estéticos de indagación, en el espacio del gesto musical, del hecho del movimiento y la apertura en la música, y del acto de escuchar, como lugar de resonancia, borde y abismo, del sentido y del tiempo.

Este trabajo presenta un estudio sobre herramientas para el análisis musical de canciones grabadas, junto con una serie de constructos teóricos y reflexiones estéticas que forman la base de un acercamiento específico al sentido en la experiencia de escuchar música, el cual se instala para guiar la exploración analítica. La investigación musical en general y la musicología en particular, se han desarrollado como campos de estudios inter y multidisciplinarios, que se interesan por una variada gama de actividades y preguntas vinculadas a la música. Asimismo, los investigadores recurren a diversos

acercamientos y disciplinas, para lidiar con sus objetivos. La variedad de esas posibilidades se ha ido ampliando durante los últimos treinta años, gracias a la incorporación de cada vez más repertorios, metodologías y aproximaciones a la investigación musical. En ese proceso, el desarrollo de los estudios en música popular ha sido determinante. El sentido en la música es un asunto que ha sido investigado desde diversas perspectivas, más comúnmente en la musicología desde la lingüística y la semiótica, y en la investigación sobre música en general desde la sociología y la teoría cultural. Sin embargo, recientes trabajos musicológicos han puesto en marcha nuevos desafíos, integrando el productivo campo de las teorías de la percepción, a la teoría y análisis musicales, y volviendo a la preocupación primaria por los sonidos. Por ejemplo, la posición de Eric F. Clarke (2005) asume esa orientación: “[m]uchos acercamientos previos al significado musical han adoptado ya sea una perspectiva lingüística o una semiótica más general, en lugar del acercamiento perceptual que adopto acá” (p. 4). Por su parte, el musicólogo Allan F. Moore ha venido advirtiendo durante los últimos veinte años una grave falencia con respecto a la poca preocupación que existe por los sonidos:

Me parece que nuestra relación con la música incluye, pero no comienza, con las maneras en que es usada: en otras palabras la cuestión estética es primaria [...]. Nuestro interés tiene que empezar por los sonidos, porque *hasta no haber conocido los sonidos*, hasta no haber creado una representación interna en la base de su asimilación, *no tenemos ninguna entidad musical de la cual ocuparnos*, o a la cual otorgar valor. (Moore, 2001, p. 17)

Es importante situar con precisión que la actividad que concierne a esta tesis es *el acto de escuchar música* y la aproximación es *estética*. En esta posición comparto directamente la declaración de intereses de Moore:

Mientras muchos escritores sobre música popular están interesados en por qué un acervo de las actividades conectadas a la música son significativas, yo estoy preocupado aquí solamente por una de esas actividades, la generación

de sentido de experiencias de escucha específicas. (2012, Cap. 1, Análisis, párr. 2)²

Así, mi trabajo de investigación está guiado por la misma preocupación: “la generación de sentido de experiencias de escucha específicas”. El foco de esta tesis, puesto en el acto de escuchar música y en los procesos de generación de sentido que involucra, invoca directamente los aportes de este desarrollo reciente en musicología vinculado con el estudio de la percepción musical, y recoge particularmente algunas propuestas teóricas de Clarke sobre la percepción ecológica, de Lawrence M. Zbikowski (2002) sobre procesos de conceptualización en la música, y de Moore (2012) sobre análisis musical de la canción popular grabada. Estas tres líneas de estudio musicológico, y en especial el trabajo de Moore determinan una parte importante del acercamiento al análisis que aquí opera. Se aplican también algunos tópicos para el análisis teorizados por otros autores (e.g. Dai Griffiths (2003); Richard Middleton (1983)), los cuales en esta propuesta se mantienen a la luz del acercamiento general de Moore, secundado por las bases de Clarke y Zbikowski.

Este terreno musicológico relativo al análisis, se nutre de los tres otros asuntos anunciados en el párrafo que encabeza esta introducción, que completan el mapa general de esta tesis: la noción de gesto musical, el acto de escucha, y los criterios estéticos de particularidad y desvío. Las reflexiones estéticas sobre el gesto musical se toman principalmente del libro *Geste-Texte-Musique* de Ivanka Stoïanova (1978). Se suman a la discusión sobre el gesto el pensamiento sobre la obra de arte de Heidegger (2002), algunas ideas de otros autores del campo de la investigación musical, por ejemplo las de Apolinaire Anakesa (2008), Robert Hatten (2004), Richard Middleton (1993), Pierre Boulez (Boissière, 2002), y una interpretación particular que propongo de la ‘Octava Elegía’ del poeta Rainer Maria Rilke (1923). En cuanto al acto de escucha, los lineamientos musicológicos del acercamiento de Moore se amplían con algunas

² Las citas al libro *Song Means* de Allan F. Moore (2012) serán escritas en este formato pues al ser una publicación en versión digital (Kindle), no trae números de página. El formato es (Año, Número de Capítulo, Título del apartado, Número de párrafo).

reflexiones filosóficas tomadas prestadas de Jean-Luc Nancy, en su libro *À l'écoute* (2002). Finalmente, algunos criterios relacionados a los de particularidad y desvío en la percepción musical son rastreados en el pensamiento estético de Stoïanova y Moore. El casi nulo conocimiento de la mayoría de estos trabajos en el contexto académico musical local explica desde ya el beneficio de transmitirlos, tanto teóricamente como en aplicaciones específicas, para avanzar en el importante reto de ir rellenando vacíos, de actualizar la investigación musicológica en Chile y América Latina, y de repensar los procedimientos y objetivos del análisis musical. Siendo esta tarea general un propósito de vital importancia dentro de mi trabajo investigativo, la integración de estos conocimientos se lleva a cabo con el objetivo específico de explorar elementos musicales que puedan ser interpretados, percibidos o apreciados con un sentido de particularidad, y/o con un sentido de desvío. Ambos conceptos, particularidad y desvío, entendidos para la música desde una perspectiva estética, se abordan en detalle en una discusión en la que interactúan el pensamiento sobre 'la diferencia' abordado desde la filosofía hacia la música por Ivanka Stoïanova (1978) y el pensamiento sobre la 'fricción' a nivel de estilo desarrollado por Allan Moore (2012), complementados con algunos otros que se tratan en el capítulo correspondiente. Todo lo que abarca esta tesis gira en torno a las relaciones entre lo normativo y lo inusual en la música, con el foco puesto en explorar cómo ciertos constructos o eventos sonoros pueden ser identificados y caracterizados como elementos musicales que pueden proporcionar un sentido de particularidad y/o de desvío.

Durante el proceso de esta investigación he ido confirmando que una recopilación de herramientas analíticas, su estudio y su aplicación no son autosuficientes, sino que requieren, por un lado, una sólida comprensión del acercamiento a partir del cual se explican teóricamente y se ponen en práctica, y por el otro, un entendimiento profundo de las motivaciones y los criterios estéticos específicos que guían el análisis, es decir, una claridad conceptual sobre lo que se está buscando identificar y caracterizar en la música. La combinación de todos estos factores es lo que realmente permite una interpretación consistente de cualquier obra musical, y la

demostración de la productividad del análisis musical. Muchas veces los auditores intentamos comunicar nuestras experiencias auditivas y argumentar sobre la significancia de algún trozo musical, o de alguna canción o disco. Incluso existen personas que desarrollan esa comunicación profesionalmente. La discusión sobre música, una práctica llevada a cabo por musicólogos, críticos, y principalmente por auditores individuales durante siglos, mantiene siempre el contrasentido de querer explicar lo inexplicable, porque la experiencia misma es lo que a fin de cuentas prevalece y permanece irreductible al lenguaje verbal. Sin embargo, muchos insistimos en encontrar maneras eficaces de entender, conceptualizar y discutir sobre lo que sucede con los sonidos musicales cuando los escuchamos. La razón principal de mi propia insistencia radica en la posibilidad de intensificar aspectos de la experiencia, al explorar *cómo* se articulan los sonidos en la música, y qué sentidos pueden traer consigo esos eventos sonoros, es decir, al analizar la música. En sus investigaciones, Allan Moore también manifiesta un marcado interés por *cómo* se articulan los sonidos, y así ofrece una importante justificación para la práctica analítica:

La razón por la cual me enfoco en el ‘cómo’ es que creo que, como auditor, participas fundamentalmente en los significados que tienen las canciones. Como auditor, estos significados no te son servidos en un plato, y si alguien (particularmente alguien en una posición de poder, un periodista de música, un músico, un profesor o padre) insiste en que el significado de una canción es tal y tal, tienes todo el derecho a no estar de acuerdo (sí, incluso con los músicos que escribieron y cantaron la canción). [...] Tu desacuerdo será más efectivo por cierto, y más convincente para ti mismo, si entiendes cómo es que una canción significa para ti [...]. (2012, Introducción)

La visión del auditor como participante activo de los sentidos que tienen las canciones, otorga al análisis musical – o a la aplicación de lo que Moore también llama “herramientas de entendimiento” – un rol crucial para que el auditor, en la medida que busque entender cómo es que una canción genera sentido en él, pueda dar con argumentos más convincentes para sí mismo y para otros en una discusión sobre música.

Por su parte Lawrence Zbikowski destaca que “[e]l acto de conceptualizar música es el comienzo de una completa cadena de eventos cognitivos que nos permiten teorizar sobre la música y analizar las cosas que ocupan nuestro pasado, presente y futuro auditivo.” (2002, p. 4) Me parece que estos procesos de entendimiento directamente conectados con la experiencia y estas búsquedas son justamente capaces de intensificar presentes o futuras experiencias de escucha de un mismo trozo musical. Según el musicólogo Kofi Agawu, “[...] la música fue hecha para ser (re)hecha – repetidamente, a veces. El análisis, por su parte, nos guía a través de la indagación de vuelta al lugar del rehacer”. En esta investigación, y en mi trabajo como musicóloga en general, aspiro a perseguir la esperanza de Agawu en la posibilidad de que las “fantasías analíticas” inspiren a los auditores “a volver nuevamente a las obras; para ver si sus escuchas previas han sido alteradas, intensificadas, o desafiadas de cualquier manera; y si lo han sido, a buscar incorporar algunos de esos entendimientos a escuchas posteriores” (2009, p. 12). Creo que este propósito evidencia una importante justificación para la práctica de analizar música y de intentar entender en alguna medida *cómo es que una canción genera sentido en cada auditor* (Moore, 2012). Por su parte, Stoianova también se refiere a esta posibilidad de repercusión del análisis y la discusión sobre música en nuevas experiencias de escucha, en su conferencia de 1978 en el Centre Pompidou: “pienso que podemos escuchar de manera diferente una música después de haber leído, oído, escuchado, comprendido la música misma y las ideas de otros en torno a esa música, para tener otras ideas [...]” (1978b). Todos estos pensamientos proveen argumentos de largo alcance cuando se trata de explorar la música, de analizarla y de buscar entender mejor las construcciones, enunciaciones, transformaciones y articulaciones sonoras, y sus posibles interpretaciones y efectos.

La estética musical se constituye de la filosofía, la poética, la historia, la teoría y el análisis de la música, y es una disciplina histórica y tradicionalmente tratada más bien desde el punto de vista de la composición y/o el compositor, es decir, desde el llamado ‘nivel poético’, y también estudiada en función de los contextos culturales y las

funciones sociales. Sin embargo, ya en el pensamiento de Viktor Shklovski se establece un foco más preciso y una estrecha relación entre la estética y la percepción:

el carácter estético de un objeto, el derecho de vincularlo a la poesía, es el resultado de nuestra manera de percibir; nosotros llamaremos objetos estéticos, en el sentido estricto de la palabra, a los objetos creados mediante procedimientos particulares, cuya finalidad es la de asegurar para estos objetos una percepción estética. (1917, p. 57)

El espacio destinado a la realidad sonora de la música, determinado por el sentido que genera – o que generamos³ – en nosotros al escucharla, pertenece al mundo de la estética musical. En esta cita de Shklovski es necesario entender la “finalidad” en el sentido amplio y total, no sólo en una intencionalidad proveniente del autor, sino, como bien lo anticipa Shklovski, como resultado de nuestra manera de percibir. Enrico Fubini, en su importante publicación que recorre la estética musical occidental, afirma que ese “conjunto disciplinar, que recibe el nombre de estética musical [...] se describe – para hablar con más propiedad – con términos menos ambiciosos como son reflexiones sobre la experiencia musical” (2005, p. 508). Las reflexiones sobre las experiencias de escucha específicas son parte de la estética y de ese espacio más amplio al que se refiere Fubini, que son las reflexiones sobre la experiencia musical en general. Por lo tanto, el acto de escuchar música es la experiencia musical específica que concierne esta tesis, y los criterios estéticos precisos que se abordan son los de particularidad y desvío en el dominio del gesto musical. El objetivo de esta tesis es al mismo tiempo, indagar sobre algunos aspectos del acto de escuchar música, distinguir criterios que emanen de la experiencia y de la naturaleza de la música que se está estudiando, y por el otro lado, recopilar herramientas de análisis que estén al servicio de tres salidas complementarias posibles: generar un entendimiento de lo que sucede en los sonidos musicales y de cómo generan sentido en nosotros; intensificar la experiencia de cada auditor; y poder discutir

³ En *Song Means*, Allan Moore hace también una alusión especial a esta doble posibilidad, sin detenerse en la diferencia pues la define como un asunto de interés teórico pero no práctico (2012, Cáp. 1 Análisis, pár. 2). El hecho que interesa acá es también, claramente, el hecho de que el proceso de generación de sentido existe al escuchar música, sea cual sea su origen, o sus orígenes complementarios.

sobre ella con argumentos basados en los sonidos. “Para discutir cómo fue una experiencia musical, necesitamos comunicar su efecto cambiante en nosotros, y necesitamos entonces ser capaces de identificar partes de piezas precisamente con el objeto de hacer esto” (Moore, 2012, Cap. 1, Analysis, pár. 5). Esa publicación de Moore de 2012, provee justamente una gama muy eficaz de lo que llama “herramientas de entendimiento”, diseñadas a partir de lo que sucede en la canción popular grabada, y de lo que el auditor puede utilizar para entender “cómo es que una canción genera sentido” en él, y así poder comunicar tal entendimiento. Para Jean-Luc Nancy, los discursos sobre música, por una parte, suelen mezclar a voluntad “un registro de uso metafórico de apariencia ingenua [...], simultáneamente distanciado como hiperbólico [...], y un registro en suma dialéctico (decir lo no dicho, o lo indecible)” (2002, p. 62-63); pero por otra parte,

[...] son testimonio de este hecho de que la escucha musical, en las sonoridades y en sus agencias rítmicas, melódicas y armónicas, entiende [al escuchar] articulaciones y consecuciones, encadenamientos y puntuaciones. Si lo semántico propiamente tal está ausente (o si parece ser identificable sólo en el orden del sentimiento – el amor, la queja, ...), lo sintáctico por su parte, y más aún, lo « fraseado », está muy lejos de estarlo. (Nancy, 2002, p. 65-66)

Como el acto de escuchar música *entiende* o distingue procesos y ‘maneras de articulación’ (Moore, 2001b) a partir de los sonidos, es posible generar un entendimiento al respecto y buscar cómo comunicarlo. Si bien esta afirmación de Nancy, fundamenta la posibilidad de interpretar y comunicar relaciones entre sonidos y sentidos, o los procesos mismos que generan la ‘significancia’ o la ‘productividad’⁴ musicales, es necesario aclarar que lo sintáctico⁵ es sólo una faceta de las ‘maneras de articulación de gestos

⁴ Términos recurrentes en el pensamiento filosófico post-estructuralista, que participan del marco teórico de esta tesis mediante los pensamientos de Roland Barthes, Ivanka Stoianova y Paul Ricoeur, entre otros, y que se explican con más detalle en el cuerpo de tesis.

⁵ La música a la que Nancy hace referencia en su texto se concentra en el repertorio clásico-romántico, para el cual lo sintáctico ha sido objeto de mayores estudios y discursos, lo que no descarta que para ese mismo repertorio se puedan poner en juego otros dominios de configuraciones dinámicas y materialidades sonoras en la música.

musicales' que tendrían incidencia en una percepción de “diferencias y grados de diferencia” (Moore, 2001, p. 17) y, en este caso, de elementos musicales de particularidad y desvío. Las herramientas analíticas desarrolladas en el contexto de la investigación musicológica en los últimos veinte años, sobre todo mediante los desafíos que ha ido exigiendo la incorporación de nuevos repertorios como la música contemporánea y la música popular grabada, reconocen una gama más amplia de dominios de estudio que sólo las relaciones sintácticas de armonía, forma, ritmo y melodía, por lo que consideraciones de textura, timbre, materialidad y locación entran en juego de manera radical.

El pensamiento filosófico de Jean-Luc Nancy (2002) sobre la escucha, tiene gran relevancia en este trabajo. Para Nancy, en el acto de escucha participan sonidos y sentidos resonando refundidos. En la escucha musical no se puede determinar con exactitud qué parte de la percepción corresponde únicamente al factor sonoro y qué parte al sentido que se genera. Nancy plantea, a nivel teórico – “tendencioso” o “simplista” –, una diferencia radical entre dos tendencias de la percepción, la que opera en el discurso verbal y la de la música. Explica que en la primera, “la escucha está tensada hacia un sentido más allá del sonido”, en cambio en la música “es a través del sonido que el sentido se propone a la audición.” Esta reflexión le permite concluir, a partir de esas dos tendencias, que

la escucha se dirige a – o es suscitada por – eso donde el sonido y el sentido se mezclan y resuenan el uno en el otro o el uno por el otro. (Lo que significa que – y acá de nuevo de manera tendenciosa – si en el sonido se busca sentido, también se busca en revancha sonido, resonancia, en el sentido). (2002, p. 20)

La exhaustiva definición de la escucha de Nancy, provee ciertas bases para diferenciar los propósitos de la estética en oposición a los de la semiótica. Una simple definición de semiótica es la que señala Tagg, que consiste en “el estudio sistemático de sistemas de signos” (2012, p. 155). En la música, un aspecto de lo que Nancy propone para “ir al

fondo de lo que implica”, es “tratar la « pura resonancia » no sólo como la condición sino como el envío mismo y la apertura del sentido, como más allá del sentido o sentido que pasa más allá de la significación” (p. 59). En el desarrollo de la tesis, la distinción entre sentido y significado está incorporada como eje fundamental para entender los objetivos del análisis musical desde la perspectiva auditiva,⁶ es decir desde “lo que es escuchado” (Moore 2001: 35). Moore argumenta sobre las posibilidades y límites de la aproximación semiótica al análisis musical, a partir de las maneras en que la música hace referencia: “dentro de sí misma”, cuando “una parte del track refiere a otra parte”; “a sí misma”, cuando “hace referencia a un caso musical separado”; y “fuera de sí misma”, cuando “actúa como un signo de algo que no está en la música”. Explica que “la semiótica [...] normalmente afirma competencia sobre estas tres maneras, pero en la práctica, es sólo en la última que es útil”, y que incluso ahí es “menos útil que lo que comúnmente se cree” (2012, Cap. 8, Semiótica, pár. 2). Para los otros dos espectros de referencia que señala, dentro de la música y a sí misma, concuerdo con Moore en que las herramientas de la teoría musical – siempre y cuando estén abiertas a renovación según la música en cuestión y lo que se quiere mostrar –, resultan mucho más útiles para explorar referencias. Posteriormente, Moore advierte que el procedimiento normal de lectura de la semiótica “afirmaría que el significado de una expresión artística ha sido codificado dentro de sí misma, de manera tal que el rol de un espectador, o auditor, culturalmente competente, es decodificar ese significado” (2012, Cap. 8, Semiótica, pár. 5). En cambio, para Stoianova el funcionamiento del lenguaje musical, no consiste en significaciones en el sentido lingüístico del término o relativo a sistemas de signos, sino que se trata de “una superposición-encadenamiento a nivel de las pulsiones”. Llama a este funcionamiento “*connotación discontinua* porque pone en juego dispositivos semióticos sucesivos, ajenos a la relación de equivalencia”, o sea que “la connotación discontinua nunca es traducción equivalente” y los “dispositivos” musicales no traducen ninguna “presencia fija” (p. 27). Esta teoría de Stoianova se aborda con más detalle más

⁶ Ver notas de traducción al final del cuerpo de tesis.

adelante acá, y en el capítulo sobre El gesto musical en el análisis musical. Asimismo, Zbikowski hace la distinción entre estos dos tipos de significación.

Donde el lenguaje está predicado en base a la ilusión de que los conceptos son firmes, estables e inmutables, la música celebra todo lo que es cambiante y transitorio. [...] La música no está más allá de la significación, pero no significa de la misma manera que el lenguaje, su filosofía está involucrada no con ser pero con devenir. (2010, p. 15)

Haciendo eco del equilibrio entre las dimensiones filosóficas y musicales que esta tesis promueve, esta investigación acarrea una reflexión sobre algunas distancias entre la música y el lenguaje, a través de las diferencias entre signo y sentido para el sonido. Esto se realiza según la visión de Zbikowski, entre otras, quien desprende de su propia lectura de Nancy que “para que la filosofía sea capaz de escuchar, entonces, debe asimilar el sonido como sentido, no como signo”, y que es mediante este pensamiento que Nancy llega a la música, “porque aunque los sonidos impregnan nuestra existencia (como su resonancia impregna el *Listening* de Nancy), es en la música que el sonido [...] deviene un sustantivo merecedor de una contemplación más comprensiva” (2010, p. 1). Me parece que esta afirmación, sin embargo, no se puede generalizar, aunque logra ilustrar el punto sobre la pertinencia de indagar en los sonidos musicales. Volviendo a los argumentos de Nancy, su pregunta por “la escucha del ultra-sentido” que aparece “desde que uno se desliga resueltamente de la perspectiva significante como perspectiva final”, es una pregunta que viene de la exigencia ejercida por el doble motivo de la escucha y la resonancia, y que no sólo interpela al filósofo sino también “a cualquiera que se enfrenta a la interpretación de la música”, tomando ese término tanto en su “sentido hermenéutico” como en su “sentido instrumental”, sin que uno descarte nunca al otro (2002, p. 60). Así, los procesos de significación que se indagan desde una perspectiva estética focalizada en la percepción sonora, requieren un entendimiento de la noción de *significación*, en el sentido de *procesos engendradores de significancia* (Stoianova, 1978, p. 30), y no en el sentido de procesos de codificación y decodificación

de significados mediante signos, y eso es lo que ubica principalmente esta tesis en las ocupaciones de la disciplina estética, distanciándola de las de la semiótica.

Es necesario indicar que, no obstante lo anterior, ciertos aspectos semióticos sí resultan de utilidad, y existen puntos de contacto entre la estética y la semiótica que se integran a esta tesis. Se consideran algunos argumentos de Umberto Eco (1992, 2000), cuyo trabajo es cardinalmente del campo de la semiótica, sobre la noción de idiolecto como sustrato de la posibilidad poética de la pluralidad de interpretaciones, y un argumento al respecto sobre los tipos de codificación en los sistemas significantes. Además, y como lo anunciaba Moore en relación a las referencias fuera de la música, el estudio de connotaciones posibles se alcanza a abordar en esta tesis, en particular en el último caso de estudio, en torno al asunto de la emoción en la música. En esta arista de la investigación, resulta relevante comparar mi aproximación con algunas definiciones del musicólogo Philip Tagg (2012) y con algunos alcances de Richard Middleton (1993). Si bien estas aproximaciones no constituyen una preocupación central de esta tesis, eso no cierra la posibilidad de que puedan sustentar reflexiones significativas en la práctica, pues, a pesar de la separación teórica de los objetivos y ámbitos de estudio de la semiótica y de la estética, éstas disciplinas pueden ser permeables entre sí, y compartir varios conceptos, siempre que se establezca con claridad el ámbito de pertinencia.

Las lecturas de canciones específicas como fruto de la práctica analítica dentro de la perspectiva estética, se entienden desde los fundamentos sobre la interpretación de un ‘texto’, a partir de la definición de Paul Ricoeur (1999) acuñada por Moore (2012), donde explica que “[l]o que tiene que apropiarse es el sentido del texto mismo, concebido en forma dinámica como la dirección que el texto ha impreso al pensamiento”, “el poder de revelar un mundo”, porque es “la revelación de una forma posible de mirar las cosas, lo que constituye el genuino poder referencial del texto” (1999, p. 70). El “objetivo intelectual” de Moore en su libro *Song Means* se basa en dos fundamentos de la teoría interpretativa de Ricoeur quien, según Moore, “habla de la necesidad de la interpretación y su carácter creativo” (2012, Cap. 1, Teoría, párr. 1). La percepción auditiva y la caracterización de elementos musicales de particularidad y

desvío mediante el análisis son asumidas, en este trabajo, como un proceso interpretativo.

Un trabajo exhaustivo sobre los vínculos existentes entre la noción de ‘texto’, proveniente de la filosofía y la literatura, y la de “enunciado musical”, ha sido desarrollado por la musicóloga Ivanka Stoïanova en su libro *Geste-texte-musique* (1978). Sus ideas sobre el ‘texto’ se integran en esta tesis con vistas a una comprensión de la noción de gesto musical. Sin embargo, en general para el estudio de la música, resulta muy práctico entender la noción de ‘texto’ según la simple definición de Moore, como “algo que es ‘leído’, esto es, de lo que se hace sentido, que es interpretado” (2012, Cap. 1, Teoría, pár. 2). En este punto me parece importante completar esa definición de Moore con su interés por el ‘texto primario’, “aquel constituido por los sonidos mismos” (2001, p. 1), y del cual hace eco esta tesis. Stoïanova llama “enunciado musical”⁷ al equivalente en la música, para ‘texto’ en literatura. Con el fin de explicitar el paso desde la “obra-objeto” hacia el “texto” o “enunciado musical”, provee las bases de “un proceso” que resulta esencial: la “expansión de sentido”. El universo musical que se intenta explorar acá es aquel que en su práctica revele una naturaleza musical inestable y kinética, y en ese sentido que responda a una definición de “enunciado musical” que, si bien para Stoïanova surge de su evidencia en la literatura y la música contemporánea, levanta cuestiones musicales esenciales, posibles de ser experimentadas en cualquier espectro de músicas, y seguramente en la pluralidad del rock:

El texto y el enunciado musical contemporáneos renuncian al esquematismo convencional de la estasis estructurante para devenir *proceso* en sí. Vienen de este hecho de una *apertura*, de una eclosión de la productividad significativa a través del proceso que “se instala” en la obra. (1978, p. 10)

⁷ Ivanka Stoïanova, en un pie de página expone su intención de evitar el uso de “texto musical” por su referencia inmediata a la partitura o al soporte gráfico y por eso prefiere llamarlo “enunciado musical” (1978, p. 17). Esta tesis toma el track del disco de rock como texto o enunciado musical. Podría utilizarse la noción de texto pues sabemos que por lo general la grabación de un disco de rock no pasa por una representación gráfica en una partitura, por lo tanto no habría confusión. Sin embargo, la especificidad musical de la noción de “enunciado musical” y su representatividad como fuente de donde emana el sonido, me parecen argumentos más significativos que incitan a privilegiar su uso.

Cuando en el acto de escuchar música se experimenta un ‘enunciado musical’ multivalente y desestabilizador, el análisis musical debe reaccionar apropiadamente. El análisis del enunciado musical es un análisis de la productividad musical, con el objeto de comprender “las operaciones que rigen el proceso de engendramiento de la significancia, la producción ilimitada al interior y a partir de la materia significativa” (p. 30). La experiencia de la productividad musical, “esa práctica incontrolable e incontorneable [que] abre el espacio de la significancia en expansión en el circuito compositor-intérprete-auditor” (p. 27), “donde el juego de la significación excede el límite del sentido identificable” (p. 23), se fundamenta en el argumento de Stoianova por un simple fenómeno: en el circuito de la transmisión, las pulsiones que engendran un “dispositivo musical” y las pulsiones que son generadas por el mismo “dispositivo musical” no son equivalentes. Por lo tanto, las connotaciones sucesivas tampoco son equivalentes. Como ya lo he anunciado, se refiere a este proceso como “*connotación discontinua*”, observando que las pulsiones musicales no traducen ninguna “presencia fija”, y que a nivel pulsional,⁸ los estratos generadores y receptores interactúan por medio de una “superposición-encadenamiento” que genera una “práctica envolvente” trascendiendo la direccionalidad del circuito y de sus subjetividades. Así, la idea de una *connotación discontinua* resulta crucial al momento de definir la transmisión musical, y su repercusión debería proveer las bases fundamentales para las aproximaciones al estudio de la música, sobre todo para aquellas basadas en la experiencia de la escucha musical: “La productividad propiamente musical deja al auditor aún más libre en su experiencia-exploración individual. El enunciado sonoro [...] [solicita] la fantasmagoría y el saber del auditor-lector.” (p. 26) A partir de estas bases, las reflexiones de Stoianova sobre la gestualidad y su repercusión en la música resultan de vital importancia para el pensamiento estético de este trabajo. Si bien la noción de gesto en Stoianova nunca se expresa directamente como gesto musical, mantiene una conexión profunda con el

⁸ Aunque en el discurso de Stoianova, el uso del término ‘pulsiones’ está basado en la teoría freudiana, éste puede correlacionarse con la concepción de Middleton de que detrás de los gestos musicales subyacen gestos generadores aún más profundos: “patrones kinésicos, mapas cognitivos y movimientos afectivos” (1993, p. 178). De cualquier forma, las posibles connotaciones de los procesos musicales generativos de Middleton, tampoco son equivalentes a las involucradas en la experiencia auditiva musical.

fenómeno musical: “La kinesis gestual siempre en juego en el lugar del enunciado musical abre al abismo sin fondo de lo atemporal, incluso aunque el proceso de la enunciación sonora no sea pensable fuera del tiempo.” (p. 25)

Una extensa etapa del proceso de investigación ha sido dedicada a la revisión de la noción de gesto musical, la cual se instala como dominio estético fundamental para todos los aspectos de mi acercamiento al estudio de la música, con el fin de que lo que se interprete a través del análisis, esté conectado, lo más posible, con la realidad de la experiencia de escucha. Esa realidad se crea precisamente cuando la música que estamos escuchando nos interpela, y completamos procesos de significancia que tienen lugar a través de la apertura propia del gesto. La experiencia de esa apertura en las escuchas individuales de la música, constituye el mundo a explorar de esta tesis, sabiendo que otras perspectivas se enfocan en otros fenómenos en torno a la música que no son menos importantes. El gesto determina una kinesis no sólo corporal sino también de cualquier proceso de significancia durante la experiencia de escucha musical. Determina lo que Stoianova llama la renuncia “al esquematismo convencional de la estasis estructurante para devenir *proceso* en sí” (1978, p. 10). Me interesa específicamente establecer la relación que existe entre las teorías de la percepción – dirigidas a la escucha y los sonidos musicales –, y la noción estética de gesto musical, que entra en juego cuando nos referimos a la experiencia de una totalidad sonora musical, resultante de todos los factores involucrados en las decisiones, acciones y estrategias (conscientes o no), que para el caso de canciones grabadas, pueden ser de composición, performance, grabación, edición, reproducción y escucha, y que articulan eventos sónicos con una potencial carga de sentido, que puede eclosionar según algún criterio estético que se contemple (de nuevo, ya sea consciente o inconscientemente). Por lo tanto, el gesto no es identificable como elemento musical aislable. Según Stoianova, “[l]a gestualidad, que no está presente en ninguna parte, se desplaza y se disfraza en el rastro instituido por” todos estos factores de la práctica musical nombrados (1978, p. 189), y se presenta más bien como esa posibilidad constante de descarga de sentido múltiple, en cualquier dirección que la escucha invente, lo cual se entiende, también en la lectura de Stoianova, como

una posibilidad de productividad musical en la percepción sonora. El foco en la experiencia y en la incidencia gestual nos revelan la *apertura* de “una práctica que no quiere significar para comunicar, sino indicar para *hacer producir*” (p. 184).

El pensamiento sobre el gesto musical desarrollado como dominio de entendimiento estético, a partir de los sonidos, se conecta con un acercamiento teórico de la percepción porque comparten el hecho de estar en busca de un acercamiento que considere eficazmente la realidad de la experiencia. Cuando Clarke enumera una serie de investigadores que ejemplifican la variedad de acercamientos al sentido que han sido importantes en la musicología, señala:

Aunque todos estos autores le dan cierta consideración a la experiencia de escuchar sonidos musicales, ninguno de ellos está primariamente interesado en explicar cómo sucede esa experiencia. La mayoría de los autores sobre el tema asumen que los sonidos son tomados de alguna u otra manera, a partir de unidades básicas de algún tipo (notas, motivos, melodías, texturas, etc.) y están organizados en estructuras, pero que los procesos perceptivos involucrados juegan un rol mínimo en una teoría del significado musical. La explicación del significado es encontrada en alguna otra parte – en teorías de la expresión, en la semiótica, o en la construcción social, por ejemplo. (2005, p. 7-8)

Me interesa complementar aspectos de la visión de Clarke sobre la experiencia perceptual con una reflexión sobre la experiencia estética basada en el gesto musical, sobre el análisis musical.

Los sentidos que se generan al escuchar música ponen en juego diferentes criterios estéticos que pueden variar según la música, el momento y el auditor en cuestión. En otras palabras, podrían haber tantas interpretaciones sobre sonidos y sentidos, y tantos criterios estéticos para abordarlas, como experiencias de escucha específicas. Por lo tanto, es muy relevante la aclaración de Moore de que no existen experiencias de dos auditores que sean idénticas, “incluso si habitan la misma subcultura, los sentidos que encuentran en sus escuchas no pueden ser predeterminados”

(2012, Cap. 6, Suposiciones interpretativas, pár. 2). Asimismo, resultaría absurdo intentar determinar qué sentidos podrían ser más importantes o qué criterios más significativos, pero sí podemos proveer bases para sugerir asuntos y desarrollar formas de explorarlos. Y en esto también coincido con el planteamiento de Moore, de que “exactamente qué sentido tiene un track es algo que sólo un auditor individual puede determinar, pero cómo el sentido puede ser creado es lo que se explora acá” (Ibíd.). El hecho de que es a partir de los criterios estéticos sugeridos que se puede explorar y entender cómo ciertos sentidos pueden generarse, no implica, por ningún motivo, que se esté buscando una determinación exacta del sentido que tendrá el mismo trozo musical para cada auditor. Más aún, los criterios estéticos sugeridos se caracterizan, justamente, por su potencialidad de múltiples interpretaciones. Y éste es un punto esencial que no puede ser malentendido.

Lo particular, el desvío a la norma, lo extraño, lo inusual, lo desestabilizador, el riesgo, lo propio, lo diferente, pueden hacerse sonido y sentido, y percibirse en las canciones, en los elementos musicales que las componen, en las voces y los instrumentos, en las dinámicas y materialidades, en las diferentes formas de componer, tocar, cantar y grabar. Más aún, para muchos auditores, el placer o la significancia de una experiencia de escucha específica puede estar en esa intriga generada por una desestabilización, en esa percepción sonora de lo extraño, y, de manera más general, en las diferencias que hacen la diferencia.⁹ Todos estos posibles criterios estéticos, o quizás sentidos sonoros, o sonidos que generan sentido, pueden ser entendidos en términos de ‘estilo’ al poder manifestarse en las “maneras de articulación de gestos musicales” (Moore, 2001b, p. 441). Por lo tanto, el concepto de estilo, definido también por Moore con la pregunta por el *cómo* – a diferencia del *qué* relacionado al género –, es central y se formula con más detalle en el cuerpo de tesis. Asimismo, en las discusiones sobre rock se suele destacar la presencia de un ‘estilo propio’, o de un ‘estilo particular’, en las canciones y en las formas de tocar, cantar, componer o grabar. En la musicología,

⁹ Hago eco de la definición de Gregory Bateson: “La información consiste en las diferencias que hacen una diferencia.” (1979, p. 99); citada también por Moore (2012).

Richard Middleton define esos aspectos de la música “asociados a compositores e intérpretes particulares” como “*idiolectos*” (1990, p. 173-4). La noción de idiolecto,¹⁰ por su parte, también está relacionada con las nociones de particularidad y desvío que se busca explorar, por lo tanto, también se expone su comprensión teórica junto con la de estilo. En el amplio espectro de músicas que el rock puede abarcar – y, por cierto, también en otros ámbitos musicales –, las huellas distintivas de los grupos y compositores, o las particularidades de las canciones son efectivamente un tema recurrente de apreciación estética. Hablamos, discutimos y escribimos sobre esos sonidos/sentidos en la música, pero tales discursos traen consigo una dificultad constante: por un lado, aunque la experiencia nos demuestra que solemos reconocer con cierta inmediatez algunos rasgos musicales particulares, intentar caracterizarlos con precisión constituye un esfuerzo complejo, más aún intentar caracterizar un idiolecto en su totalidad – una tarea colosal y probablemente imposible sobre todo en casos de discografías variadas;¹¹ y por otro lado, de manera más general, evidentemente, como se trata de música, la experiencia misma no se puede reducir al discurso verbal.¹²

Preguntas de investigación

El objetivo general es trabajar hacia una comprensión estética de las nociones de particularidad y desvío en el dominio del gesto musical, dirigida al análisis canciones de rock grabadas. Así, la pregunta principal es:

¿Cómo caracterizar elementos musicales de particularidad y desvío a partir de grabaciones de rock desde una perspectiva estética?

¹⁰ La noción de idiolecto en la música se refiere a estilo musical individual, como lo sugiere su etimología del griego: *idios* = propio; *lexis* = lenguaje. El término ha sido incorporado a la musicología de la música popular por Richard Middleton (1990), y utilizado posteriormente por Allan F. Moore en varias publicaciones.

¹¹ Justamente fue la tarea que emprendieron Ibrahim Anwar y Allan Moore, que aparece en el capítulo "Sounds Like Teen Spirit: Identifying Radiohead's Idiolect" del libro *The Music and Art of Radiohead* (2005), donde aclaran en la introducción que el idiolecto no puede definirse rigurosamente pero que hay “tendencias particulares el total de las cuales resume ‘a qué suena’ [el grupo]”. (p. 141)

¹² Stoianova insiste en este punto constantemente. Resulta especialmente elocuente una cita a Webern que utiliza: “Irreductible a una traducción cualquiera que ésta sea, la música, como lo ha dicho Webern, « quiere comunicar en sonidos algo que no se puede decir de otra manera »” (1978, p. 25)

Esta pregunta supone dos pasos previos: la comprensión de las nociones estéticas a explorar, y de los procesos que sustentan la percepción significativa y la identificación de dichos elementos durante el acto de escuchar música. Consecuentemente, la investigación debe establecer un recorrido teórico que encamine al investigador hacia un entendimiento elocuente de todos los aspectos que se busca caracterizar. Así, la investigación debe dilucidar una pregunta anterior:

¿Cómo comprender los criterios estéticos de particularidad y desvío desde la escucha musical?

La tesis propone que para lidiar con estas preguntas es necesario que la exploración se centre en los substratos gestuales de los sonidos de la grabación, incluyendo los de la performance, la composición musical y el trabajo de estudio, desde el acto de escucha. Es necesario desarrollar maneras de proceder para moverse en el dominio del gesto musical durante el análisis musical, teniendo en cuenta que los gestos musicales no traen consigo una particularidad musical o un desvío a la norma, pero que la posibilidad de estos últimos sólo existe mediante el gesto musical, el cual, en su definición más fundamental, es extremadamente abarcador de un amplio campo de sentido en la música: “como su nombre lo indica, es acto que imprime una vida al sonido, volviéndolo musical o no a los oídos del que lo percibe así” (Anakesa, 2008, p.11). Por último, se establecen tres preguntas subsidiarias:

¿Cómo identificar y explorar elementos de particularidad y desvío a través del acto de escuchar música?

¿Cómo caracterizarlos o describirlos mediante el análisis musical?

¿Cómo podemos analizarlos desde los sonidos de la grabación?

El objetivo es ir avanzando en respuestas para estas preguntas desarrollando un entendimiento estético de las nociones que guían el análisis, y recopilando herramientas que permitan dar cuenta de procesos y fenómenos sonoros musicales que se producen – y que percibimos – en el rock grabado. Así, se establece una necesidad de interpretación

y comunicación de la significancia de ciertos sonidos/sentidos musicales, en este caso relacionados con la posibilidad de percibir y caracterizar elementos musicales de particularidad y desvío como canales de generación de sentido.

Teniendo en cuenta que cada experiencia auditiva es diferente, y que hay factores de estrategias y competencias auditivas involucrados que determinan parte de la experiencia, propongo conceptos y herramientas que permitan lecturas posibles que por ningún motivo agotan el sentido de las músicas estudiadas. Asimismo, con respecto al repertorio de rock al que apunta esta tesis, estoy de acuerdo con la idea de O'Donnell recuperada por Moore de evitar forzar un tratamiento teórico, e incentivar a que se lleven a cabo “más lecturas analíticas de canciones específicas antes de generalizar las propiedades musicales de más de 50 años de rock” (O'Donnell, 2006, en Moore, 2012, Cap. 1, Análisis, p. 1). El repertorio que se estudia y a partir del cual se piensa la experiencia de escucha en esta tesis es el rock, pero la definición más apropiada para este ámbito musical no es un objetivo, y en ese punto comparto la creencia de Moore de que “todos los lectores traerán consigo entendimientos de sentido común, y altamente diversos, de lo que es el ‘rock’ para cada uno”. (2001, p.1) Mientras los ejemplos tratados en esta tesis se alejan bastante de sus “prácticas y tendencias” más convencionales, de todas formas para separarlo de otros tipos de música se considera como un espectro de músicas con “un grado de consistencia que puede ser encontrado dentro de sus prácticas y tendencias”, y “[e]sa consistencia puede ser discutida con mayor claridad invocando el concepto de ‘estilo’” (2001, p.1). La elección de este repertorio a través de la indagación de algunas de sus manifestaciones, se toma por dos razones fundamentales. En primer lugar, el rock provee una variedad enorme de posibilidades de aproximación, y al igual que lo que cree Stoianova para la música contemporánea, exige una renovación de las herramientas y nociones para su estudio, puesto que “la materia con la que se trabaja deviene esencialmente diferente” a la de la música del siglo XIX y mucha del siglo XX, para la cual las teorías y metodologías de la musicología estaban desarrolladas y eran adecuadas. En segundo lugar, para muchos auditores de rock las nociones de particularidad y desvío como criterios estéticos y la

reflexión sobre el gesto musical pueden resultar de gran interés, puesto que en los discursos sobre rock, percibir y entender los rasgos particulares de ciertos elementos musicales en comparación a otros más bien estandarizados, y los desvíos a la norma, son criterios de apreciación y discusión recurrentes.

Si bien la investigación sobre las nociones estéticas es de índole teórica y concentra la mayor parte del trabajo realizado,¹³ los objetivos finales de esta tesis pertenecen más bien al terreno de la metodología, aunque no pretendan establecer un método propiamente tal, sino ciertas “maneras de proceder”, como lo plantea Roland Barthes con su idea de “análisis textual” entendido como “producción de significancia”:

Un tal análisis se empeña en ‘ver’ a cada texto en su diferencia – lo que no significa en su inefable individualidad, porque esta diferencia está ‘tejida’ en códigos familiares; concibe al texto como tomado dentro de una red *abierta* que es la verdadera infinidad del lenguaje, en sí mismo estructurado sin clausura; trata de no decir más *de dónde* viene el texto (criticismo histórico), ni tampoco *cómo* está hecho (análisis estructural), pero *cómo* está deshecho, *cómo* explota, se disemina – a través de qué caminos codificados *se dispara*.
(1977, p. 126-7)

En este modo de ver sus análisis o lecturas, Barthes ofrece piezas claves que se juegan en el análisis musical propuesto para esta tesis. Éstas son, sobre todo, la visión del ‘texto’ o “enunciado musical” (Stořanova, 1978) en el dinamismo de ‘su diferencia tejida en códigos familiares’, idea en la que resuenan las relaciones entre norma y desvío, lo usual y lo inusual, o entre lo particular y lo estándar, cuya consideración es fundamental para los objetivos propuestos; la reiteración de la naturaleza *abierta* del objeto de estudio, como se vio en las citas introductorias; y el énfasis en el proceso de lectura y análisis – o de escucha y análisis –, como “lugar del rehacer” (Agawu, 2009):

¹³ Como explico anteriormente, me parece fundamental el desarrollo de un exhaustivo trabajo teórico que permita sustentar la práctica analítica, el cual, en este caso recurre a pensamientos de la filosofía, teorías de la percepción y del arte, y musicología, entre otros, para generar una comprensión profunda y consistente de las nociones que guían el análisis. Es por eso que se han focalizado los esfuerzos de esta tesis en el desarrollo teórico, el cual servirá de base para mis futuras investigaciones y aplicaciones, y que ciertamente espero pueda servir también a otros investigadores y auditores en sus lecturas de canciones.

la obra parece estar armada, y el análisis ve cómo se desarma, cómo “explota”, para volver a armarla a voluntad. Es preciso aclarar que las preguntas que esquivo el análisis de Barthes, “*de dónde viene*” y “*cómo está hecho*”, no se pueden responder *a priori* sino que pasan necesariamente por el punto de vista de la percepción y la experiencia, y se transforman en la idea de “camino codificados” a través de los cuales “*se dispara*” el texto.

Los estudios en música popular fueron incorporados a la investigación académica desde la década de 1980, gracias a un primer paso dado por la sociología, y desde entonces la musicología ha contribuido a su desarrollo con notables aportes. El análisis museológico de Philip Tagg (1982, 2003) aplicado a la música de los medios masivos, el estudio del ‘pop score’ de Stan Hawkins (1992, 1993) aplicado a artistas individuales como Prince o Annie Lennox, el estudio sobre los juicios de valor en la cultura popular elaborado por Simon Frith (1996) con ejemplos de pop y rock, el estudio cultural de la música popular de Richard Middleton (1990), y la serie de capítulos sobre análisis de la música popular editado por Allan F. Moore (2003), son algunos de los trabajos emblemáticos y ejemplos de rigurosidad académica.

El desarrollo de los estudios en música popular en el contexto de la investigación académica ha estado condicionado por una serie de debates y separaciones disciplinarias, donde muchas veces la definición del ‘texto’ que se indaga, los objetivos de investigación y las metodologías son cuestionados entre unas y otras perspectivas. Algunos de los tópicos de discusión más comunes en estas oposiciones han sido la separación entre ‘texto musical’ y ‘texto social’ – o entre texto y contexto –, entre música de tradición artística y música popular, y la separación disciplinaria entre musicología y estudios en música popular, o más específicamente, entre el análisis musical tradicional de la musicología, y el análisis de la música popular. Varios investigadores se han referido a estos debates e incomprensiones.

El análisis musical de música popular ha estado particularmente puesto en duda y aislado, tanto por la musicología tradicional como por las disciplinas que conforman el campo de los estudios en música popular. Sin embargo, según Moore,

Aunque [el análisis] ha sido atacado por post-estructuralistas, post-modernistas y por teóricos culturales dentro del rubro, esto sólo ha servido para refinar los métodos que los analistas musicales emplean para hacerlos más apropiados en relación al objeto abordado, o al imperativo analítico que impulsa el proceso analítico en sí. (2012, Cap. 1, Análisis, p. 1)

En 1993, Middleton publica un artículo titulado ‘Popular music analysis and musicology: bridging the gap’, en el cual explica su diagnóstico:

Desde sus comienzos, los estudios en música popular han conducido un implícito (a veces explícito) diálogo con la musicología. Ciertamente, el lado musicológico de esta conversación ha estado marcado, más a menudo que no, por el insulto, la incompreensión o el silencio; y los académicos de la música popular por su parte han tendido a concentrarse en las deficiencias de la musicología. Pero la musicología está cambiando [...]; al mismo tiempo, el reciente trabajo en música popular sugiere una nueva confianza, manifestándose a sí misma en parte en una voluntad de involucrarse con y adaptar métodos oficiales. (1993, p. 177)

La propuesta de Middleton en respuesta a este panorama busca refinar y desarrollar métodos analíticos que permitan revertir la distancia entre el análisis de la música popular y la musicología porque “cada una necesita a la otra”. Middleton identifica que el mayor problema que se ha sentido con el análisis musical oficial es la tendencia hacia el formalismo, y que en contraste, el análisis de la música popular ha insistido en la prioridad del *significado*. Aunque muchos trabajos notables han sido “semióticos o interpretativos” o han tenido un objetivo de homologación social y cultural, Middleton plantea su “sospecha de que se le ha prestado una atención insuficiente a los sonidos en sí mismos – a las estructuras intra-musicales de lo que [llama] el nivel ‘primario’ de

significación (Middleton, 1990, p. 220)”. Esta preocupación está, como lo anunciaba anteriormente, en la misma posición que la propuesta de Moore y que mi propio trabajo. Según Middleton, “[d]e alguna manera, necesitamos encontrar formas de traer los patrones creados en los sonidos mismos de vuelta al primer plano, sin recaer como consecuencia en un formalismo inapropiado” (p. 177). Me parece que la importancia de ese desafío es una piedra angular de cualquier trabajo musicológico que involucre análisis musical, y que debe mantenerse como un aspecto fundamental a considerar.

Robert Walser, en su capítulo sobre el análisis en la música popular toca varios de los temas de debate disciplinario. A diferencia de Middleton y Moore, el análisis que considera no sólo concierne a la música y a la performance, sino también a los discursos sobre música (2003, p. 16) y “al entendimiento de cómo el discurso musical articula significaciones sociales o produce placeres particulares” (p. 21). Es posible deducir que su interés está centrado en que el entendimiento de los “placeres culturales”, es decir de “por qué las personas son específicamente atraídas hacia ciertos sonidos y no hacia otros”, es “una precondition ineludible para el entendimiento de las relaciones sociales, las identidades, las estructuras y las fuerzas” (p. 22). Por lo tanto, sus objetivos finales están más directamente conectados al campo de la teoría cultural, lo cual por supuesto es una aproximación posible y no menos importante que la que aquí se despliega. De todas formas, los argumentos de su crítica sobre la falta de consideración a los aspectos sonoros-musicales de la música popular se mantienen en la misma línea. Por un lado, advierte que muchas veces los análisis aplican simplemente métodos desarrollados para repertorios diferentes, “sin mucha preocupación explícita por la adecuación”. Y por el otro lado, explica que

a pesar de la importancia de los saberes que investigan otros tópicos (la industria musical, la tecnología, la crítica, los artistas, las audiencias), ‘el estudio de la música popular’, como una vez lo expuso Susan McClary, ‘debería incluir también el estudio de la música popular’ (McClary 1994: 38). (p. 17).

Cuando se refiere a la historia de la IASPM – *International Association for the Study of Popular Music* – fundada en 1981, Walser subraya que puede ser comprendida “en términos de las contiendas entre aquellas fracciones cuyos objetos primarios de análisis son los textos, las instituciones y las personas” (p. 18). Walser ofrece diez axiomas que pueden ser de utilidad para guiar los análisis de música popular, los cuales surgieron como respuesta a “las divisiones y conflictos metodológicos que han estado afectado a los estudios en música popular (así como también a la musicología y a los estudios culturales más ampliamente)” (Walser, 2003, pp. 22-27). Cito el listado a continuación con el objetivo de que el lector pueda ir confirmando que los lineamientos de esta tesis hacen eco implícito o explícito de ellos:

1. *Está bien escribir sobre música.*
2. *A diferencia del lenguaje, la música usualmente parece no requerir traducción.*
3. *Los juicios musicales no se pueden nunca descartar por subjetivos; tampoco pueden ser nunca celebrados como objetivos.*
4. *La separación entre musicología y etnomusicología ya no es más útil porque sus dicotomías constitutivas – yo/otro, occidental/no-occidental, arte/función, historia/etnografía, texto/práctica – ya no son más defendibles.*
5. *El análisis es una actividad relacional; su éxito depende de sus objetivos, los cuales los analistas deberían sentirse obligados a dejar claros.*
6. *La separación entre musicología y teoría musical nunca ha sido útil porque su dicotomía constitutiva – cultura/estructura – nunca ha sido defendible*
7. *El análisis es inevitablemente reduccionista, lo cual es precisamente la razón de su utilidad.*
8. *La ‘música popular’ y la ‘música clásica’ no pueden ser comparadas en términos de valor porque estas categorías son interdependientes y activamente reproducidas.*
9. *La ‘música del siglo XX’ es la música que la gente del siglo XX ha hecho y escuchado.*

10. *Sólo tienes el problema de conectar música y sociedad si las has separado en una primera instancia.*

Actualmente, los estudios en música popular están insertos con propiedad en el espacio académico, con una gama cada vez mayor de disciplinas e investigadores interesados en su desarrollo. A nivel mundial, resulta extraño encontrar alguna institución universitaria de excelencia que no posea departamentos de investigación, programas de estudio o académicos que contemplan la música popular como una fuente importante de conocimiento musical. Sin embargo, el proceso para llegar a tal posicionamiento no ha estado exento de dificultades. En su artículo ‘Popular Music, Unpopular Musicology’, John Covach introduce este proceso haciendo un paralelo entre la guerra cultural llamada comúnmente “*teen rebellion*”, desencadenada en Estados Unidos en los cincuenta con el rock and roll como bandera de lucha, y otra especie de guerra cultural desatada posteriormente, a mediados de los años 80, en el ámbito académico estadounidense, en la que se apela a la “cuestión multicultural” y se considera “la medida en que la malla curricular (especialmente la de pregrado), necesita ser rediseñada para reconocer que otras culturas existen aparte de la tradición occidental que ha dominado el estudio académico hasta la actualidad” (2011, p. 453). Este hito en la agenda académica, no habría sido posible sin los esfuerzos y apuestas individuales de una cantidad importante de investigadores de diferentes partes del mundo en las décadas previas a este cuestionamiento institucional generalizado,¹⁴ lo cual finalmente permite darle a este debate una posición central y transversal. En Estados Unidos, la discusión quedó repartida en lo que Covach llama “dos frentes”: el estudio de culturas no-occidentales y el estudio de culturas no-representadas dentro del mundo occidental (e.g. el folk y la cultura popular). La etnomusicología se hizo cargo del primer frente y de algunos aspectos del segundo como la música folk norteamericana, las culturas

¹⁴ Para el contexto chileno, pienso en los esfuerzos de María Ester Grebe y Carlos Isamitt. En EEUU, Seeger; en Ghana, Nketia, etc. Todos grandes impulsores y pioneros en la investigación de músicas que estaban fuera del espacio académico tradicional.

afroamericanas y el feminismo. Dentro del segundo frente, según Covach, “[la] situación con respecto a la música popular presenta más problemas”:

Parece evidente que la musicología ha tendido a ignorar la música popular, y particularmente al rock y el country [...], a pesar del hecho de que la música popular en varias ocasiones ha jugado un rol importante en la tradición de la música de arte, especialmente en el siglo veinte. Uno lee bastante a menudo, por ejemplo, que el jazz ejerció una cierta influencia sobre compositores como Stravinsky, Milhaud, y Krenek; pero los musicólogos casi nunca se acercan a los estilos de la música popular como siendo interesantes *por mérito propio*. (2001, p. 454)

El análisis musical, como disciplina de estudio en el marco de la estética de la música y la musicología, ha heredado de este proceso de desarrollo de los estudios en música popular una suerte de aislamiento, sobre todo en relación a las ciencias sociales. Los mismos musicólogos, respaldados por el innegable carácter interdisciplinario de la música popular como objeto de estudio, han tendido a privilegiar acercamientos más ligados a la sociología y a los estudios culturales, preocupándose del “efecto de la música en los auditores, de las maneras con las cuales las músicas pueden tener varios tipos de significancia dentro de culturas y subculturas”, y tratando a la música “en palabras de John Shepherd como un tipo de ‘caja negra inescrutable’” (Covach, 2011, p. 455).

Para comprender esta situación, es preciso notar que está estrechamente vinculada a un extenso debate sobre las fronteras entre texto y contexto. Según Covach,

la manera diferente en que los musicólogos y sociólogos se aproximan generalmente a la música es comúnmente proyectada como una distinción entre texto y contexto: según esta formulación, el musicólogo está primariamente preocupado por los textos musicales, mientras el sociólogo está preocupado principalmente por los contextos sociales, económicos y políticos. (p. 455)

Por su parte, Kevin Korsyn (2001) da cuenta en detalle de este asunto en su capítulo ‘Beyond privileged contexts’ del mismo libro que el capítulo de Covach, *Rethinking Music*. En primer lugar, se refiere a ciertos hábitos del análisis musical de tratar la obra como “entidades cerradas y estáticas”, ofreciendo “métodos ‘internos’ de análisis, como si la obra hubiera sido creada fuera del tiempo y luego lanzada en paracaídas a la historia”. Esta manera de pensar el análisis deriva de que “las técnicas analíticas han sido desarrolladas primeramente con respecto a las composiciones autónomas”. Así las oposiciones binarias dentro-fuera, análisis-historia, texto-contexto, se presentan como excluyentes: “Puedes alternar entre las perspectivas internas y externas, [...] pero no puedes ocupar ambas posiciones a la vez.” Esto genera el problema de la jerarquización y el orden de la subordinación: “un lado de la oposición domina o controla el otro” (Korsyn cita a Derrida para eso: *Margins of Philosophy*, 1982: 329)” (p. 55). Para superar esta situación, Korsyn y muchos otros autores han recurrido constantemente a las teorías filosóficas post-estructuralistas, por ejemplo la idea de ‘diseminación’, o de la obra en movimiento de Jacques Derrida, el pensamiento sobre la intertextualidad de Julia Kristeva, y el método dialógico de Bakhtin son algunos de los que aborda Korsyn. Sin profundizar en ninguno de ellos en esta instancia, pues los pensamientos heredados de la filosofía post-estructuralista que inciden más cercanamente en esta tesis ya han sido anunciados, me parece importante destacar la conclusión más general de Korsyn de que “[e]s necesario repensar tanto la actividad como el objeto del análisis, analizando un campo relacional en vez de una obra discreta” (p. 59). Para eso, me parece que la propuesta de Moore de estudiar la ‘fricción’ estilística responde claramente a estas necesidades. La noción de ‘fricción’ puede operar entre las expectativas que un auditor puede otorgar a un track, en la base de supuestos normativos, y la frecuente negativa de un track de ajustarse a esos supuestos (2012, Cap. 6, Suposiciones interpretativas, p. 1). Para lidiar con asuntos de ‘fricción’, Moore provee “un resumen de la manera cómo los estilos de la música popular han cambiado durante la era de la grabación”, y afirma que para estudiar si algo es normativo o no, “necesitamos tener un sentido de qué son esas normas. Y las normas no aparecen de la nada – están situadas históricamente.”

(Cap. 5, Teoría, pár. 1). Esta integración de ciertas tendencias musicales históricas que se consolidan o se transgreden en términos de estilo, constituye una manera posible de indagar los tracks de rock como “campos relacionales” (Korsyn, 2001), y avanzar en dirección a la superación dicotomías rígidas que alejan a la práctica analítica de la realidad de la experiencia, y corta los vasos comunicantes entre disciplinas. Así, la variedad de objetos de estudio, acercamientos, intereses y “campos de significación” (Moore, 2012) en la investigación musical no implica una necesidad de favorecer unos en desmedro de otros. Mi propia posición presenta un interés marcado por los sonidos musicales y el acto de escucha individual, enmarcándose en la disciplina estética, sin que considere, en absoluto, esta perspectiva como más importante que otras.

La masiva presencia del rock, como práctica musical y como tema de discusión, esparcida por el mundo, ha movido a musicólogos e investigadores de variadas disciplinas, y de diversas procedencias, a interesarse por su estudio. Una de las posiciones pioneras en la incorporación del estudio del rock al quehacer académico estuvo impulsada por los discursos de Robert Walser y Susan McClary, relacionados con el campo de significación socio-cultural, integrando a la vez un llamado a la preocupación por los aspectos musicales. Covach, en su revisión sobre los lineamientos de Walser y McClary para superar la brecha entre musicología y estudios en música popular, concluye que “en el corazón de las preocupaciones de estos autores para el estudio del rock” está la idea de que

los tipos de efectos que el rock provoca en el auditor – y, por extensión, aquellos con los cuales la musicología debería estar más involucrada en general – son en primer lugar, socialmente construidos. [...] Los autores entonces están ávidos por investigar cómo se pueden explicar los efectos de la música como un producto del contexto social” (2001, p. 457).

A nivel mundial, la gran mayoría de estos esfuerzos han tenido notables contribuciones en el conocimiento de la dimensión histórica, sociológica y cultural del rock, sin embargo la dimensión musicológica del ‘texto primario’ (Moore, 2001) aún permanece

con importantes desafíos pendientes. La posición de Moore frente al hecho de tomar una aproximación específica tiene gran repercusión en este trabajo y mi posición igualmente considera, como ya lo he anunciado, que al no lidiar con otros “campos de significación” que participan de la construcción de sentido en la música popular, y al situar la investigación en lo que Moore llama “el campo hermenéutico de significación”, no se está sugiriendo que ése sea necesariamente más importante. De cualquier forma, lo que sí recuerda Moore es que el campo socio-cultural de significación ha sido y está siendo ampliamente abarcado por los estudios en música popular, por lo tanto el trabajo aquí propuesto al igual que el de Moore debe ser comprendido, entre todo lo demás, como “un intento serio por restablecer el equilibrio” (2012, Cap. 1, Estructura, p. 6) en el contexto local y global de las investigaciones sobre música. En los estudios sobre rock, el escaso énfasis que se le ha dado a las reflexiones estéticas en su abundante bibliografía, ha sido progresivamente revertido en los últimos veinte años, por una productiva activación del campo de la investigación musicológica sobre rock, particularmente del campo del análisis musical con el desarrollo de nuevas metodologías que han permitido la generación de elocuentes discursos sobre configuraciones, articulaciones, transformaciones y materialidades asociadas a la composición, la performance, la grabación, y que pueden ser comprendidas y asimiladas desde la experiencia auditiva. Destacan en este proceso, sobre todo el musicólogo británico Allan F. Moore y la variada gama de artículos concernientes a tales preocupaciones de la revista *Popular Music* y de otras revistas especializadas, cuyos aportes metodológicos y epistemológicos de largo alcance podrían nutrir incluso la investigación sobre otros repertorios musicales, con nuevos conocimientos y aproximaciones. El estudio sobre herramientas de análisis de esta tesis responde, al mismo tiempo, a esta reciente productividad con la que ha sido tratado el análisis musical a partir de grabaciones en diversas publicaciones académicas, y a una búsqueda de nuevas aplicaciones en un contexto de renovación del análisis musical y sus alcances.

Las dos aplicaciones, o lecturas de canciones específicas, que propone esta tesis constituyen el puntapié inicial para el desarrollo de una práctica analítica que pretendo ir

perfeccionando a lo largo de mis estudios venideros y en mi oficio de musicóloga. Es relevante, para evitar una comprensión limitada del rock, destacar el hecho de que los casos musicales tratados provengan de Chile, EE.UU, Inglaterra y Uruguay. El primer caso de estudio consiste en un análisis intertextual, en el que entran en juego ciertos métodos para tratar la repetición y la variación en la música, y que está dirigido a identificar rasgos del idiolecto musical del grupo chileno Perrosky, a partir del cóver de la canción ‘From four until late’ (2001) de Robert Johnson (1937), que es tomado como punto de partida. El segundo, aborda el asunto de la voz en la grabación, específicamente de las relaciones entre palabra y sonido, a partir de los tracks ‘England’ (2012) de PJ Harvey e ‘Y hoy te vi’ (1976) de Eduardo Mateo. En el análisis de ‘England’ se pone el foco en las modificaciones tímbricas de la voz, y en el contrapunto generados por una superposición de dos tracks, y de dos cantos, uno inglés y uno iraquí en la misma canción. En el caso de Mateo se lleva a cabo un análisis intertextual con otras versiones de la misma canción en el que se evalúa la herramienta que concierne al ‘espacio verbal’ desarrollada por Dai Griffiths (2003), que evidencia una particularidad significativa en la performance de Mateo. En ambos casos se apela a un espacio referencial emocional, indagando sobre las posibles lecturas en torno a una resonancia del lamento en la música.

Los posibles efectos de la música en el auditor, los posibles sentidos que percibimos o creamos al reproducir una canción y escucharla, son innumerables y expansivos, y no se puede dar cuenta de todos ellos. A pesar de ello, el acto de escuchar música está determinado por ciertas premisas fundamentales: “los sonidos que escuchamos son lo mínimo que tenemos en común como auditores” (Moore, 2012, Cap. 1, Análisis, pár. 2); “[...] la escucha se dirige a – o es suscitada por – eso donde el sonido y el sentido se mezclan y resuenan el uno en el otro o el uno por el otro” (Nancy, 2002, p. 20); el auditor participa activamente de los sentidos que la canción tiene para él (Moore, 2012); y los sonidos y sentidos musicales no están regidos por sistemas de equivalencia o de signos como sucede en cierta medida con el lenguaje verbal

(Stoianova, 1978). El acercamiento que propongo combina la adopción de teorías de la percepción musical, con una perspectiva filosófica interpretativa y con el estudio de ciertas nociones estéticas. La reflexión sobre las nociones de gesto musical, particularidad y desvío, coordinadas con fundamentos sobre el arte y el acto de escuchar música, se instalan para guiar el análisis. En resumen, lo que distingue esta propuesta de otros trabajos previos en el mismo campo es la interacción de todos estos contenidos: en primer lugar, la combinación específica que aquí se despliega de fundamentos teóricos para el análisis musical con planteamientos filosóficos y estéticos sobre el arte, la escucha, la música, los sonidos y el sentido, y el gesto musical, para generar un claro, amplio y profuso campo de significación; en segundo lugar, el desarrollo de una reflexión estética específica sobre criterios de particularidad y desvío en la música, como conceptos posibles de ser entendidos sonoramente y como elementos musicales con una potencial carga de sentido, posibles de ser caracterizados mediante el análisis; y en tercer lugar, la aplicación analítica de este conjunto de posiciones teóricas y estéticas a ciertos casos específicos de grabaciones de rock, tomando en consideración que los códigos estéticos tratados proveen un asunto de potencial interés para muchos auditores de repertorios que gravitan en el amplio espectro del rock. Se consideran algunas especificidades de las ‘prácticas y tendencias’ asociadas al rock, sin embargo los insumos teóricos y las herramientas aquí recogidas y desplegadas, sin duda, pueden ser adaptables a un repertorio todavía más amplio. Finalmente, reitero el objetivo central de desarrollar ‘maneras de proceder’ para identificar y caracterizar elementos que generan (o que pueden generar) en la experiencia de escucha, un sentido de particularidad y/o de desvío en el dominio del gesto musical.

I Una aproximación al sentido en la música

1. El Gesto Musical

El gesto musical y su resonancia en la experiencia auditiva de la grabación, es el campo de exploración estética que se instala en esta investigación. Dada su complejidad, al ser sustrato de lo abierto en la música, la noción de gesto musical desafía los procedimientos convencionales del análisis musical y promueve interpretaciones estrechamente conectadas con la realidad del acto de escuchar música. Esta realidad no consiste en buscar una manera objetiva de acceder al sonido musical, muy por el contrario consiste en escuchar los sonidos, en entender nuestra manera de percibirlos, nuestros criterios de apreciación estética, y los procesos y medios a través los cuales generan sentido en nosotros, y por lo tanto, consiste en la conexión y la interrelación entre el auditor y los sonidos musicales. Una aproximación estética a la noción de gesto musical implica generar un equilibrio y una comunicación entre la atención primaria puesta en los sonidos y las reflexiones filosóficas y estéticas relativas al acto de escuchar música. Allan F. Moore hace referencia a los diferentes campos de significación, como el socio-cultural, el emocional, el teórico musical. Su aproximación combina el campo de la teoría musical (evitando una teoría *per se*, y proponiendo más bien herramientas metodológicas), y la significancia emocional dentro de una “superestructura hermenéutica”, sin considerarlos por ello de mayor importancia que el resto (2012, Cap. 1, Analysis, pár.1 y pár. 6). En una línea similar, y también sin una asignación de prioridad dentro de la investigación musical en general, mi trabajo abarca, como se ha señalado, el campo de significación estética, combinando nociones filosóficas con herramientas para el análisis musical, es decir lo filosófico y lo musical como partes fundamentales de la disciplina estética. La aproximación es también hermenéutica pues el objetivo es generar interpretaciones posibles.

La pregunta estética sobre el gesto musical se ha hecho presente en el estudio musicológico de la música de tradición académica, a través de, por ejemplo, el trabajo de Robert Hatten, dirigido a un repertorio clásico-romántico, y de Ivanka Stoïanova para la música contemporánea. Tanto Stoïanova como Hatten le han otorgado una posición fundamental al gesto en sus libros *Geste-Texte-Musique* (1978) e *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes* (2004), respectivamente. Por su parte, Pierre Boulez en sus discursos sobre el oficio del compositor ofrece algunas reflexiones enriquecedoras sobre las posibilidades del gesto, investigadas por Anne Boissière en su artículo “Geste, interprétation, invention selon Pierre Boulez” (2002); y el musicólogo Apolinaire Anakesa propone una definición amplia y fundamental de gesto musical (2008), basado en la observación de sus propias experiencias. Para la música popular, el musicólogo inglés Richard Middleton dirige su propuesta hacia una “teoría del gesto” (1993). Algunas de las ideas de estos cinco autores participan en la construcción musicológica que aquí se desarrolla para avanzar hacia una estética del gesto musical dirigida al análisis musical y a la musicología del rock. Sea cual sea el repertorio en cuestión, la noción de gesto musical ha surgido, en estos referentes y en mi propio trabajo, a partir de la experiencia y la práctica musicales mismas. Es decir, hay algo en todos estos ámbitos musicales que ha levantado y traído la noción de gesto al pensamiento y a la discusión sobre música.

1.1. Traspaso de nociones

Uno de los objetivos de este trabajo ha sido el desarrollo de una comprensión estética del gesto musical que, por una parte, establezca una conexión de base con el acto de escucha y con el análisis, y, por otra, con el repertorio. El criterio primordial para llevarla a cabo: mantener en la mira la naturaleza de la música y de ciertas generalidades sobre el repertorio a explorar – canciones grabadas de rock – con la intención de encontrar nociones que nos permitan acercarnos, de alguna manera, a partir de los sonidos, a aquello que habita significativamente la experiencia, para dar cuenta de *cómo la canción puede generar sentido* (Moore, 2012).

Los pensamientos de varios autores sobre el gesto musical para otros repertorios, entran al diálogo en esta investigación evidenciando muchas cercanías y convergencias, muchas más de las que la separación institucional establecida de los ámbitos musicales (e.g. música contemporánea, música popular, rock, repertorio clásico-romántico) comúnmente sugiere. Antes de entrar directamente al gesto musical, propongo una breve reflexión sobre la posibilidad y pertinencia del traspaso de nociones que han sido pensadas a partir de otras prácticas musicales. Por ejemplo, en esta investigación ha sido crucial el aprendizaje y la integración del trabajo de la musicóloga Ivanka Stoianova (1978), demostrando que la asociación de un pensamiento generado desde y hacia la música contemporánea, con un pensamiento desde y hacia canciones de rock, ha resultado ser un proceso fluido y enriquecedor, que no necesita una adaptación forzada de conceptos a contextos musicales aparentemente muy diferentes. Muy por el contrario, muchas veces los pensamientos sobre música parecen hablar de más repertorios que solamente los de donde provienen. Probablemente, estas convergencias se hacen más explícitas en una aproximación desde y hacia la escucha, como la que aquí se propone, porque es ahí donde se evidencian algunos pensamientos teóricos generales sobre la percepción musical; es ahí donde la incidencia de estrategias y competencias auditivas¹⁵ en las apreciaciones musicales, entran a flexibilizar y especificar el juego; y sobre todo porque es ahí donde sonidos y sentidos se refunden (Nancy, 2002) en procesos de significancia. Por lo tanto, más que partir de una teoría específica y adaptarla, basarse en lo que se escucha constituye, en último término, el argumento más eficaz y la instancia clave para decidir qué teorías, herramientas y nociones estéticas implementar. Así, el proceso de estudio puede permitir además de una generación de interrogaciones y reflexiones, la flexibilidad necesaria para una integración de nociones. En la investigación musical en general, el traspaso y préstamo de ideas podría realizarse en muchas direcciones distintas, no sólo desde la tradición académica hacia los estudios de repertorios populares, folklóricos o no-occidentales, ni tampoco suponiendo que una

¹⁵ Una útil descripción de los conceptos de ‘estrategia auditiva’ y ‘competencia auditiva’ se encuentra en *Rock: The Primary Text. Developing a musicology of rock* de Allan F. Moore (2001, pp. 24-28).

separación *a priori* de ámbitos musicales exige la exclusividad de sus propias herramientas y nociones. El absurdo de esos supuestos, con los cuales uno se sigue topando en la discusión académica, me parece indiscutible. En definitiva, si bien las herramientas y nociones surgen del estudio de obras, canciones y prácticas musicales específicas, el avance de lo que ya se ha realizado en diferentes contextos – y no sólo en diferentes contextos musicales, sino también en otras áreas del conocimiento – no está en absoluto inhabilitado para dar luces importantes de entendimiento sobre otros, siempre y cuando se dirijan a lo que tienen en común y se establezca con claridad la pertinencia.

Para hacer más evidente la posibilidad de un traspaso de conocimiento desde la tradición académica – sobre todo con las poéticas de vanguardia de la segunda mitad de siglo XX en adelante, a partir del trabajo de Stoïanova – hacia el estudio musicológico del rock, en este párrafo hago una breve referencia a algunos ejemplos, entre muchos, que permiten ilustrar ciertas conexiones entre prácticas musicales distintas que, desde el punto de vista histórico y musicológico, relativizan sus límites. Richard Taruskin (s. f.) en su trabajo enciclopédico musical,¹⁶ relata una serie de relaciones recíprocas entre el ambiente académico y el de las nuevas producciones de grupos de rock de los años 60, como antesala para la discusión sobre cómo el rock and roll se convierte en rock. En primer lugar, Taruskin reúne algunas reseñas de críticos de trayectoria en la música clásica, que empiezan a elogiar ya desde el año 1963 las composiciones de Lennon y McCartney. Por ejemplo, ese año, “el reseñante clave para *The Times* de Londres” William Mann, quien además poseía una formación musical en piano y composición, “sorprendió a sus lectores nombrando a Lennon y McCartney los nuevos compositores excepcionales del año”, haciendo un paralelo entre el procedimiento aplicado a la progresión en modo eolio de ‘Not a second time’ con “el desgarrador final de la obra de Mahler *Das Lied von der Erde*”, “la más enaltecida comparación que un crítico podía

¹⁶ La enciclopedia *Oxford History of Western Music* de Richard Taruskin, en su versión *online*, reproduce la edición impresa publicada en el 2009, a lo que se agregan nuevas lecturas a sus 69 capítulos. La referencia sugerida en el sitio web oficial no tiene fecha de publicación, seguramente debido al trabajo constante de actualización. El año asociado a los derechos del sitio web es 2010. En esta tesis sólo se cita el volumen 5: *Oxford University Press, Music in the Late Twentieth Century*.

hacer en el momento más exitoso del revival de Mahler”. Taruskin cuenta que “pasó luego a describir “clusters pandiatónicos” en otra canción, y celebró las modulaciones de los Beatles a la submediante bemol, consagradas como recurso expresivo desde los días de Schubert” (p. 181). Este tipo de apreciaciones permiten deducir, entre otras cosas, que puede existir un grado de eficacia en la aplicación de una estrategia auditiva con expectativas y competencias que se han ido formando para ciertos estilos, en otros. Allan F. Moore (2001) invoca el concepto de ‘estilo’ para profundizar en las diferencias de estrategias auditivas, el cual “en última instancia contribuye con distinciones más precisas que sólo las de ‘popular’ y ‘clásica’”. Las posibles actitudes, conscientes o inconscientes, que se tomen frente a la música en el acto de escucha, como por ejemplo, el grado mayor o menor de atención, el tipo de función que el auditor le otorgue, y todo tipo de predisposiciones o usos, corresponden a estrategias auditivas, y están estrechamente – aunque no completamente –, determinadas por las competencias auditivas. “La competencia musical, en abstracto, es un concepto sin sentido”, afirma Moore, “la competencia sólo se gana en términos de un estilo” y “la competencia en un estilo puede hacer más fácil adquirir una competencia en otro, particularmente si están relacionados, y particularmente si el primer estilo ha sido adquirido a una edad temprana, pero nada más” (2001, p. 26).¹⁷ Por lo tanto, la lectura de Mann sólo puede ser posible si existe una relación entre la música clásica y el rock, y por supuesto, considerando la formación profunda del crítico en uno de ellos. El concepto de estilo será tratado con mayor detención hacia el final de esta sección (I. 3. 3.3.). Taruskin explica también una serie de utilidades de códigos y principios compositivos característicos de las escuelas de arte, que son llevados a cabo con autoridad por los Beatles: por ejemplo, la realización de “álbumes conceptuales”, el paso por “fases experimentales”, y el intenso y detallado trabajo de estudio con “efectos de reverberación, *loops* de cintas, y acordes de guitarra grabados y reproducidos a la inversa en la máquina – virtualmente la panoplia completa de los recursos de la música

¹⁷ En estas afirmaciones Moore se basa en los estudios de Lucy Green (1988) presentados en su libro *Music on deaf ears*.

concreta” (p. 182-3). Algunos detalles que menciona sobre la grabación de ‘A Day in Life’, en la que participaron 40 músicos orquestales de Londres, resultan elocuentes:

A cada uno se le entregó un gráfico consistente en una nota baja y una alta, y con la instrucción de tocarla gradualmente desde una hacia la otra, durante un lapso de 24 compases, eligiendo las alturas exactas *ad libitum*, sin considerar la coordinación rítmica con los otros músicos, y sonando cada vez más fuerte. Como sabía McCartney, era la clase de cosas que se esperaba de una partitura de John Cage (o quizás de Krzysztof Penderecki); y George Martin, quien ayudó a planearlo, estaba encantado de que los músicos contratados reaccionaran frente a la idea con el mismo desconcierto, en otras circunstancias reservado para los gustos de Cage y Penderecki. (p. 184)

Taruskin destaca además la subida de ganancia del ingeniero hacia el final del acorde, a medida que éste iba desapareciendo, “compensando su decaimiento [...], para que el sonido se suspendiera misteriosamente en el aire por casi un minuto, más de un quinto del tiempo total de la canción” (p. 184). En la interpretación histórica de Taruskin, la puesta en circulación del *Revolver* (1966) y del *Sgt. Peppers Lonely Heart Club Band* (1967), marca en la música popular una “nueva seriedad musical y conceptual”, aunque “los valores de entretenimiento tradicionales del pop no fueron en ningún sentido abandonados; pero más bien osadamente, la posibilidad fue traspasada” (p. 184). La descripción de una serie de procesos creativos musicales, la crítica social elaborada, los mensajes ambiguos, sonidos incidentales como el ruido de “aire vacío” del estudio, con murmullos de risas y un bajo, lo inusualmente largo de algunos tracks, y muchos otros detalles permiten a Taruskin integrar ejemplos de música popular a la reflexión estética catalogada comúnmente como artística:

¿Qué significa todo esto? ¿Qué podría significar todo esto? La última, obviamente, era la pregunta operativa, porque una gran parte de la recepción del álbum tomó la forma de especulación sin fin, exégesis y debate – inequívocamente una recepción “artística” más que de entretenimiento. (p. 186-7)

Asimismo, algunos lazos entre rock y vanguardias musicales académicas se hacen evidentes en el grupo alemán Can, uno de los más influyentes en la era del llamado ‘Krautrock’ (Cope, 1996). Dos de sus integrantes tenían más de 30 años al momento de fundar el grupo en 1968, y una larga trayectoria en el ámbito artístico y académico de vanguardia: Irmin Schmidt – órgano y piano – estudió con Stockhausen, Berio, Cage y Boulez. Había sido conductor, profesor de canto, crítico de teatro, y escritor tanto para teatro como para cine antes de su movida hacia el rock and roll; y Holger Czuckay – bajo y editor de la visión musical del grupo –, también fue alumno de Stockhausen (Cope, 1996). La formación de estos músicos tiene una marcada repercusión en las estrategias de creación musical que aplican y que se exponen en el libro de Cope. Un ejemplo es la premisa sobre la restricción que determina parte importante del estilo de Can según Cope, y en la que resuenan fundamentos claves de las teorías minimalistas del arte, también aplicadas por numerosos otros músicos, como por ejemplo por Brian Eno en “sus sistemas de cintas con delay” de *Discreet Music* (1975) como una encarnación de la premisa “la repetición es una forma de cambio” (Reynolds, 2010, p. 122). Por estos y muchísimos otros cruces más, no es tan descabellado o forzado pensar en una relectura de conceptos originalmente surgidos de la práctica llamada ‘de tradición académica’, para generar sustratos estéticos que vengán a cimentar el análisis de músicas que gravitan en el rock.

1.2. Apertura

Inspirada en los versos de la ‘Octava Elegía’ del poeta checo Rainer Maria Rilke, me aventuro a caracterizar el gesto musical como *lo abierto* en la música.

Con plenos ojos ve la criatura
lo abierto. Nuestros ojos están vueltos
adentro, alrededor de la salida
abierta, colocados como trampas.
Sabemos lo de fuera solamente
por el rostro del animal. Ya al niño

le torcemos, obligando a que vea
 hacia atrás lo formado, no lo abierto,
 tan profundo en el animal. Sin muerte. (Rilke, 1923)

Propongo el sentido de *lo abierto* como una síntesis conceptual para entender la naturaleza del gesto musical, cuyos sentidos múltiples convergen a lo largo de esta tesis. Este extracto del principio de la ‘Octava Elegía’ de la obra *Elegías de Duino* (1923) de Rilke, se instala en la reflexión sobre el gesto musical porque aborda las maneras que tenemos de experimentar la realidad, sugiriendo dos posibilidades: una cerrada, que sólo ve lo formado, sin conocer realmente “lo de fuera”; y otra abierta, plena, presente, viviendo “lo de fuera” y el devenir constante, cuyo ejemplo poderoso está en el animal. Como anunciaba en la introducción de esta tesis, me parece que *lo abierto*, en el sentido poético que sugiere Rilke, es el concepto que mejor define la naturaleza del gesto musical, y si pensamos en la música como parte del universo y de la realidad, y si leemos este extracto haciendo equivaler por un momento la visión a la escucha, proyectar ese sentido se hace aún más evidente: *Al niño se le tuerce para que escuche hacia atrás lo formado; nuestros oídos parecen estar puestos alrededor de la salida abierta, como trampas*. La liberación de nuestros oídos hacia la plenitud de la percepción de lo abierto, podría pasar por dejarnos involucrar por la incidencia profunda del gesto musical en la música.

En una carta a su traductor y editor polaco Witold Hulewicz, “quien le había preguntado sobre el sentido último de las elegías”, fechada el 13 de noviembre de 1925 y citada en la introducción de la traducción de Otto Dörr Zegers, Rilke escribe:

En las elegías... la vida se hace otra vez posible; [...] *En las elegías la aceptación de la vida y de la muerte se nos muestran como una misma cosa*. [...] tenemos que hacer el intento de alcanzar la máxima conciencia de nuestra existencia, la que está domiciliada *en ambos ámbitos ilimitados y se nutre de ambos inagotablemente...* [...]

Nosotros, los de aquí y ahora, no estamos ni un momento satisfechos en este mundo temporal, pero tampoco atados a él, sino que pasamos permanentemente hacia el mundo anterior, hacia nuestro origen, como también hacia el mundo ulterior, el de aquellos que vendrán después de nosotros. En aquel máximo ‘mundo *abierto*’ existen todos... (Aquí) no me estoy refiriendo (estrictamente) al *sentido cristiano*... con una conciencia puramente terrena, profundamente terrena, beatamente terrena, hay que introducir lo *aquí* visto y tocado en un círculo más amplio, en el más amplio posible. No en un ‘más allá’ cuya sombra oscurece la tierra, sino en una totalidad, en lo *entero*. La naturaleza, las cosas de nuestro trato cotidiano y de nuestro uso son, por cierto, provisionales y caducas, pero son [...] consabidoras de nuestra alegría y de nuestra miseria y ya fueron las confidentes de nuestros antepasados. Así, no sólo *no* hay que descalificar y degradar lo de aquí, sino que precisamente por su provisionalidad, que comparten con nosotros, estas apariencias y estas cosas tienen que ser comprendidas y transformadas por nosotros por medio del entendimiento más entrañable... ¿Transformadas? Sí, porque nuestra tarea es ésta: impregnarnos de esta tierra provisional y caduca tan profundamente, tan dolientemente, tan apasionadamente, que su esencia resurja otra vez en nosotros invisible. *Somos las abejas de lo invisible*... Las elegías nos muestran (a nosotros mismos) en esta tarea, en la tarea de este constante transformar lo amado visible y tangible en la oscilación y la agitación invisibles de nuestra naturaleza, lo que introduce nuevas formas de vibración en... el universo... [...] (1998, p. 24-6)

Veo en el gesto musical la posibilidad de que nuestras reflexiones, análisis, interpretaciones o lecturas sobre la música que escuchamos mantengan la impronta de una naturaleza musical profunda, misteriosa, siempre en transformación; de una conexión penetrante con la realidad, con la vida, y con los sentidos y sonidos mezclados y hechos resonancia. El gesto musical preserva esa posibilidad de pertenecer por completo a la experiencia abierta del universo que habitamos. Escuchar música puede tener muchas funciones, ninguna más importante que la otra, pero, personalmente, la

escucha que me interesa explorar es la que me conecta con la gestualidad profunda que envuelve todo y a todos los que participan en ella, abarcando todas las etapas de la transmisión musical desde el compositor-intérprete – o antes –, desde la vaga melodía que puede rondar su cabeza, antes de ser tocada, antes de ser canción, pasando por las maneras como se articulan los sonidos y los elementos musicales – ya sean grabados o no, y cuando lo son pasando por el proceso de mezcla de estudio, escuchada ya sea con audífonos de alta fidelidad o en una radio mal sintonizada – hasta el auditor en la “resonancia gestual” (Middleton, 1993), y hasta los infinitos efectos cambiantes que tiene el acto de escuchar música en los auditores, junto con las diferentes formas de intensificación de la percepción y la experiencia, en una “totalidad no-totalizable” de la “práctica envolvente” (Stoianova, 1978), que es el fundamento para la pluralidad multidireccional de las posibles exploraciones de la música. El gesto musical se revela como espacio envolvente de todo lo que al mismo tiempo está en la música y nos involucra en ella. Lo más indescriptible del sentido musical habita los sustratos más abiertos, kinésicos e inestables de la música, que son dominio y naturaleza del gesto musical. La evidencia sonora es una modalidad de exteriorización y de puesta en evidencia de la gestualidad y se muestra “no para significar, pero para definir el espacio abierto de los gestos plurales, el lugar kinésico de relaciones a re-inventar” (Stoianova, 1978, p. 188).

Todas las manifestaciones materiales, verbales y sónicas de la música, que aquí podrían ser equivalentes a *lo visible*, no son gestos musicales por sí mismas. Es necesario en una primera instancia entender que el gesto musical no puede ser descrito de la misma manera que un evento sonoro en la música, como una progresión de acordes, un patrón rítmico, un tratamiento tímbrico particular, una locación, etc. Es mediante la generación de sentido y la posibilidad de apertura del sentido resonante, que el gesto se hace presente en alguno o varios de esos constructos musicales. Por eso me refiero a su presencia como dominio y para dar cuenta de ella sugiero la necesidad de hacerlo mediante algún criterio estético específico que de alguna manera se relacione con su naturaleza y con su incidencia, como lo es el caso de los criterios de

particularidad y el desvío, que propongo para este trabajo. En concordancia con la teoría de Robert Hatten (2004), los gestos pueden estar comprendidos en cualquiera de los elementos constituyentes de la música, por ejemplo, la estructura de una canción, su sintaxis, sus motivos y frases, su textura e instrumentación, sus estilemas o musemas,¹⁸ aunque no se pueden reducir a ellos. En su definición, Hatten considera que “[e]l concepto de gesto (como el de tiempo en sí) es infinitamente fascinante, porque toca una competencia que es fundamental en nuestra existencia como seres humanos – la habilidad de reconocer la significancia de la modelización energética en el tiempo” (2004, p. 93-94). La teoría del gesto de Hatten, al provenir de la práctica de “la tradición clásica vienesa desde Mozart hasta Beethoven y Schubert” (2004, p. 2), concentra su atención principalmente – aunque no únicamente – en el campo de la métrica y la tonalidad lo que corresponde con la categoría de lo que la teoría musical designaba como dominio primario: melodía y armonía; métrica y ritmo (Moore, 2005). Si bien esta tesis expande el entendimiento sobre el gesto musical a un espectro de repercusión más amplio, posible de abarcar muchos más repertorios y dominios musicales teóricos, y de nutrirse de una gama más variada de fundamentos (e.g. poesía, filosofía, etc.), la teoría de Hatten puede ser útil en una investigación sobre canciones de rock sobre todo porque en muchos casos las articulaciones métricas y tonales sí resultan significativas y se relacionan significativamente con otros parámetros.

El hecho de la *apertura* del gesto musical es enunciado repetidas veces en el discurso de Stoïanova. La pluralidad de interpretaciones, experiencias, y formas de exploración de la música, y el interés de indagar en ellas, nos confirman una y otra vez que la música es irreductible a los funcionamientos convencionales de la comunicación. El sonido de las prácticas musicales que evidencian esta multiplicidad, no trae consigo mensajes unívocos y no puede inmovilizarse en sistemas fijos de equivalencia, convertibilidad o traducción en su circuito de generación-transmisión-recepción. Cuando la experiencia de la práctica musical misma nos pone frente a un ‘texto’ musical

¹⁸ El término musema fue acuñado en una primera instancia por el investigador Charles Seeger en 1960. Philip Tagg lo define como “un ítem estructural con propiedades semióticas en la música” (Tagg, 2012, p. 231).

plurivalente, desestabilizador y abierto, el análisis no puede pretender ser un proceso decodificador de significados fijos, ni sistematizador de estructuras estables, por el contrario, la función del análisis es la de mostrar un camino posible de exploración, conocimiento y escucha, que podría potenciar la percepción, dentro del campo abierto que despliega la música.

Tal como se explica en la introducción de esta tesis, en términos de Stoïanova, las pulsiones que engendran un dispositivo musical, y las pulsiones que son generadas por el dispositivo musical en el receptor no son equivalentes. Stoïanova se refiere a este hecho como *connotación discontinua*, al observar que los dispositivos musicales no traducen ninguna “presencia fija”, y que a nivel pulsional los estratos exteriorizadores y receptores interactúan mediante una superposición-encadenamiento generando una “práctica envolvente” que trasciende la direccionalidad del circuito mismo y sus subjetividades. Al mismo tiempo, su idea de la “obra-proceso” está directamente relacionada con una apertura hacia la “expansión de sentido” (1978, p. 10). Así, el gesto musical está determinado por esa “práctica envolvente” o “totalidad no-totalizable” que abarca todos los estratos del circuito de transmisión musical, y no por la sola intencionalidad del músico, que sería lo que más comúnmente – y engañosamente – se podría pensar, a raíz de la proveniencia etimológica del término gesto, relacionada con una acción del cuerpo o una intención. El gesto musical no es el movimiento corporal o la intención del músico, a éstos mejor llamarlos directamente gesto corporal o intención. Podemos fundamentar el sentido de posterioridad del gesto musical, en parte, a raíz de la idea de Stoïanova de que “la gestualidad, que no está presente en ninguna parte”, y de que “se desplaza y se disfraza en el rastro instituido por [...]” (1978, p. 189) todos los factores que inciden en el proceso de creación musical y escucha, los cuales, para contextualizar en el rock, puede estar determinados por la grabación, la reproducción, la reinterpretación, la performance, la composición, la estrategia auditiva, etc.

En la idea de “resonancia gestual” desarrollada por Richard Middleton (1993), también se integra la experiencia del auditor. El modelo del ‘*sound-box*’ de Moore, para discutir “sobre el rol de la locación y, con él, el de la textura” (Moore, 2005, p. 2), fue

tomado por Middleton para su propuesta de una teoría del gesto. Middleton explica que “[...] es dentro del espacio-tiempo de cuatro dimensiones de este cuboide imaginario que las intersecciones gestuales tienen lugar”, y que a partir del gran aumento de la “variedad de posibles configuraciones” que ha desarrollado “la técnica de grabación moderna”, “el sentido de posición espacial específica que puede ser creada tiene enormes efectos potenciales en el poder y el tipo de resonancia gestual que los auditores sienten” (Middleton, 1993, p. 179). Según Moore, “Middleton reparó en la falencia que existe en una noción de desapego analítico al teorizar sobre el gesto”, sobre todo si las decisiones analíticas son guiadas por “la experiencia del movimiento somático” (Middleton, 1993, p. 179) como por la existencia de gestos musicales que están “semióticamente más allá del dominio lingüístico”. (Middleton, 1993, p. 181) (Moore, 2005, p. 2). También se refiere a la variedad de posiciones que puede tomar el auditor según la configuración del *sound-box* y según el tipo de parlantes (audífonos, en una pieza, etc.) (Middleton, 1993, p. 179). De esta breve revisión se desprende que el sentido de *apertura* del gesto musical es también fundamental en la teoría del gesto de Middleton, la cual se aborda en más detalle en el siguiente apartado en términos de *productividad*. La consideración de la experiencia del auditor en la “resonancia gestual”; la multiplicación de posibilidades de espacialización abierta por el desarrollo estético y tecnológico del ‘*sound-box*’; y la necesidad de que el análisis amplíe sus métodos integrando los factores somáticos, y los que están fuera del dominio lingüístico, son ejemplos y consecuencias de la apertura que está en la naturaleza y en el dominio del gesto musical.

Por otra parte, me aventuro a establecer una equivalencia entre los conceptos de *mundo* y *tierra* de Heidegger, con los conceptos de *gesto* y *manifestación sonora*, respectivamente, como si el gesto correspondiera al dominio del mundo; y la manifestación sonora con sus cualidades y cantidades específicas, con su forma particular de resonar, correspondiera al dominio de la tierra. Recordemos brevemente el postulado de Heidegger en su *Origen de la obra de arte* (2002). El mundo viene a abrir el espacio de exploración: *lo abierto* se fundamenta esencialmente en la instalación de

un mundo, que “decide nuestro *Dasein* [«ser-ahí»] como una escolta que tiene reunido todo lo que nos guía” (p. 21-23). El gesto musical entendido como el mundo, actuaría como guía de exploración y como determinante de lo abierto en la música. Este espacio abierto a explorar puede relacionarse también con la definición de ‘texto’ como “campo metodológico” de Barthes (1981, en Graham, 2000, p. 66). Existe una correspondencia del “mundo” de Heidegger con el “mundo abierto” del pensamiento de Rilke en su explicación de las *Elegías*, el cual consiste en una totalidad, que incluye lo invisible, y en el cual nosotros podemos comprender y transformar las cosas y apariencias temporales, e “impregnarnos de esta tierra provisional y caduca tan profundamente, tan dolientemente, tan apasionadamente, que su esencia resurja otra vez en nosotros invisible. *Somos las abejas de lo invisible...*”. Y la tarea de nosotros como abejas es “este constante transformar lo amado visible y tangible en la oscilación y la agitación invisibles de nuestra naturaleza, lo que introduce nuevas formas de vibración en... el universo... [...]” (1998, p. 24-26). Así, estas posibilidades de la experiencia de un mundo abierto, se complementan con la idea de Heidegger de que “[e]l mundo no es [...] nunca el *objetivo* que está delante de nosotros, pero más bien el *inobjetivo* que exploramos” (p. 23). La ilustración de Rilke también provee pensamientos relacionados a la noción de tierra de Heidegger, como lo que está en el dominio de lo visible, lo provisorio, y de la sensación de la materialidad.

Así como la obra se levanta en su mundo, de vuelta se apoya en la masividad y el peso de la piedra, en la dureza y el estallido de la roca, en la firmeza y la flexibilidad de la madera, en la claridad y oscuridad del color, en la resonancia del sonido, en el poder de nominación de la palabra. (2002, p. 27)

La tierra es “la que despliega una abundancia constante y que sin embargo retoma y retiene en ella lo que se desplegó.” Porque en el pensamiento de Heidegger, mundo y tierra se completan mutuamente: “Lo que viene a lo abierto, es más bien lo que se encierra y eso, es la esencia de la tierra.” “La obra pro-duce la tierra, la trae hacia lo abierto como aquella que se encierra.” La manifestación sonora, con todas sus características y propiedades, los estímulos sonoros en la percepción auditiva con todas

sus propiedades, corresponden a este espacio que se encierra en una consistencia material.

El mundo conservado por la obra que lo levanta se vuelca hacia la tierra como la escolta que abre y no tolera nada cerrado o retenido. La tierra, por el contrario, que la obra productora deja afluir, quiere retomar todo en su seno, en su cerradura. (p.29)

Enseguida, Heidegger especifica que la relación recíproca entre mundo y tierra es la lucha, y en cada obra particular se lleva a cabo una disputa de esa lucha.

En tanto disputa, la obra pone en retracción a la tierra, llevándola a lo abierto, en un mundo. Este mundo no emerge jamás por sí solo en la tierra en tanto escolta que indica. Sin embargo, esta retracción entrante pone a la obra por delante y abre un abierto. Este último es el medio del espacio de juego al interior del cual la tierra es mundanamente cerrada y el mundo terrestremente abierto. La obra funda el espacio que abre. (31)

Es posible pensar en el gesto musical como la instalación de un mundo, pues ambos pueden ser entendidos como fundamentos de lo abierto en la obra, mientras que los sonidos, así como la tierra, se encierran y buscan repliegue al relacionarse con lo abierto. La gestualidad y la producción material – sonora – de la obra musical son dos características de la obra musical en relación recíproca e indisoluble. Si para la obra de arte en general según Heidegger “la tierra es mundanamente cerrada y el mundo terrestremente abierto”, podríamos decir que análogamente para la música, la manifestación sonora es *gestualmente* cerrada y el gesto *sonoramente* abierto.

En la idea de gesto musical de Apollinaire Anakesa, en la apertura también entran en juego tanto los gestos como “los materiales y entornos sonoros (universos naturales y artificiales, entorno ciudadano y campesino)”, los cuales todos juntos, “abren la vía a una infinidad de estilos musicales”. Así también, explica que “nuestros diferentes gestos contribuyen a la eclosión de todo tipo de sonidos vivientes que nos envuelven y que tienen un efecto en nosotros, aunque cada uno de ellos no reviste la misma importancia”

(2008, p. 19). En síntesis, gesto y sonido se complementan indisolublemente en la condición de apertura y en la productividad musical.

1.3. Productividad

La “expansión de sentido” a la que se refiere Stoïanova se basa en la idea de productividad. Como se anunciaba en la introducción, el “enunciado musical” es para la autora el equivalente en la música, al concepto de ‘texto’ desarrollado por la filosofía post-estructuralista para la literatura que se ha expandido a todas las expresiones artísticas y a su reflexión estética.

El texto reenvía a un significado difuso, a un sentido global del mensaje poético. La productividad propiamente musical deja al auditor aún más libre en su experiencia-exploración individual. El enunciado sonoro [...] [solicita] la fantasmagoría y el saber del auditor-lector. Él encuentra en la base de su historia individual el sentido difuso, se convierte en el explorador del texto/enunciado, creando su propio laberinto en el nivel de las *pulsiones*, es decir del « contenido » presente-ausente del funcionamiento pulsional, así como también en el nivel del *dispositivo*, es decir, de los medios de la puesta en evidencia sonora, gestual y/o gráfica. El lector-auditor puede, eventualmente, reconstituir las operaciones constitutivas del trabajo compositivo y establecer su propio esquema de la organización latente del texto o enunciado musical. (p. 26)

El gesto musical en el trabajo de Stoïanova pertenece al espacio vital de la connotación discontinua y de la productividad. El gesto musical es el sustrato de la pluralidad de interpretaciones y experiencias, relacionadas a la connotación discontinua, y, al mismo tiempo, es el sustrato del engendramiento de la productividad musical. Según Stoïanova,

la gestualidad – posibilidad de descarga múltiple, la gestualidad – productividad anterior a la significación, a la representación, anterior a la obra enunciado, pero también posterior a la obra-objeto « neutra », se

inscribe necesariamente en la productividad del texto y del enunciado musical, y en el circuito de la *connotación discontinua*. [...]

Convertido en encadenamiento, puesta en secuencia de procesos diferentes que proceden por superposición, substitución, expansión, mutación, transformación y que son explorables en todas las direcciones que la lectura-escucha invente, el texto y/o el enunciado musical terminan con la obra-objeto al mismo tiempo que con las subjetividades centralizadoras para extenderse sobre la totalidad no-totalizable de la práctica productora de lo diferente.” (p. 184)

“La práctica productora de lo diferente” a la que se refiere Stoianova, resulta crucial para relacionar el gesto musical con la posibilidades de ‘desvío’, ‘descentramiento’ (Stoianova) y de ‘extrañamiento’ (Shklovski) que se indagan estéticamente en este trabajo, con el objetivo de proveer bases conceptuales y criterios estéticos que puedan guiar el análisis musical.

En el contexto de la investigación musicológica de la música popular, otra perspectiva sobre la productividad musical en torno al gesto es la que provee Richard Middleton (1993) quien orienta su teoría a la performance, relacionada con la kinesis corporal, y también con sus extensiones emocionales y cognitivas. El autor ve en una teoría del gesto, una manera posible “de traer los patrones creados en los sonidos mismos de vuelta al primer plano, sin recaer como consecuencia en un formalismo inapropiado” (p. 177). Según Middleton, una teoría del gesto podría corresponder en cierto sentido a una teoría del ritmo. Siguiendo el pensamiento del musicólogo húngaro János Maróthy, para quien en un sentido amplio, el ritmo es “el principio básico de toda realidad”,¹⁹ y tomando en consideración otras perspectivas (e.g., Lévi-Strauss, Blacking, Barthes), Middleton establece que el gesto musical se refiere en su trabajo, a la performance “de procesos somáticos mediante procesos musicales estructuralmente

¹⁹ En la definición de Maróthy citada por Middleton, el ritmo es “una repetición de cualquier elemento, por la cual la heterogeneidad puede hacerse coherente”; sus periodicidades ‘revelan la identidad escondida en la diferencia.’” (1993, p. 178)

análogos” y busca métodos para “identificar y categorizar” esas estructuras. En su definición, los gestos musicales son “estructuras profundas o principios que dan unidad a una cultura musical”, y “están sustentados con aún más profundos ‘gestos’ generadores: patrones kinésicos, mapas cognitivos, movimientos afectivos.” Agrega que no son “nunca autónomos (siempre repletos de ‘correspondencias’)” y que “mantienen una integridad sistémica: ‘el espacio musical no es nada más que un lugar ideal para la evolución de gestos humanos’ (Maróthy s.f., p. 106).” La música popular se presenta entonces para Middleton como un medio privilegiado para el estudio del gesto, “simplemente porque, como nos dice nuestra interpretación de sentido común, el ‘movimiento’ es tan importante aquí” (Middleton, 1993, p. 178). La idea de ritmo en la que se fundamenta su búsqueda teórica abarca todos los parámetros de la música, y no sólo el evidentemente rítmico:

Hay roles vitales también para cuando los ritmos gobiernan la fraseología; el cambio de acorde o de textura; patrones de acento e intensidad, de la ‘respiración’, el vibrato y el *sustain* vocales; sin mencionar los micro-ritmos responsables de la vida interna de los sonidos mismos, y los ritmos cuasi-‘espaciales’ que organizan jerarquías de intensidad de altura y tensión tonal relativas, tanto en el contorno melódico como en las secuencias armónicas. Maróthy ha descrito elocuentemente la permeabilidad de todo el espectro de parámetros musicales (y más allá) por principios rítmicos. El espectro físico de zonas de periodicidad (pulmones - corazón - pies - dedos - órganos del habla - cuerdas vocales - tímpano - percepción de ultrasonido - circuitos neuronales electroquímicos - ojo (ondas de luz)) está mapeado (o en parte lo está) por el espectro musical cubierto por las zonas de frecuencia del ritmo (en el sentido estricto) y las alturas, las cuales en conjunto cubren la distancia que va desde pulsaciones que ocupan varios segundos cada una, hasta una frecuencia aproximada de 20000 pulsaciones por segundo. Esto entrega una base teórica para la idea de que el ‘gesto’ ocupa un espectro, con relaciones a los movimientos corporales obvios en un extremo y a las pulsaciones neuronales en el otro. No sólo beat y métrica, entonces, sino también la

micro-física de la entonación, la articulación sonora y el ajustamiento tímbrico: todos son parte del conjunto rítmico. [...] Todos los componentes y periodicidades se superponen, se combinan, se complementan y a veces se contradicen entre sí en una compleja totalidad gestual. (Middleton, 1993, p. 178-9)

Claramente el marco teórico de Middleton, como él mismo comenta, se basa en los dos aspectos complementarios de “una teoría materialista adecuada”: lo concretamente dado y las variables del entorno cultural. En su metodología abarca asuntos de configuraciones musicales que intervienen en “la definición de estilos”, como son el *groove*, los diferentes tipos de fraseos, etc. En síntesis, la búsqueda teórica de Middleton, no sólo se mueve en el ámbito de los movimientos corporales presentes en la performance, sino también toma en consideración aspectos compositivos y de espacialización (p. 180).

Como resulta más común relacionar el gesto a la performance y al movimiento corporal, es necesario indagar más profundamente en la idea de gesto compositivo. El compositor y director francés, Pierre Boulez, aporta una reflexión precisa al respecto y tal como lo describe Boissière (2002): “introduce para teorizar el estatus de la composición, una noción que pertenece *a priori* al espacio del juego instrumental, la de gesto”. El pensamiento sobre el gesto de Boulez es complejo: en cierto sentido, se relaciona con una separación entre interpretación y composición, y en otro sentido se integra a ambas. Por un lado, Boulez vincula el gesto instrumental con una lógica corporal relacionada con la memoria reproductora, donde “el aprendizaje y la interiorización de la práctica instrumental modelan un inconsciente gestual del cual no es posible liberarse a voluntad” y, así, “el gesto, en la práctica instrumental, juega a favor de la imitación y la reproducción” (2002, p. 2). Es posible asociar su rechazo a estas consecuencias estandarizadoras, con un interés particular por la productividad musical en el mismo sentido propuesto por Stoianova. Entonces, la productividad musical para Boulez es también pensable desde la relación que establece entre composición e invención, a la cual le da un lugar determinante a la noción de gesto.

Cuando introduce esta noción para hablar de la invención, Boulez no se refiere a una lógica corporal pero desarrolla un pensamiento de la individuación. La noción de gesto es introducida para pensar la relación de la creación con sus modelos, pero según una relación paradójica que precisamente ya no es la imitación. La invención, para Boulez, existe sólo a través de la mediación. Es este pensamiento de la mediación, que desarrolla según la pareja análisis/oficio, la que precisa el estatus de la noción de gesto aplicada a la composición. (Boissière, 2002)

Para Boulez, el análisis musical es una práctica creativa que alimenta la composición. Hace una diferencia entre análisis formal y análisis creativo. “El primero concibe la obra como una entidad cerrada en sí misma y por esa razón no es productivo. El segundo entiende la obra como una entidad abierta”, que contiene la posibilidad de nuevas obras (Boissière 2002, p. 4), y que requiere la gestualidad del analista: su selectividad, su intuición, sus habilidades técnicas, su parcialidad, sus pulsiones, incluso su irracionalidad, todo a favor de “la deducción” que según Boulez es “uno de los gestos, sino el *gesto* más determinante del compositor” (1989 p. 115). Según Boulez:

Si el *gesto* del compositor está condicionado por la imitación más o menos consciente del modelo que eligió como el más *pertinente* en relación a sí mismo, eso no impide que ese gesto le pertenezca legítimamente, y que en ese *gesto* primero, se pueda divisar la permanencia de los rasgos de lo que se convertirá en su gesto personal, absolutamente irreductible a los otros gestos.

Hay un pasaje de estilo *colectivo* a estilo *individual*. (p. 41)

En esto se pone sobre la mesa mi propia propuesta sobre la idea de particularidad musical, y también el sentido de productividad como portadora de la diferencia de la que habla Stoïanova. Sin embargo, después de lo estudiado me parece más apropiado pensar en el gesto no como una pertenencia exclusiva del compositor, sino en el sentido más amplio de todo lo que abarca la obra-proceso, integrando la escucha. Por otra parte, Boissière provee una elocuente reflexión sobre la importancia del pensamiento de Boulez sobre el gesto y el análisis:

Entre la idea mítica de una creación *ex nihilo* y la renuncia post-moderna a toda idea de lo nuevo, Boulez introduce la mediación del análisis creador para pensar la invención. Ni improvisación, ni repetición, la noción de gesto inicia en él un pensamiento de la individuación. (2002, p. 5)

Finalmente, “Pierre Boulez parece valorizar el gesto invisible del que compone por sobre el del que interpreta” (Boissière, 2002, p. 1). La inclusión que hace Boulez de la idea de gesto al proceso compositivo puede resultar muy fructífera para el análisis de canciones de rock. En las prácticas y tendencias del rock, es usual que la figura del compositor y del instrumentista se integren en una misma persona, los intérpretes suelen componer la música que tocan; también, muchas veces, comparten formas y etapas de la composición con productores e ingenieros, e incluso los mismos instrumentistas pueden participar del trabajo de estudio. La composición, la performance, la grabación, la edición y la producción, tienen límites difusos entre sí, son actividades permeables que pueden intersectarse de diversas formas, por lo tanto, definir separadamente su campo de acción, su determinación en el resultado sonoro o los roles individuales asociados a cada una, es un asunto que requiere una revisión precisa caso a caso, o que, para muchos propósitos, resulta irrelevante. En este contexto, es fundamental pensar en una idea de gesto musical que abarque tanto la composición como la performance, en todas sus instancias y formas de acción, y si enfrentamos la idea desde la percepción musical y desde la práctica analítica es necesario dar cuenta de los factores involucrados desde el acto de escucha musical.

Por otra parte, Philip Tagg afirma que “el tacto, el gesto y el movimiento humano pueden existir sin la música, incluso si la música no puede ser producida sin la mediación de algún tipo de tacto, gesto o movimiento humano (incluso a través del teclado del computador)” (2012, p. 45). Aunque para estas alturas de la reflexión ya puede parecer extremadamente evidente, me parece importante insistir en la idea de que el gesto musical no es equivalente al gesto corporal, ni al gesto humano en general. Asimismo, la kinesis musical no es equivalente a la kinesis corporal, aunque sea tan

significativa, para innumerables repertorios, la participación activa del cuerpo en la generación de movimiento en la música.

De manera más general para la estética, y a modo de crítica, Giorgio Agamben hace una reflexión sobre una tendencia en la historia del arte hacia la pérdida del gesto.

Así hablaba Zaratustra es el ballet de una humanidad que ha perdido sus gestos. Y cuando la época lo advirtió (¡Demasiado tarde!) empezó la presurosa tentativa de recuperar *in extremis* los gestos perdidos. (p. 51)

Porque en toda imagen opera siempre una suerte de *ligatio*, un poder paralizante que es menester exorcizar, y es como si en toda la historia del arte se elevara una muda invocación a la liberación de la imagen en el gesto. Es justamente esto lo que en Grecia expresaban las leyendas sobre estatuas que rompían los lazos que las retenían y empezaban a moverse; pero tal es también la intención que la filosofía confía a la idea, que no es en absoluto como pretende la interpretación común, un arquetipo inmóvil, sino más bien una constelación en que los fenómenos se conciertan en un gesto. (2001, p. 52-53)

En su definición más precisa del gesto, Agamben sugiere que si hacer es un medio para un fin, y la práctica es un fin sin medios, “el gesto rompe la falsa alternativa entre fines y medios que paraliza la moral y presenta unos medios que, *como tales*, se sustraen al ámbito de la medialidad, sin convertirse por ello en fines” (p. 54). Esta idea se puede asociar, para el caso de la música a la resonancia de Nancy, donde se mezclan y se funden los sonidos y sentidos, ya no como dos tendencias puras donde se plantea una como fin a costa de la otra: “si en el sonido se busca sentido, también se busca en revancha sonido, resonancia, en el sentido” (2002, p. 20).

Finalmente, a partir de todas estas reflexiones, me parece que una síntesis adecuada para la noción de gesto musical es la que integra el hecho de la apertura, el movimiento y la inestabilidad – o desestabilización – propias de la música, generando la posibilidad de una expansión de sentido y una productividad a través de la diferencia.

Así, los sustratos más abiertos, kinésicos e inestables de la música son la naturaleza y el dominio del gesto musical.

2. El Análisis Musical

“[...] una invitación a escuchar un trozo musical particular de una manera particular.” Allan F. Moore (2012)

2.1. El gesto musical en el análisis musical

La noción de gesto musical desplegada en el capítulo anterior apunta a conectar la realidad del acto de escucha y de la productividad musical con el análisis musical. Toda esta investigación se realiza con la convicción de que la experiencia de escuchar música puede ser intensificada a través del análisis, siempre y cuando las relaciones que se establezcan en él estiren sus tentáculos y *toquen* algún aspecto de la experiencia. La metáfora del verbo ‘tocar’ para referirnos a la conexión entre la conceptualización analítica y la percepción auditiva de la música tiene una doble significación, una más general y otra más específica. Por un lado, se puede entender según el pensamiento sobre lo expresable de Wittgenstein, aplicable a todo orden de cosas:

2.1 Nosotros nos hacemos figuras de los hechos. [...] 2.12 La figura es un modelo de la realidad. [...] 2.1511 La figura está ligada a la realidad, llega hasta ella. [...] 2.1514 La relación figurativa consiste en la coordinación de los elementos de la figura y de las cosas. 2.1515 Estas coordinaciones son algo así como los tentáculos de los elementos de la figura con los cuales la figura toca la realidad. (2013, pp. 16-17)

4.014 El disco gramofónico, el pensamiento musical, la partitura, las ondas de sonido, están todos, unos respecto de otros, en esa relación figurativa interna que se mantiene entre el lenguaje y el mundo. (p. 33)

Por otro lado, y más específicamente dirigido al acto de escucha, el pensamiento de Jean-Luc Nancy, propone preguntas fundamentales sobre cómo las imágenes y sentidos que nos hacemos sobre los sonidos tocan la resonancia misma:

¿Por qué del lado de la oreja retiro y repliegue, puesta en *resonancia* pero, del lado del ojo manifestación y ostensión, puesta en *evidencia*? ¿Por qué sin embargo también cada uno de estos lados toca al otro y *tocando*²⁰ pone en juego el régimen de los sentidos? ¿Y cómo toca a su vez al sentido sensato? ¿Cómo viene a engendrarlo o a modularlo, a determinarlo o a dispersarlo? [...]

Se busca aquí *tender*²¹ *el oído* filosófico: tirar la oreja del filósofo y tenderla hacia aquello que siempre ha solicitado o representado menos el saber filosófico que lo que se presenta a la vista – forma, idea, tabla, representación, aspecto, fenómeno, composición – y que se levanta más bien en el acento, el tono, el timbre, la resonancia y el ruido. (2002, p.15)

Las reflexiones en las que interactúan el gesto, el análisis, la experiencia de escucha, y las nociones estéticas de particularidad y desvío, constituyen el grueso de mi trabajo de investigación musicológica, y se instalan como guías de la práctica analítica que en esta propuesta consiste en lecturas de canciones de rock. El objetivo general de esta investigación persigue el mismo propósito que plantea Allan F. Moore en su libro *Song Means* (2012): buscar herramientas de entendimiento para explorar *cómo una canción puede generar sentido en el auditor*. Así, los pensamientos y acercamientos propuestos se concentran en la pregunta por *cómo* suena la música y qué sentidos nos hace – o creamos – a partir de eso que resuena en nosotros. En la práctica analítica, tal como la entiendo y la realizo, la pregunta por el *cómo* implica necesariamente una previa identificación y comprensión profunda de los criterios estéticos que guían la exploración. De lo contrario, el trabajo consistiría, por ejemplo, en meras descripciones de algunos elementos musicales tomados al azar, en la aplicación forzada de algún modelo teórico de composición musical, o en la imposible y a la vez fútil misión de dar cuenta de todos los infinitos fenómenos acústicos para cada caso, siendo todos estos ejemplos de búsquedas en las que no intervendría en absoluto la noción de gesto musical.

²⁰ El verbo en francés *toucher* se refiere tanto a tocar como a concernir, afectar o conectar.

²¹ El verbo en francés *tendre* se refiere tanto a dirigir como a tensar.

Además del encabezado de este capítulo, otra importante definición de Moore del análisis musical tiene que ver con la interpretación: “Analizar una canción popular es, en su naturaleza profunda, ofrecer una interpretación de ella, determinar qué rango de sentido tiene, generar sentido sobre ella” (2012, Cap. 1, Análisis, pár. 6). El análisis que se fundamenta acá también se entiende como una interpretación a partir de los sonidos, basada en los sonidos, pero que interpreta según la comprensión previa de los criterios estéticos que se exploran. Por eso es una interpretación estética, porque combina análisis, que ya es un tipo de interpretación, con interpretación teórica, filosófica y/o poética de la música.

Tanto en la teoría del gesto de Middleton (1993) revisada en el capítulo anterior, como en el uso de la noción de gesto en Tagg (2012), las finalidades de su aplicación analítica se alejan de los objetivos específicos de esta tesis, sin descartar la utilidad y eficacia de muchas de sus formulaciones teóricas, algunas de las cuales sí se recogen para el marco conceptual de esta tesis, como en el capítulo anterior. Según Moore, tanto Middleton como Tagg ponen el foco en la connotación. “Preguntan cosas relacionadas con los efectos que los auditores perciben (ya sea en teoría o en la realidad) como resultado de los usos de timbres o gestos particulares (y su combinación)” (2005, p. 2). Por ejemplo, el método “hipotético-deductivo” de Middleton, establece modelos de tipos de canciones, conjuntos de ‘reglas’ cuasi-objetivas que gobiernen la fuerza, dirección y forma gestual, para las cuales se examina su aplicabilidad a casos particulares mediante una ‘audición participante’, y se comprueba la pertinencia comparando las decisiones tomadas con las de otros participantes, mediante un diálogo inter-subjetivo (1993, p. 180). El acercamiento que construyo en esta tesis, está menos relacionado con el estudio de connotaciones intersubjetivas y más focalizado en el estudio de la manera cómo el auditor individual puede percibir sonoramente ciertos criterios estéticos y caracterizarlos musicalmente. Junto con eso, dos argumentos angulares extraídos de la reflexión de Stoianova, la acción conjunta del hecho musical de la “*connotación discontinua*” y de la “*kinesis gestual*”, alejan mi forma de exploración de esos objetivos y métodos centrado en las connotaciones:

Esta kinesis gestual que define el espacio del circuito llamado comunicativo tiende a suprimir las distinciones cuajadas realidad y funcionamiento pulsional, obra-objeto, subjetividades (de autor, intérprete o auditor-lector). Convertido en encadenamiento, puesta en secuencia de procesos diferentes que proceden por superposición, substitución, expansión, mutación, transformación y que son explorables en todas las direcciones que la lectura-escucha invente, el texto y/o el enunciado musical terminan con la obra-objeto al mismo tiempo que con las subjetividades centralizadoras para extenderse sobre la totalidad no-totalizable de la práctica productora de lo diferente.” (1978, p. 184)

Esta abundante explicación, evidencia las marcas de la incidencia de la noción de gesto musical que aquí opera y de su relación con el análisis musical. Por una parte, mientras el método de Middleton pone un énfasis en seleccionar gestos para examinar sus connotaciones, a través de la pregunta: “¿cuáles gestos están en juego, o son predominantes, en cualquier momento dado?” (p. 180), pienso que el gesto no es algo determinable o aislable en la abstracción como una célula, un parámetro, o incluso un procedimiento musical, a no ser que sea el gesto corporal de la performance. Es decir, lo que está en juego o es predominante es algún rasgo musical en el que resuena la incidencia del gesto. Por eso, tampoco pienso que sea algo que uno pueda seleccionar, sino que más bien es el gesto el que nos guía en la exploración, al determinar la articulación sonora de los elementos musicales, pero que al mismo tiempo no se presenta como uno de ellos. Es decir, lo que se analiza no es el gesto sino su incidencia en las configuraciones musicales. Según Stoianova, “la evidencia sonora es una modalidad de exteriorización y de puesta en evidencia de la gestualidad”, y se muestra “no para significar, pero para definir el espacio abierto de los gestos plurales, el lugar kinésico de relaciones a re-inventar” (p. 188). Por eso entiendo el gesto como un dominio de sentido y de productividad, que puede determinar las estructuras, pero que no es una estructura. Según Anakesa, “[e]l gesto puede [...] ser determinante en la realización de la forma, del género o del estilo musical” (2008, p. 19), pero no podríamos decir ese estilo es un

gesto. Por lo tanto es más útil entenderlo en términos de Stoianova, como ese “espacio abierto” o “lugar kinésico”, donde “[l]a productividad propiamente musical deja al auditor aún más libre en su experiencia-exploración individual.” Por otra parte, la “connotación discontinua” que evidencia Stoianova como proceso propio de la naturaleza musical, también es responsable de la “evacuación de los significados” y la “multiplicación de las significaciones” que “devienen los instrumentos de una práctica que no quiere significar para comunicar, pero indicar para *hacer producir*” y que permite también explorar la música en todas las direcciones que la escucha invente (p. 184). Por último, en mi enfoque investigativo estoy más interesada por esas posibilidades múltiples de experiencia e interpretación más que por la evidencia de nuevas “subjetividades centralizadoras” o inter-subjetividades centralizadoras de connotaciones. Sin embargo, no creo, por ningún motivo, como lo he expuesto en repetidas ocasiones a lo largo de este escrito, que mi acercamiento, ni el de ninguno de los referentes a los que recurro para modelarlo, sea más importantes que otros. Más específicamente, Stoianova al referirse al análisis musical explica:

No se trata de establecer listas de unidades, ni de describir una estructura estable, sino de descubrir los principios del enunciado devenido «sustancia» dinamizada, que se inscribe en la sociedad, de comprender las operaciones que rigen el proceso de engendramiento de la significancia, la producción ilimitada al interior y a partir de la materia significante. (30)

El dominio gestual desde el cual se plantea la metodología analítica, no está interesado en entender el gesto musical como algo analizable, sino que determina los criterios estéticos que podrían revelar una repercusión gestual en la música.

Objetivos del análisis

Como se anunció en la introducción, una de las primeras convicciones que impulsan este trabajo, y la justificación de la práctica analítica es la posibilidad de intensificar la experiencia de escucha mediante el análisis musical. En segundo lugar y, por una parte,

haciendo eco de la propuesta de Moore (2012), y por otra, en vista de la poca consideración estética basada en los sonidos que se le da a la extensa bibliografía sobre rock, otro objetivo se dirige a la posibilidad de mejorar significativamente la argumentación y su eficacia mediante el análisis de la música sobre la cual se discute. En tercer lugar, propongo guiar la exploración analítica con nociones estéticas que suelen ser significativas para los auditores de muchas músicas, y especialmente en este caso para los auditores de rock. Un cuarto objetivo más específico, que permite conectar y complementar los otros objetivos, es desarrollar formas de caracterizar elementos musicales según criterios estéticos específicos, y buscar maneras de comunicar dichas caracterizaciones.

1.2. Teorías de la percepción

El fundamento de la *percepción ecológica* primero desarrollado por James J. Gibson (1979) y repensado específicamente para la música por Eric Clarke (2005) es la principal base teórica de la metodología de Allan Moore (2012), y se presenta en esta tesis con el mismo propósito de entender ciertos funcionamientos fundamentales de la percepción y la generación de sentido en el acto de escucha. En la introducción se señaló la tendencia a aproximaciones semióticas y lingüísticas en la musicología y en el estudio del sentido en la música, frente a lo cual Clarke (1999, 2005) propone un acercamiento perceptual como alternativa. Moore establece para su propio trabajo que “[...] los principios semióticos se oponen a los principios que desarroll[a] acá”. Según Moore, la semiótica se ha consolidado llevando a posiciones de principal significancia los niveles de la arbitrariedad de la relación significado/significante de Saussure y del sistema de diferencias no ancladas de Derrida, para caracterizar la significación. Aunque explica que ambos principios semióticos son adecuados para algunos campos creativos, se han vuelto demasiado normativos. Moore prefiere buscar una significancia mayor y más abarcadora para otros principios que persigue en su trabajo (2012, Cap. 1, Estructura, p. 2). Por otra parte, Clarke hace otra distinción explicando que la mayoría de la literatura sobre percepción musical ha adoptado una aproximación cognitiva (1999, p.

348), por lo tanto la alternativa que propone a la semiótica y a la lingüística no sólo es perceptual, sino que además persigue un enfoque ecológico, llamado así “por su énfasis en la relación recíproca entre el perceptor y entorno”. Advierte que el acercamiento cognitivo que ha dominado el campo de la investigación musical durante los últimos treinta años, ha generado “poca relación con asuntos de directo interés para la musicología”, al adoptar en gran medida una perspectiva “*culture-free*”. Clarke destaca el fundamento de Gibson de que “la cultura es tan dependiente de la realidad material como lo es el entorno natural, y que nuestra respuesta al entorno cultural es similarmente dependiente de nuestra habilidad para recoger información perceptual” (1999, p. 349). Además para diferenciar la aproximación cognitiva de la ecológica sostiene que

en vez de considerar la percepción como un proceso constructivo en el cual el que percibe construye estructura en un modelo interno del mundo, la aproximación ecológica enfatiza la estructura del entorno mismo, y considera la percepción como la recolección de esa información perceptual ya estructurada (2005, p. 17).

Por un lado, en la percepción resuenan las estructuras del medioambiente, y por el otro entran en juego las relaciones entre “percepción y acción; adaptación; y aprendizaje perceptual” (p. 19). Percibimos el mundo activamente, la percepción busca optimizar y explorar las fuentes de estímulos.

Las acciones guían hacia, intensifican, y dirigen la percepción, y son a la vez el resultado de, y la respuesta a, la percepción. La resonancia no es pasiva: es un compromiso activo y exploratorio de un organismo que percibe con su entorno. (p. 19)

Sin embargo, explica que para la apreciación estética, este ciclo de percepción-acción a menudo se bloquea, se transforma, se interrumpe o se suspende, según convenciones culturales. Uno de sus ejemplos simples es “la inmovilidad y silencio socialmente forzados” (p. 20) en una sala de concierto. Me parece útil agregar que de todos modos es sólo una parte de esa percepción-acción lo que se bloquea, y que incluso la inmovilidad

y el silencio podrían ser una re-acción del auditor para optimizar la percepción y la experiencia musical, la cual probablemente fue un factor importante en la construcción de tal convención. De todas formas, es posible especificar este tipo de actitud perceptiva como “contemplativa”, como lo hace Clarke y en la cual, por convención e imposición social, muchas veces las acciones de los auditores pueden verse interrumpidas – como por ejemplo podría serlo un impulso por acercarse a los instrumentos musicales para percibir más de cerca las fuentes de sonido en un concierto. En esta tesis, se considera el análisis musical – junto con los fundamentos estéticos que se estudian – como un tipo de ‘percepción-acción’ específica, como una manera consciente y deliberada de guiar, intensificar, dirigir, optimizar y explorar las fuentes sonoras musicales y su resonancia.

Con los procesos de “adaptación” en relación a la música, Clarke se refiere en síntesis a que los humanos “han explotado oportunidades naturales para hacer música”, como las características acústicas de los distintos materiales y las capacidades del cuerpo, y “se han adaptado a esas oportunidades”, o las han intensificado construyendo todo tipo de herramientas y conceptos. Explica que todo esto ayuda a “perpetuar el ecosistema musical” y “a hacer posible nuevos comportamientos [musicales]”, y que esta adaptación mutua entre los humanos y su entorno musical constituye un complejo sistema que involucra tanto a principios biológicos como aspectos culturales (p. 21-22).

Una diferencia significativa entre la teoría cognitiva y la teoría ecológica es la que señala Clarke con respecto al “aprendizaje perceptual”. En la primera, el desarrollo de habilidades en la percepción es consecuencia de “una acumulación de conocimiento que las guía y las informa, y que completa la información faltante en un entorno caótico e imperfecto”. Es como si la realidad sólo fuera creada a partir de nuestras representaciones internas de las percepciones sin que éstas mantengan una conexión o sin que ‘toquen’ la realidad. En cambio, el acercamiento ecológico “ve el aprendizaje perceptual como una diferenciación progresiva”, en la que aumenta la sensibilidad hacia las “distinciones dentro de la información-estímulo que estaban siempre ahí pero anteriormente indetectadas” (p. 22). Este punto es de gran interés como fundamento para las reflexiones sobre lo particular y el desvío en la música que son traídas a esta tesis,

porque dichos conceptos están contenidos de manera más general en la noción de ‘la diferencia’ en la música y la filosofía, que está también alineada con ‘la percepción de la diferencia’ en la teoría de la información. Allan Moore acuña una ilustradora afirmación de Gregory Bateson: “La información consiste en diferencias que hacen una diferencia” – a partir del pensamiento de que las cosas poseen un número infinito de “diferencias *potenciales*” pero sólo algunas de ellas se convierten en “diferencias *efectivas* (i.e. ítems de información) en el proceso mental [...]” – (1979, p. 99). A partir de esta idea, Moore sostiene que “[h]acer una diferencia es el reino de la significación” (2012, Cap. 1, Estructura, pár. 2). Esta comprensión resuena también en la afirmación de Moore de que “cualquier pensamiento sobre música debe estar basado en la percepción de diferencias y grados de diferencia”, y desarrolla “algo así como un ‘lenguaje’ para permitir que esto sea llevado a cabo para el rock” (Moore, 2001, p. 17).

El análisis musical puede ser parte del “aprendizaje perceptual” al que se refiere Clake, porque tiene la posibilidad de reforzar y agudizar las capacidades perceptivas y permitir que “distinciones que previamente se iban sin ser notadas, se vuelvan detectables”. El análisis puede así funcionar, en alguna medida, de manera similar al ejemplo de Clarke de la instrucción de un profesor de música al dirigir la atención del alumno hacia la nota que hace a un acorde diferente de otro, y así ir “consolidando una nueva consciencia perceptiva”. Por lo tanto, si bien el “aprendizaje perceptual” se adquiere mediante una exposición a un entorno musical que modela nuestra capacidades perceptivas, también puede entrar en juego más activamente “el ciclo percepción/acción”, de manera tal que la acción pueda llegar a procedimientos de una alta elaboración, como lo son las metodologías analíticas y la producción de reflexiones estéticas que puedan guiar el análisis. (23-24)

Sobre el significado de una canción, por un lado, existe el supuesto de que una canción puede significar lo que sea que uno quiera que signifique. Y por otro lado, existe el supuesto contrario de que la canción trae consigo significados fijos que se pueden decodificar. Allan Moore contrarresta el hermetismo e irrealidad de tales supuestos con el siguiente argumento de Mark Johnson: Por un lado, “no construimos simplemente la

realidad según nuestros deseos y caprichos subjetivos”, y por otro lado, “no somos meramente espejos de una naturaleza que determina nuestros conceptos de una sola manera” (Johnson, 1987, p. 207). En cambio, la descripción de lo que sí sucede en términos de Johnson es que

[...] nuestra experiencia estructurada es una interacción organismo-entorno, en la cual ambos polos son alterados y transformados a través de un proceso histórico en curso. [...] el entorno está estructurado de maneras que limitan las posibilidades para nuestras categorizaciones sobre él. Pero la estructura del entorno en ningún caso determina estrictamente la estructura de nuestra experiencia, es decir, de nuestro *entendimiento* de nuestro mundo. (p. 207)

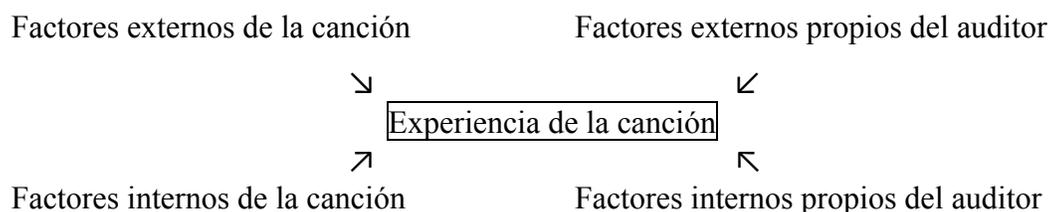
Y enseguida indica su definición de experiencia, la cual puede conectarse directamente con los enunciados de Clarke:

Cuando hablamos de experiencia [...] no nos referimos meramente a un flujo de representaciones mentales. Nos referimos a incluir la experiencia corporal en toda su riqueza, y todo lo que la crea – el organismo y su naturaleza, el entorno y su naturaleza y nuestro entendimiento (nuestra manera de asir) su interacción en curso. (p. 207)

Así también, Johnson provee un entendimiento que tiende a superar satisfactoriamente las separaciones forzadas y los debates inútiles sobre una pretendida preeminencia de las nociones de texto por un lado y contexto por el otro, tomadas aquí como organismo y entorno

Es un error [...] pensar en un organismo y su entorno como dos entidades completamente independientes y no-relacionadas; el organismo no existe como organismo aparte de su entorno. El entorno como una totalidad, es tan parte de la identidad del organismo como cualquier cosa “interna” del organismo. (p. 207)

Uno podría pensar en la canción como un medio en el cual interactúan factores internos y externos, textuales y contextuales, y asimismo, podríamos pensar en nuestra experiencia de la canción como una instancia donde interactúan la canción con sus factores internos y externos, como un entorno, y nuestro propio organismo, el cual a su vez interactúa con el resto del de nuestro entorno que incluye ampliamente según Johnson “nuestra historia, cultura, lenguaje, instituciones, teorías, [etc.]” (p. 209). Por lo tanto, en nuestra experiencia de la canción interactúan:



Considerando la imposibilidad de independizar cada uno de los factores, es importante no hacer una equivalencia simplista entre factores externos y sentido socio-cultural, o entre factores internos y sentido personal. La significación contendrá siempre todos estos factores y lo que puede variar es el campo de significación (e.g. socio-cultural; hermenéutico; etc.), según la aproximación y el foco de interés con los que se estudien los fenómenos.

A partir de estos fundamentos, Clarke desarrolla una comprensión más específica de la percepción musical a través de un principio ecológico clave que denomina “el principio de la invariabilidad”, que permite explicar “la estabilidad y constancia percibida en el entorno”. Desde ya es necesario aclarar que la comprensión de este principio resulta de gran utilidad en una investigación estética centrada en los sonidos y en las ‘maneras cómo se articulan’. Sin embargo, no podemos confundir esa “estabilidad y constancia” de las “invariantes” con una estabilidad y normatividad en términos estéticos o estilísticos. Al pasar al plano estético de una exploración de elementos

musicales inusuales y desestabilizadores, la comprensión de las ‘invariantes’ es aplicable tanto a éstos como a la norma estilística, muchas veces “implícita” (Moore, 2012) con la cual los comparamos. El principio de invariabilidad es “la idea de que dentro de los continuos cambios a los cuales está expuesto quien percibe, también existen las propiedades invariantes”, éstas son “las de la información-estímulo misma” y “no una proyección representacional” hecha por el que las percibe (2005, p. 34).

[...] en cada caso, la invariante es un set de relaciones que está disponible en la información del estímulo. El acercamiento ecológico resiste la tendencia cognitiva a explicar la constancia e invariabilidad en términos de procesos internos y señala la naturaleza medioambiental y “dada” del fenómeno. (p. 36)

A modo de síntesis sobre su lectura de Clarke, Moore caracteriza la percepción ecológica con la frase: “*las invariantes proveen a través de la especificación*”. Explica que “una aproximación ecológica *identifica* invariantes que son percibidas en el medio ambiente” y que “[e]n el caso de la música, este medio ambiente es puramente sónico”. (2012, Cap. 1, Teoría, pár. 4). Moore establece la relación directa entre el fundamento ecológico y la forma de entender la comunicación y el lenguaje, recurriendo además a la teoría para una psicología ecológica de Edward Reed. Explica, en sintonía con las importantes luces de Stoianova para las premisas básicas de esta tesis, que su propio trabajo “no acepta la suposición de que la música acarrea un mensaje, desde un cantante a un auditor (o desde un grupo de músicos a un grupo de auditores, etc.)” (Ibíd.), y toma el planteamiento sobre el lenguaje de Reed como base, argumentando su equivalencia con la canción, particularmente por la presencia de letras: “*El lenguaje no es un medio para transmitir ideas o representaciones; es un medio para poner información a disposición para otros.*” (Reed en Moore, 2012)

Además, a partir del pensamiento sobre la “*affordance*”²², desarrollado también por Gibson y luego por Clarke, Moore recoge el entendimiento de canciones ‘*affording*’ significados particulares: “[...] aunque podemos decir sobre qué no se tratan, sólo podemos especificar un rango de posibilidades sobre de qué podría pensarse que se tratan [...]. La especificación de ese rango requiere un agarre seguro en los sonidos, y sus connotaciones, en los cuales la canción en realidad consiste” (Cap. 1, Análisis, pár. 6). Para su método, Moore ofrece la siguiente explicación:

En el método esbozado aquí, entonces, no estoy necesariamente modelando el sentido que cualquier auditor particular pueda efectivamente hacer, estoy modelando el sentido que los auditores particulares tendrán el potencial de hacer, relacionado a su competencia en los estilos que articulan las estructuras que están escuchando. (2012, Cap. 1, Análisis, pár. 5)

Finalmente, la salida de todos estos fundamentos es resumida por Moore en una serie de modelos útiles para el análisis que rescata, entre los cuales destacan las ‘imágenes-esquema’ de Johnson, el ‘mapeo de dominio cruzados’ de Zbikowski. Uno de los grandes aportes de la teoría ecológica es que la elección de un acercamiento específico, permite al investigador que el aspecto que se indaga no quede completamente aislado de los demás componentes de la experiencia musical.

²² El término *affordance*, primero fue introducido por Gibson en 1966 en su libro *The senses considered as perceptual systems* (1966). A partir de la definición de Gibson, Clarke lo traslada al pensamiento sobre música indicando que el concepto de *affordance* se relaciona directamente con el sentido en la música. En términos de Gibson citados por Clarke, se refiere simplemente a lo que las cosas, por sus propiedades constantes, proporcionan, para bien o para mal, e implica la complementariedad entre el organismo y su entorno. En la investigación psicológica en general, la *affordance* “se entiende primariamente como las acciones que son consecuencia del encuentro de información perceptual en el mundo”. (Clarke, 2005, p. 38)

3. Reflexiones estéticas sobre particularidad y desvío en la música

En términos generales, la percepción de la diferencia es el mínimo factor que determina la percepción de cualquier información.²³ Pero de manera más específica en el campo de la estética, los rasgos musicales distintivos en una canción, suelen ser, para muchos auditores, no sólo una condición para los procesos perceptivos, sino también un criterio significativo de apreciación estética. El acercamiento específico al sentido en la música que se despliega en esta investigación, recurre a la conexión existente entre las teorías de la percepción y la estética. El cruce fundamental está marcado por la siguiente afirmación de Allan F. Moore:

Hacer una diferencia es el reino de la significación, pero para reconocer que algo es diferente, necesitamos tener un entendimiento implícito de qué es de lo que es diferente, esto es, de la norma con la cual lo comparamos. Mayormente, esto es implícito. Los detalles específicos de estilo para la música no están expuestos en ninguna parte, ni tampoco podrían estarlo, porque los estilos musicales son constructos vivos, sutilmente alterados cada vez que escuchamos algo por primera vez que está expresado dentro de los confines de un estilo particular. Pero las normas se encuentran dentro del entendimiento de 'estilo'. (2012, Cap. 1 Estructura, pág. 2)

Esta tesis, más precisamente, no sólo se concentra en las relaciones entre lo normativo y lo inusual como plantea Moore, sino que pone un foco más dirigido a lo inusual, y al objetivo de encontrar maneras de proceder para caracterizar los elementos musicales que pueden ser escuchados como inusuales, ya sea en su particularidad y/o en su desvío a la norma. Una percepción de lo diferente, o una percepción de lo extraño, pueden

²³ Se retoma esta idea de la definición de 'información' de Gregory Bateson (1979) citada en el capítulo anterior.

desestabilizar nuestra experiencia de escucha, generando una variada gama de efectos que pueden pasar por una intriga, un desafío, un suspenso, un riesgo, una sorpresa, un asombro, un placer y un involucramiento, entre muchos otros. La pregunta por *cómo suena* lo particular y por *cómo suena* el desvío en canciones y grabaciones de rock, se instala en el trabajo analítico que propone esta tesis. Más precisamente, se trata de una pregunta que se plantea desde la experiencia de escucha, con el fin de proveer reflexiones estéticas sobre estas nociones que permitan generar un entendimiento de ellas, el cual a su vez puede ser útil para que cada auditor pueda guiar su práctica analítica, si está interesado en estos criterios. Me interesa justamente desarrollar una comprensión estética de estos conceptos que pueda guiar el análisis musical, y esa concentración en ellos para un repertorio del ámbito del rock es la propuesta que más claramente diferencia mi trabajo de otros en el campo musicológico. La música está compuesta de aspectos más bien generalizados y estandarizados en ciertas normas o tendencias comunes a muchos músicos y repertorios, y al mismo tiempo, existen formas de articulación sonora más bien particulares. La particularidad puede ser percibida por contraste con respecto a lo más estándar o por desvío a lo estándar. Ambos casos establecen una diferencia con respecto a la referencia implícita, pero en la particularidad esa diferencia no necesariamente transgrede y reorienta las tendencias más convencionales, en cambio el desvío definitivamente lleva esas tendencias para otro lado, es decir, las descentra y desestabiliza más radicalmente. El pensamiento sobre el gesto musical revisado en el primer capítulo establece el dominio desde donde estas nociones son discutidas. Cuando nos referimos a la particularidad de la música, ésta necesariamente guarda una relación con la manifestación gestual, en vista de que gesto, particularidad y desvío comparten el hecho de una apertura y una producción de la diferencia, desde el punto de vista estético. Pero no es lo mismo a la inversa, es decir, el gesto musical no necesariamente se relaciona con la particularidad, ni con el desvío en la música. Planteando el desafío de explorar elementos musicales que sustenten tales interpretaciones y que permitan caracterizar musicalmente esos sentidos, este capítulo está dedicado al paso previo y necesario de generar una comprensión de los criterios de

particularidad y desvío, desde la perspectiva estética, realizando un recorrido por algunas reflexiones significativas de diversos autores en torno ellos.

3.1. La ‘diferencia’ de Ivanka Stoïanova

La base principal para un pensamiento estético desde el cual se puedan entender los conceptos de particularidad y desvío en la música, se concentra en la idea de la diferencia. Tal idea no sólo interviene en la percepción musical como el simple hecho de notar que un evento musical es diferente a otro, sino que más aún permite un entendimiento del funcionamiento general de la percepción misma, por un lado, y tiene consecuencias en los estilos y en los criterios de apreciación estética, por el otro. A continuación presento una breve revisión de los planteamientos generales sobre la diferencia de Ivanka Stoïanova en el capítulo ‘Diferencia y repetición en la música’ de su libro *Geste-Texte-Musique* (1978), que pienso que pueden tener significancia en otras músicas, y específicamente en el rock. A través de todo mi trabajo musicológico, y de la recopilación y aplicación de algunas herramientas analíticas, he llegado a la comprensión de que la herramienta fundamental o la matriz de todo análisis musical es la que se encarga de la relación entre diferencia y repetición. De hecho, esa interacción elemental está siempre presente en la aplicación de otros tópicos de análisis. Sin embargo, muchas veces la puesta en práctica de esta ‘herramienta de entendimiento’ puede resultar más compleja que otras:

La diferencia y la repetición suelen estar tan bien imbricadas una dentro de la otra durante el proceso sonoro con muchos parámetros estructurados de manera diferente, que toda distinción de sus « esferas de acción » resulta demasiado esquemática, grosera, puesta por los puntos de vista de un análisis concreto (p. 42).

En primer lugar, Stoïanova instala el asunto en términos estilísticos para la práctica contemporánea de la segunda mitad del siglo XX, en lo cual resuena notablemente, la definición de estilo de Moore como ‘las maneras de articulación de los

gestos musicales' (2001b):

El desarrollo histórico del lenguaje musical manifiesta de maneras diferentes el equilibrio inestable de la kinesis y de la estasis del enunciado sonoro. La práctica musical de hoy en día, que tiende a renunciar a todo esquematismo tradicional, inventa sus propias leyes de generación en el proceso de engendramiento de las diferencias. La kinesis de las mutaciones, de las transformaciones, de los cambios continuos del tejido sonoro, comúnmente basada en procesos de azar o bien tendientes a la infinitización [sic.], rigen el engendramiento del enunciado-proceso en la práctica musical contemporánea. (41)

A modo de paréntesis, me parece relevante agregar una breve nota de Stoïanova en torno al gesto. En una conferencia en el Centre Pompidou del mismo año de su libro, Stoïanova explica, con respecto a la práctica contemporánea que renuncia a los esquemas tradicionales, que la intervención del gesto aparece en un contexto en que la práctica de composición musical se había vuelto “particularmente cerebral, particularmente intelectual quizás”. Señala además que su libro establece, entre otras cosas, una “búsqueda de un cuerpo demasiado olvidado en la práctica weberniana y post-weberniana”. Según Stoïanova es justo después de ese periodo en que las obras son lo más intelectuales y racionalizadas posible (i.e. ‘Klavierstücke’, de Stockhausen), que los compositores tienen la idea de “demoler [...] las barreras, los límites entre los lenguajes establecidos para hacer intervenir el gesto”. (1978b)

Luego, de manera más general, se basa en observaciones sobre la naturaleza misma de todo tipo de enunciado musical, en la que prevalece en primer lugar el sentido de diferencia:

La kinesis inherente a todo enunciado musical por el hecho de su naturaleza sonora y temporal, se manifiesta en el engendramiento de diferencias para todos los parámetros del tejido sonoro: toda modificación en el nivel de la altura, la duración, la intensidad, el timbre, el lugar de producción del sonido, etc. es portadora del cinetismo propiamente musical del enunciado. (p. 41)

Incluso, “toda repetición, hasta sin ningún cambio aparente del material, es ya una diferencia por su posición en el tiempo, sus nuevos vecinos y la acumulación sonora precedente” (p. 41). Ahora, cada enunciado musical, al ser un proceso multidimensional de engendramiento sonoro donde los parámetros reaccionan simultáneamente realiza “una fusión particular de la diferencia y la repetición en el movimiento del tejido sonoro”. Interesa justamente en esta tesis esa “fusión particular” donde habita la posibilidad – o no – de generación de un sentido estético de particularidad y desvío en la música. La repetición es, por lo tanto, una diferencia que “absorbe una identidad considerable que permite reconocer los materiales repetidos en el flujo de lo sonoro en formación [...]”, es una “trasgresión de la ley del desarrollo continuo en el flujo sonoro”. “Introduce una instantaneidad en contra de la variación, un recorte contra la continuidad, una estasis momentánea contra la kinesis prevalente del enunciado”. Puede ser equivalencia perfecta o parecido extremo – “lo que no impide que la diferencia tenga lugar”. Todo evento sonoro puede estar o bien “diferentemente repetido”, o bien “retrospectivamente transformado” en el acto de escucha. Stoianova distingue dos tipos de repetición a considerar:

- una estática, por el encadenamiento de los mismos materiales estables
- una dinámica, por las modificaciones de los eventos sonoros y de sus vecinos

La primera “recorta el proceso sonoro en estructuras autónomas, la otra se estructura diferentemente mediante las modificaciones múltiples.” “Una reduce el rol de la diferencia a una transmutación temporal y al efecto de una acumulación sonora precedente, la otra absorbe el máximo de diferencia para devenir propiamente proceso.” Resuena aquí también la dialéctica entre estasis y kinesis en la música, que también desarrolla Stoianova. La diferencia se da en lo simultáneo y en lo sucesivo. Ambas rigen el proceso de encadenamiento sonoro.

Por último, Stoianova toma una distancia de estas interacciones entre diferencia y repetición para poner el foco sólo en el hecho de la diferencia. Ahí pone en juego la productividad musical y determina que “es en las diferencias que el fenómeno del

enunciado musical se produce y se explica como proceso de la significancia, como engendramiento pluridireccional en el circuito de la connotación discontinua.” (p. 45) En la misma línea explica que:

«Andando diferente», el enunciado musical es inevitablemente un proceso habitado por la tendencia a la estructuración y un fenómeno que se engendra como proceso sonoro en el espacio-tiempo. En este sentido, el funcionamiento del enunciado musical se presenta cerca de la productividad textual con su kinesis multidimensional, con su estasis de las estructuras «premeditadas», de las simetrías «creadoras» y de las fórmulas engendradas. (p. 45-6)

Finalmente, concluye que “la *diferencia* es la que determina el engendramiento del enunciado musical, al mismo tiempo que el funcionamiento del circuito de la *connotación discontinua*” (p. 61). En la práctica contemporánea de la segunda mitad del XX a la cual se refiere, la manifestación de esa diferencia pasa, entre otras cosas, por una serie de incorporaciones a la obra musical de códigos y ámbitos artísticos diferentes, como imágenes, teatro, poesía, etc., o como las leyes del azar. Es preciso considerar, que la diferencia en términos de productividad del enunciado, de posibilidades múltiples, puede tener infinitas maneras de manifestarse en la música, y según la respuesta del auditor. En el discurso de Stoianova, la diferencia es, por un lado, un polo de la interacción entre diferencia y repetición, pero por el otro, es también un criterio estético que determina la naturaleza de la articulación musical y el valor de su poder determinante de la generación musical, sobre todo de aquella que, al igual que la práctica contemporánea ilustrada en su texto, renuncia a la estasis estructurante para devenir obra-proceso. Entonces, la productividad propia del ‘enunciado musical’ que está determinado por la diferencia, es “una productividad tapizada de diferencia donde «se unen el sentido y la fuerza» para engendrar el movimiento particular de la productividad musical (p. 24). Esta reflexión se une inevitablemente en este punto con el gesto musical y hace volver la idea de que la gestualidad “sin predeterminar ni uniformar, mantiene una posibilidad permanente de desvío, de descentramiento, de producciones nuevas.” (p.

186). En síntesis, el pensamiento de Stoianova sobre la diferencia trae consigo un pensamiento sobre la productividad musical determinado por las ideas de lo particular, el desvío y el descentramiento. Ahora, las maneras cómo se articulan estos criterios en la música no sólo pueden diferir si comparamos casos del ámbito de la música contemporánea y del rock, sino también esas manifestaciones sonoras podrían diferir radicalmente comparando trozos musicales o canciones en cada uno de esos ámbitos, y así nuevamente es posible relativizar las fronteras estilísticas entre estas categorías establecidas, y reconfirmar la validez de la comunicación y del traspaso de algunas ideas entre los diferentes contextos. El pensamiento musical sobre la particularidad y el desvío está empapado de este discurso sobre la diferencia, y el punto clave está en ver cómo se da esa diferencia, distinción, particularidad o singularidad en términos sonoros musicales para cada caso, o para cada aproximación a un caso.

3.2. La ‘fricción’ de Allan F. Moore

El sentido en la música, según Moore, “puede resultar de la fricción entre lo que escuchamos y lo que esperamos” (2012, Cap. Soundbox: ejemplos, pár. 12), o, entendido de otro modo, la significación puede resultar de la fricción entre lo diferente y lo normativo, como lo anuncia la cita del principio de este capítulo. Este asunto instalado por Moore tiene una evidente repercusión en mi investigación sobre las nociones de particularidad y desvío, y sobre cómo caracterizarlas musicalmente.

Lo primero que hay que notar, según Moore, es que el conocimiento de la norma es mayormente implícito. Por ejemplo, en un caso de estudio de Moore sobre temáticas de las letras, el autor llega a un punto en que tiene que dejar claro el hecho de que “no existen tipologías reconocidas sobre temáticas para la canción popular, y por lo tanto la fricción estimada entre las normas y lo que es experimentado es necesariamente especulativa” (2012, Cap 4, Entrega, pár. 1). Aunque de todas formas, entrega algunas ideas sobre posibles tendencias más comunes en los temas tratados por las letras. En otra instancia de su recorrido metodológico, Moore plantea una diferencia entre las nociones de norma y regla. Explica que no pueden ser términos intercambiables porque la noción

de regla opera en estilos particulares, y por lo tanto no se pueden “romper reglas”. Para hablar del desvío a normas, Moore sugiere considerarlas en términos de una “creación de fricción entre la norma aceptada de un estilo y lo que en realidad sucede en un track particular.” Continúa indicando que

las normas (aunque pobremente explicadas) tienen lugar antes y después que un track llegue a existir (en la experiencia de sus músicos y sus auditores), pero crean un dominio de sentido adicional, porque desde que notamos tal fricción, cualquier mente curiosa intentará observar qué efecto esa fricción puede tener. Esto debe mantenerse impreciso porque ¿en qué punto la fricción repetida se transforma en una nueva norma?

En esta última pregunta de Moore resuena la relación interdependiente entre tradición e innovación que resulta de interés rastrear en el pensamiento musical de Igor Stravinsky de principios del siglo XX, para evidenciar el largo alcance que este tipo de formulación tiene, al igual que la formulación sobre la diferencia de Stoïanova. Stravinsky ofrece una fundamentación clara al contrastarla con el “hábito” que implica por definición una “adquisición inconsciente que tiende a convertirse en actitud maquinal”, y donde por supuesto la particularidad es lo que hace la diferencia. Parte de la siguiente base:

Nuestro espíritu, como nuestro cuerpo, requiere un ejercicio continuado; si no lo cultivamos se atrofia. La cultura es la que coloca al gusto en la plenitud de su juego y le permite ejercitarse en su solo ejercicio. El artista se lo impone a sí mismo y termina por imponerlo a los demás. Así se establece la tradición.
(Stravinsky, 1952, p. 63)

Por eso define la tradición, en oposición al hábito, como una “adquisición consciente y deliberada”. Y como un fenómeno orgánico: “una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado muerto; es una fuerza viva que anima e informa el presente”. Se evidencia entonces la influencia de la particularidad musical sobre la mantención de la tradición, que queda absolutamente explícita en la paradoja que cita Stravinsky, y que “afirma graciosamente que todo lo que no es tradición es plagio” (1952, p. 63). De estas

apreciaciones podemos inferir que las aristas que toma el asunto en un contexto diferente, invoca otros términos, y otros énfasis, y así podemos ir dilucidando ciertas tendencias de las maneras como tratar las interpretaciones sobre música, o los entendimientos estéticos.

Volviendo a la noción de fricción, Moore explica que opera en “todos los dominios”, “en distintos niveles de especificidad”, y, en concordancia con algunos aspectos de la conclusión del apartado anterior sobre la diferencia, explica que

[c]ualquier diferencia que encontremos crea una fricción, y esa fricción siempre traerá consigo un valor afectivo, esté o no aliada a algo específico dentro de la letra. (2012, Cap. 6, Fricción textural, pár. 1)

La noción de fricción opera a través de todos los dominios y en varios niveles de especificidad – después de todo, fundamentalmente, lo que importa es la configuración particular del auditor, del estilo que es tocado por un track particular, y esto no puede ser exhaustivamente determinado. El principio de la fricción es lo primordial aquí, y debe ser sostenido por ejemplos dados. (2012, Cap. 6, Supuestos interpretativos, pár. 7)

Así, el método *exploratorio* de la “fricción” de Moore, explica una naturaleza fundamental de la música, que resulta básica para los conceptos de particularidad y desvío. Identificar desvíos a la norma y una particularidad de las fricciones está relacionado con:

[prestar] atención a la *diferencia* entre las normas sobre las cuales un auditor a desarrollado supuestos, y lo que en realidad sucede en un track. [...] sin embargo, [...] al evitar cualquier suposición sobre la naturaleza inherente de tal diferencia, al prestar atención a la necesaria naturaleza experiencial de todo reconocimiento de tal diferencia, en su falta de fijeza, tal método no debería ser pensado como semiótico del todo. (2012)

Más allá de los elementos musicales de particularidad o desvío, los posibles efectos en el dominio del gesto musical son mucho más amplios. Si bien esta tesis se concentra

en los elementos de particularidad y desvío, la perspectiva y los objetivos podrían ser otros. Por ejemplo, la teoría del ritmo de János Maróthy, explicada por Richard Middleton (1993), presenta un interesante vuelvo de mi aproximación, al sugerir que “la ‘tensión rítmica’ nos saca fuera de la particularidad ‘volcando al individuo hacia el circuito de la universalidad’”. Las interacciones entre identidad y diferencia, o entre particularidad y universalidad, son principios profundos de la realidad musical y de la realidad en general. La perspectiva que se adopta, determina los efectos musicales que se quieren comunicar mediante el estudio y el análisis de la música, aunque no agota por ningún motivo las posibilidades de la experiencia. Como explica el musicólogo Alfonso Padilla, “la realidad y lo real – conceptos extremadamente complejos – es lo que tiene existencia objetiva; lo posible es lo que puede ocurrir al darse ciertas condiciones apropiadas” (1995: 19), y no es casualidad que en esta afirmación resuene justamente la cita de Nancy sobre el acto de escuchar que encabeza mi introducción: “escuchar es estar tensionado hacia un sentido posible”. Por lo tanto, una comprensión apropiada de la realidad de la escucha musical es justamente esa tensión hacia lo posible según ciertas condiciones, y no una realidad objetiva. Mis esfuerzos se concentran entonces en dilucidar cuáles son esas “condiciones apropiadas” que tensionan el oído hacia los sentidos posibles que se proponen en esta tesis. Ahora, sea cual sea la aproximación o la búsqueda que se establezca, para poder desplegarse con eficacia, debe incorporar la interacción entre sus opuestos. Por lo tanto, en esta ocasión, investigar sobre las maneras de caracterizar elementos musicales de particularidad y desvío, implica tener un entendimiento sobre los elementos estables de universalidad, convenciones, estandarización y norma. (Agrego la estandarización, como se verá más adelante, como el opuesto más directo al concepto de particularidad presentado en este trabajo, pues la idea de universalidad suele estar también asociada a una experiencia de *lo trascendental*, la cual podría, ¿por qué no?, surgir también de la experiencia sónica de la particularidad.) Padilla sintetiza con precisión las bases del pensamiento dialéctico, aplicable a la música: “Cada objeto o fenómeno es algo *individual*, a la vez que es portador de lo *universal*, de características generales comunes a una entidad mayor de

cosas o fenómenos” (1995, p. 19). Ni lo particular ni lo universal son sentidos posibles exclusivos y excluyentes del gesto musical, el cual puede ser sustrato de ambas tendencias dependiendo de la experiencia de escucha de cada auditor.

3.3. Estilo e Idiolecto

Los estilos musicales que encontramos en la música popular (y en otras músicas) viven procesos regulares de estandarización y concretización como tales en su historia a medida que los músicos los aprenden y reproducen. Pero, al mismo tiempo, éstos los transforman. Los estilos están en constante mutación, porque son “constructos vivientes” (Moore 2012, 331) pero de todas formas generan tendencias reconocibles.

Los estilos se hacen sombra los unos a los otros, y es sólo cuando uno está claramente en un lado de la división o en el otro, que podemos identificar un estilo sin mayor problema. Como estas categorías no están fijas, y surgen en el proceso de hacer y promover la música, es mejor verlas como *intersubjetivas* (i.e. como asuntos de subjetividad compartida) y no como descripciones objetivas de qué tan cercanamente un track se parece a una multitud de otros. (Moore, 2012)

Para los objetivos de esta tesis, las maneras distintivas de tocar/componer/grabar/mezclar/etc. que son percibidas en la performance que emana de la grabación, pueden ser descritas, recurriendo a la definición de estilo de Moore, como ‘maneras particulares de articulación de gestos musicales’ (2001b, p. 441). En el uso que hace Middleton de la ‘teoría de los códigos’ de Umberto Eco, aplicado a los estudios en música popular, estas maneras particulares de articulación pueden ser entendidas como los aspectos ‘hipocodificados’ de la música – i.e. “individualizados”, “ambiguos e impredecibles” –. Entonces, dentro de los diferentes ‘niveles de código’ de Middleton, las performances distintivas corresponderían al nivel de idiolecto, “asociado con compositores e intérpretes particulares” (1990, p. 173-4). Según Moore, el término

idiolecto, introducido por Middleton, parece más específico que el término ‘idioma’ de Leonard Meyer, definido como ‘lenguaje propio’ de ‘los compositores individuales’ (Meyer 1989: 49), sin embargo, el término de Meyer posee la ventaja de no es subsidiario de estilo, porque “puede operar sin un ancla fija en estilo” (Moore e Ibrahim, 2005b, p. 141). Moore hace una crítica general a las subdivisiones jerárquicas demasiado detalladas de Middleton y Meyer. Por ejemplo, dentro de una extensa categorización de Middleton, en el estrato más específico están los “niveles de código”, dentro de ese estrato se encuentran, en primer lugar, las “lenguas, normas sub-normas y dialectos”; dentro de los dialectos están los “géneros y estilos”; y dentro de los géneros y estilos están los “idiolectos y obras particulares” (1990, p. 173-4). En las categorías de Meyer, dentro las “jerarquías de las constricciones” están, por un lado, las “constricciones estilísticas”, dentro de las cuales se encuentran las “leyes, reglas y estrategias”; y por otro lado están las elecciones compositivas, dentro de las cuales están el “dialecto, idioma y estilo intraopus” (Meyer 1989: 33-68). A partir de la revisión de estas categorías en su estudio sobre los conceptos de género y estilo, Moore explica:

Al tratar de poner en práctica su jerarquización detallada, John Covach (1991) ofrece una lista de *dialectos* que incluye el clásico (Boccherini) y el heavy metal, mientras el rock temprano de la ‘invasión británica’ y la era psicodélica son (sub-)dialectos. El problema práctico con el detalle de esta lista, la de Stefani, la de Middleton, incluso quizás la de Meyer, es el de una excesiva precisión. ¿En qué punto, por ejemplo, una norma deviene una sub-norma, una sub-norma un dialecto, o un dialecto un sub-dialecto? El nivel de categorización aquí es mucho más detallado que la distinción estilo/género, que parece más fundamental. (1998, p. 6)

Igualmente, me parece más fundamental la distinción entre género y estilo, y potencialmente útil la noción de idiolecto, sobre todo cuando sale a discusión en las reflexiones estéticas. Teniendo todo esto en cuenta, el concepto de idiolecto puede ser entendido, en términos generales, como una síntesis de las ‘las maneras de articulación de los gestos musicales’, que son específicas de un grupo o solista. Por lo tanto, el uso

de la noción de idiolecto requiere una comprensión precisa del concepto de estilo. Esta comprensión la provee de manera eficaz el musicólogo inglés Allan F. Moore, en una exhaustiva revisión de los usos y la utilidad de las nociones de estilo, género e idiolecto (2001b) y en el tratamiento aún más detallado, reflexivo y aplicado que le da a la noción de estilo en su libro *Song Means* (2012). En su artículo del 2001, ‘Categorical conventions in music discourse: style and genre’, a grandes rasgos, Moore representa las diferencias entre género y estilo mediante las preguntas: ¿qué? y ¿cómo?, respectivamente, y explica que las oposiciones para las cuales resultan útiles están relacionadas “ortogonalmente” y no “jerárquicamente”, por lo tanto “cada uno dice algo diferente sobre cómo organizamos la secuencia de sonidos” (2001b, p. 441). De sus conclusiones más importantes al respecto, se desprenden las definiciones de estilo e idiolecto: como se indicaba más arriba, estilo “se refiere a la manera de articulación de los gestos musicales ... y opera en varios niveles jerárquicos, del global hasta el más local”; e idiolecto “se refiere a la manera de articulación de los gestos musicales” de un grupo o solista específico, y no es subsidiario de estilo. Si bien dentro de cada estilo pueden existir varios idiolectos, también pueden coexistir varias manifestaciones estilísticas dentro de un idiolecto (2005b, p. 140-1). Umberto Eco, por su parte, desarrolla un concepto de idiolecto estético, y lo entiende como una “estrategia textual”, que se puede “analizar y describir” (1992, p. 143). Según Eco, al tener el objeto “una regla de las propias manipulaciones del lenguaje” (p. 152), lo supone como “la regla que justifica la pluralidad de interpretaciones” (p. 148). La definición de Moore establece las bases para una comprensión práctica del idiolecto musical en el rock, aunque sin duda, es un concepto que invita a una reflexión estética más detenida.²⁴

Tomando el concepto musicológico de idiolecto como un útil punto de partida, la exploración de elementos de particularidad y desvío en la música se puede centrar en *algunas* de sus “tendencias particulares” (Moore, 2005b, p. 141), y en *algunos* de sus desvíos estratégicos en relación a una norma referencial, o a expectativas estilísticas más convencionales. La particularidad musical hace referencia a las especificidades de un

²⁴Ver: Eco, 1992.

trozo musical, como contrastadas con sonidos estandarizados. Es posible considerar la percepción inmediata de la particularidad como una totalidad en el acto de escucha. Sin embargo, en el proceso analítico resulta útil recolectar tendencias particulares reconocibles, y así entender las maneras cómo se producía parte de ese efecto de totalidad. Mi hipótesis consiste en que cuando aparece la particularidad en la percepción musical (como efecto, o como idea a partir del efecto), hay mayores posibilidades de una ‘expansión de sentido’; por lo tanto está estrechamente relacionada con la resonancia del gesto musical. Lo mismo ocurre con la percepción del desvío en la música, la cual, por su parte, se entiende no sólo como un contraste con, sino como un desvío de la norma referencial. Sus efectos pueden ser la percepción de lo extraño y lo inusual, proporcionando a la música lo que Umberto Eco ha llamado un sentido poético que justifica la “pluralidad de interpretaciones”, lo que se condice cercanamente con la “expansión de sentido” del pensamiento de Stoïanova en torno al gesto y al ‘texto’ en la música. Mientras en la práctica, los conceptos de particularidad y desvío pueden hacer referencia a los mismos elementos musicales, propongo hacer un entendimiento teórico de ellos como dos conceptos diferentes y complementarios, porque el proceso de engendrar o escuchar estos elementos podría ser diferente. Algunas veces, la particularidad puede presentarse como consecuencia de un desvío, y en otros la particularidad puede distinguirse en contraste con alguna práctica convencional, incluso podíamos agregar un tercer caso de escucha en el cual la particularidad musical podría actuar de una manera más independiente, difuminando la comparación con una norma referencial en un determinado contexto estilístico y en una determinada escucha. Esto es un asunto perceptual que debiera ser tratado según el caso y cada vez con más cuidado a medida que se va avanzando en lecturas de canciones específicas, implementando el arsenal teórico y metodológico de esta tesis, y en general a medida que el desarrollo del análisis musical para la música popular va adquiriendo una productividad mayor. Sin duda, los fundamentos que presento en este trabajo son un mínimo de los que rondan el tema y pueden venir a enriquecer un entendimiento más detallado de estos criterios estéticos. Sería, por otro lado, muy valioso rastrear estas ideas en los estudios

enciclopédicos de la historia del rock, o las revistas especializadas, para poder analizar la posición de estos conceptos en las experiencias de escucha del rock, y sobre todo para confirmar o no las caracterizaciones encontradas.

II Herramientas de análisis y lecturas de canciones

Introducción

La canción grabada posee varios dominios musicales que se han convertido en tópicos establecidos de análisis e interpretación, en la musicología y en otros campos de estudio y trabajo musical. Allan F. Moore identifica algunos ejemplos de mayor consideración en la escritura analítica como “el efecto del *groove*; las diferencias entre patrones armónicos abiertos, cerrados y no-discursivos; las connotaciones del timbre; el sentido expresivo de la melodía y la letra; la significancia de los niveles de repetición”, y asimismo, advierte que “el rol expresivo de la espacialización está tan pobremente entendido que frecuentemente no aparece en la discusión analítica” (Moore et al., 2011, p. 83). Si bien la comprensión de los tópicos musicales que se pueden escuchar en la canción grabada depende directamente de las características del trozo musical que se está explorando, es posible identificar y revisar ciertos fundamentos generales que los determinan y que permiten entender el funcionamiento teórico del tópico, aplicable a una gama más amplia de ejemplos. Tal reconocimiento permite poner a disposición herramientas analíticas, sobre todo si consideramos la utilidad del método interrogativo propuesto por Moore (2012) para ponerlas en práctica.

En esta búsqueda específica de elementos musicales particulares o fuera de lo común, es necesario entender que los tópicos de indagación suelen estar contextualmente relacionados con ciertas tendencias y prácticas estilísticas más comunes y recurrentes, en comparación a las cuales un uso particular o un desvío a la norma pueden resultar reveladores de una productividad musical. La reciente proliferación de publicaciones sobre análisis musical en distintos medios académicos ha sido la fuente principal para recopilar, explicar y aplicar herramientas analíticas.

Las herramientas analíticas se despliegan en dos lecturas de canciones específicas: (1) El estudio de la repetición; (2) Palabra y sonido en la performance vocal.

Se proponen estos campos de exploración, sin descartar otras posibilidades para futuras ocasiones, y considerando que en ambos se cruza un rango mayor de herramientas fundamentales: timbre, textura, capas funcionales, performance instrumental, espacialización estéreo, armonía, melodía, ritmo, espectros, patrones y *grooves*. En términos generales, me parece indispensable no clasificar las herramientas analíticas en términos de prioridad, sino, para cada caso de estudio, hacer una selección y aplicación específicas según los sonidos/sentidos que se están indagando en los ejemplos en cuestión. Así, los ejes aquí propuestos surgieron de la escucha y el análisis previos de las canciones en las que se aplican. Antes de abordar las lecturas específicas de los tracks escogidos para esta tesis es preciso referirse al panorama general de la discusión musicológica sobre herramientas y categorías de análisis, y su relación con las nociones estéticas de gesto musical, particularidad y desvío que aquí se estudian.

Antes del reciente desarrollo del análisis para la música popular, Moore explica que la teoría establecida distinguía dominios musicales primarios y secundarios, determinados por su propensión a verse comprometidos en relaciones sintácticas – según la justificación de Leonard Meyer en *El estilo en la música* (2000). Los dominios primarios abarcaban melodía, armonía, métrica y ritmo; y los dominios secundarios correspondían a textura, timbre y locación – esta última, comúnmente omitida. Se hacía así una distinción relacionada a la distinción entre contenido y articulación respectivamente. Siguiendo con la revisión de Moore, acercamientos tempranos al análisis de la música popular (e.g. Wilfrid Mellers y Walter Everett) remarcaron que esto constituye un panorama limitado para la música grabada donde:

los dominios secundarios pueden hacer mucho más que sólo modelar el contenido: de hecho frecuentemente *constituyen* el contenido, incluso aunque no encarnen una sintaxis, desafiando así el lugar común de que la sintaxis es la condición necesaria para una expresión musical significativa. (Moore, 2005, p. 1)

La incidencia del gesto musical tiene un rol fundamental en la selección de elementos musicales a analizar, tal como lo destaca Richard Middleton (1993), quien, según Moore: “[...] está particularmente interesado en las connotaciones que tales gestos tienen y su formación desde tanto los dominios primarios como los secundarios, nuevamente sin una asignación de prioridad” (Moore, 2012, Cap. 2, Texture: Sound-box, pár. 2). En el trabajo teórico de Philip Tagg (2012), la connotación gestual también es de gran relevancia. Como se explicaba en el capítulo 2, sobre el análisis musical, los enfoques de Tagg y Middleton, están centrados en la connotación, en cambio el enfoque desplegado acá, en la línea de la aproximación de Moore (2012), está centrado en las maneras cómo los sonidos musicales pueden generar sentido en la experiencias de escucha específicas. Moore trata estas diferencias de enfoque en términos de ámbitos de referencias. La música hace referencia de tres maneras fundamentalmente diferentes: “dentro de sí misma”, cuando “una parte del track refiere a otra parte”; “a sí misma”: cuando, “hace referencia a un caso musical separado”; y “fuera de sí misma”, cuando “actúa como un signo de algo que no está en la música” (2012, Cap. 8, Semiotics, pár. 2).²⁵ Por lo tanto, un enfoque en la connotación pertenece más bien a las referencias hacia “fuera de sí misma”, y a menudo apela más directamente a la semiótica y es donde ésta puede resultar más útil, – a pesar de reclamar competencia muchas veces en todos los ámbitos –, mientras que el acercamiento a “los medios con los cuales las canciones son construidas y pueden generar sentido” en los auditores individuales, es más bien el dominio de los dos primeros ámbitos de referencia. En lo que concierne a la exploración dentro de la música, Moore explica que la teoría musical convencional representa un conjunto mucho más poderoso de herramientas para esta forma de referencia que cualquiera de la semiótica. Para las referencias a sí misma, Moore propone dos maneras de operar: el análisis intertextual, o el análisis en relación a la letra. En la primera, identifica el terreno de los covers; la identidad vocal (como la referencia a otros ejemplos del trabajo del mismo cantante); el timbre de una guitarra (en relación a otros

²⁵ Las dos primeras son lo que Lucy Green llama significado *inherente*, y la última conforma su significado *delineado*. (Moore 2012).

ejemplos de ese timbre). Nuevamente, la teoría musical es útil acá. En la segunda, intervienen las relaciones música-letra como un tipo de referencia interna, para la cual, según Moore, “la semiótica tiene algo que decir” pero, en su propuesta, hace énfasis en que sólo en coordinación con una teoría de la persona. La aproximación que se instala en esta tesis convoca estos dos dominios. En las aplicaciones analíticas propuestas para esta tesis, la referencia intertextual es implementada mediante el estudio de versiones diferentes de una misma canción, o de manifestaciones estilísticas en un nivel relativamente específico; y las relaciones entre la música y la letra son estudiadas también en relación a la teoría de la persona de Moore, donde, por supuesto, por ser la letra un dominio referencial en la que intervienen signos lingüísticos tiende a ampliar la dirección de su referencia a la interpretación de connotaciones fuera de la música. Abordo ese tipo de connotaciones sólo en el ámbito de la emoción.

Con respecto a la incidencia del gesto musical en el análisis, a diferencia de una aproximación como la de Middleton (1993) que se interesa por las connotaciones que tienen los gestos musicales, aquí los gestos no se determinan como unidades sino que presentan la naturaleza y el dominio fundamental de los procesos estéticos involucrados en la percepción del desvío y de la particularidad. La salida connotativa del análisis ligado a los gestos musicales, en Stoianova (1978) también pasa a segundo plano, justificado en la noción de “*connotación discontinua*”. Pero además Stoianova, a diferencia de Middleton, incorpora las decisiones sintácticas como posibles manifestaciones gestuales, y no hace una división entre ambos dominios, gestuales y sintácticos.

Según Tagg, la connotación es un tipo de semiosis (i.e. proceso de significación) que, a diferencia de la denotación, “*presupone niveles establecidos de significación previos*”. Recurre a la teoría semiótica de Eco para aclarar que esta distinción no es una diferencia entre una significación más ‘unívoca’ y otra más ‘vaga’, o entre algo más ‘referencial’ y algo más ‘emocional’, sino que el código connotativo se caracteriza “por el hecho de que la nueva significación depende convencionalmente de una anterior”

(Eco, 1966, en Tagg, 2012, pp. 164-166). Para la musicología de Tagg²⁶, “la connotación es un aspecto central de la semántica musical”, en cambio acá los aspectos connotativos se indagan sólo en las relaciones entre sonidos musicales y letras.

En el último tiempo, la ausencia de alguna recopilación sistemática y relativamente completa de herramientas de análisis musical para la canción popular y el rock, se estaba haciendo cada vez más evidente en el panorama de la investigación académica. Sólo había ha disposición algunas definiciones en, por ejemplo, la enciclopedia EPMOW, o el diccionario Grove, y varios trabajos teóricos y de aplicaciones específicas en artículos de revistas (e.g., *Popular Music*, *Musical Analysis*, *Twentieth-century Music*), o capítulos de libros (e.g. *Analysing Popular Music*, *Rock: The Primary Text*, *Understanding Rock*), de diversos autores (e.g., Richard Middleton, Allan F. Moore, David Brackett, Eric Clarke, David Temperley, Christopher Doll, Dai Griffiths, entre otros). En el año 2012 se publican dos libros que proponen una tal recopilación con dos aproximaciones diferentes que ya hemos dilucidado: *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos* de Philip Tagg, y *Song Means* de Allan F. Moore.

Song Means recoge, articula y profundiza el enfoque analítico de Moore desde los sonidos de la grabación, y despliega la metodología que ha usado en todo su trabajo interpretativo en el rubro de la musicología desde comienzo de los años 90, particularmente en sus interpretaciones presentadas en los medios de difusión. Su objeto de estudio son los medios que la canción popular grabada tiene en la práctica para generar sentido, y lo lleva a cabo como analista con el fin de ofrecer “herramientas de entendimiento” para comprender “cómo es que una canción significa” para cada auditor (Cap. 1, Introduction, pár. 2). El objetivo de mi tesis de magíster, desde que la empecé el año 2010, era generar esa recopilación y sistematización de herramientas analíticas a partir de un arsenal de publicaciones recientes dedicadas al análisis de canciones de rock

²⁶ Si bien el acercamiento de Tagg no responde a las inquietudes de esta investigación, algunas de sus herramientas de análisis pueden resultar de gran utilidad. El hecho de que no recurra a ellas en las aplicaciones de esta tesis no impide la posibilidad que puedan ser aplicadas en una aproximación como ésta, en futuras ocasiones.

que trataban temas como, por ejemplo, la performance vocal en ‘Gloria’ de Patti Smith (Daley, 1998), el divorcio melódico-armónico en el rock (Temperley, 2007), o una hermenéutica de la espacialización en el espacio estéreo de la canción grabada (Moore, 2011). Con la firme convicción de que las exploraciones analíticas deben estar guiadas por criterios estéticos claros y reflexiones filosóficas profundas, comencé indagando sobre la noción de idiolecto y la posibilidad de generar caracterizaciones de idiolectos en el rock y, luego el foco se traspasó a la noción de gesto musical, y a la manifestación musical de ciertas tendencias particulares y de los desvíos a la norma, en términos estilísticos, que pasaron a ser notoriamente nociones estéticas más adecuadas y eficaces para la práctica analítica. Al adquirir y leer en junio del año 2013 *Song Means*, me di cuenta de que mi objetivo de tener en una sola fuente una metodología y una gama lo suficientemente completa y abarcadora de herramientas de análisis para el rock grabado, definidas, fundamentadas teóricamente, explicadas, sistematizadas, y ejemplificadas, estaba ya realizado de manera contundente – mucho más de lo que yo en mis primeros estudios en el campo de la musicología habría alcanzado a hacer en esta tesis. Por lo tanto, el objetivo de investigación se centró aún más en el desarrollo de las nociones estéticas que guían el análisis y en las reflexiones sobre los procesos mediante los cuales sonidos y sentidos refundidos en el acto de escuchar música resultan significativos. Por su parte, la recopilación de herramientas, aunque siguió siendo un objetivo fundamental, se encontró con un referente preciso en el trabajo de Moore, que provee gran parte de ellas, algunas de las cuales aparecen sintetizada y traducidas al español en esta tesis, lo cual desde ya espero que sea un aporte para el trabajo de otros investigadores en el medio local. Esta situación me sirvió también para proponer y desarrollar asuntos que mediante el análisis hicieran intervenir de manera eficaz el trabajo de investigación teórica sobre el gesto, el acto de escucha, el análisis y los conceptos de particularidad y desvío. Por lo tanto, la posibilidad de concentrar mis esfuerzos en la reflexión estética, complementando pensamientos filosóficos con la dimensión de los sonidos musicales, fue de gran motivación para generar un primer paso y una base sólida hacia mis futuras investigaciones como musicóloga. Las dos aplicaciones o lecturas de canciones

específicas que se presentan en esta tesis dan cuenta además del desarrollo del proceso de investigación, ya que corresponden respectivamente a su primera etapa y su última.

Como se ha demostrado en los capítulos anteriores, *Song Means* trata varios otros de los temas centrales de esta tesis, y provee así referencias cruciales. La relevancia de explorar elementos musicales de particularidad y desvío en términos estilísticos, tiene un notable correlato en el trabajo de Moore, sobre todo en el capítulo “Friction”. Según el autor, “todas las preguntas implican alguna suerte de norma, desviación de la cual es un canal óptimo de significación” (Cap. 1, Structure, pár. 2).

El objeto de indagación en esta investigación es el disco de rock en cualquiera de sus formatos. Concretamente, lo que se analiza y se interpreta – es decir, el ‘texto’ –, son las canciones grabadas o los tracks que aparecen en él. Si bien el rock en su historia suele ser una manifestación musical en estrecha relación con la *performance* en vivo, “el primer medio de transmisión del rock desde al menos, el *rock’n’roll* de mediados de los 50s ha sido la grabación”. De esto deriva que la mayor cantidad de rock que escuchamos es por esta vía, y que reproduciendo discos de rock, es posible referirnos eficazmente al “texto primario” y a “lo que es escuchado” (Moore, 2001, p. 34-5).

1. Otra vez': Análisis intertextual para la identificación de un idiolecto musical. Estudio de la repetición a partir de 'From four until late' de Perrosky.

Este estudio corresponde a una etapa temprana de la investigación que desembocaría en esta tesis, pero no por eso es menos exhaustivo y significativo para los objetivos propuestos. En el proceso de esta tesis, el foco que en un principio estaba puesto en la noción de idiolecto – i.e. estilo individual – y en la pregunta por cómo caracterizar idiolectos a partir de los sonidos de la grabación, se redirigió a las nociones de gesto musical, particularidad y desvío. Se llegó a esta redefinición del campo de estudio con el objetivo de, por el lado del gesto, explorar los fenómenos más inestables abiertos y móviles de la música para darle al análisis musical una estrecha conexión con la realidad del acto de escucha, y por el lado de la particularidad y el desvío, enfrentar el análisis de los rasgos de un idiolecto de manera más precisa, ampliando el sentido de la percepción de elementos musicales inusuales, y sin que necesariamente tengan que apuntar a la caracterización de todo un idiolecto. Esto me ha permitido en la práctica analítica concentrarme en algunas herramientas específicas que han surgido de ciertos sentidos que canciones específicas han proporcionado, es decir, me ha permitido fijar la atención en los procesos de canciones '*affording*' (ver capítulo I.2.) sentidos particulares. De cualquier manera, este estudio se mantiene en los objetivos de esta tesis de proveer lecturas analíticas guiadas por los criterios estéticos de gesto musical, particularidad y desvío, basadas en la articulación musical de los sonidos y conectadas con la experiencia de escuchar música.

No es inusual que un auditor pueda reconocer de qué grupo es una canción que nunca antes ha escuchado, si conoce el grupo de antemano. Asimismo, la familiaridad con la discografía de un grupo, suele propiciar una discusión sobre los trabajos más o menos representativos del sonido del grupo, y de sus transformaciones en el tiempo.

Casos así muestran que la percepción de un idiolecto suele ser un efecto automático de la audición acumulativa. Sin embargo, la percepción inmediata puede verse complementada con una caracterización resultante del análisis, lo que puede otorgar un entendimiento más preciso de los rasgos que determinan el idiolecto y, potencialmente, intensificar futuras audiciones. Este trabajo postula que se puede potenciar una experiencia más completa del idiolecto como la suma entre su percepción y su caracterización. Incluso, el límite entre ambas es difuso: el más mínimo grado de inteligibilidad que adquiere la particularidad de ciertos rasgos, durante la audición, ya constituye un cierto análisis. Llevando el análisis a un extremo, siempre estamos analizando al percibir diferencias y similitudes, o al conectarnos auditivamente con ciertos focos de interés. Caracterizar un idiolecto no se trata de formalizar el estilo individual de los grupos, lo que permitiría sin dificultad “tocar a la manera de”, en términos reduccionistas o caricaturescos. No se trata de tomar el estilo musical como un manual estático y cerrado, que permite aprender y repetir fórmulas para generar experiencias controlables y previsibles, regidas por sistematizaciones estables. Por el contrario, el objeto de la caracterización de un idiolecto es descubrir y describir qué es lo que produce, en nuestra experiencia, una desestabilización, una diferencia, una pluralidad y una significancia que “disloca” y “agita” (Stoianova, 1978, p.11).

Lo que sigue, da cuenta de la puesta en práctica de algunos análisis musicales que encaminan la identificación y caracterización del idiolecto del dúo chileno de rock Perrosky.²⁷ El recorrido toma el cóver de la canción ‘From four until late’ (2001), original de Robert Johnson (1937), como punto de partida. De ahí en adelante, a medida que avanza el análisis, se empieza a manifestar el incipiente entramado de relaciones intertextuales que serán determinantes para los objetivos propuestos. Este primer *track* a analizar posee tres particularidades de contexto: Perrosky era solista (guitarra y voz), aparece en su primer trabajo grabado y está en formato caset. La decisión de partir por

²⁷ Perrosky está formado por los hermanos Alejandro Gómez (guitarra y voz) y Álvaro Gómez (batería). Han editado 8 discos, el primero en formato caset (2001), los 6 siguientes en CD y el último en vinilo (2011), lo que suma diez años de trayectoria. La actividad de este grupo se enmarca en el contexto de la industria musical independiente en Chile, con su sello propio Algo Records.

este cóver pasa por la intuición de que en lo oculto es donde se descubren más cosas,²⁸ y por el interés de indagación en el blues y en su relación estilística con el rock, para ver qué sucede realmente en casos particulares, esquivando así la carga ideológica de la idea del blues como la fuente primera y más auténtica para el rock.²⁹

La herramienta escogida se enfoca en las formas de articulación de gestos musicales en la repetición, y se aplica en las dos versiones – ver síntesis en cuadros 1 y 2 –, tomando como referencia macro-estructural el blues de 12 compases, pues ambas se basan en ese modelo. La pregunta que guía el análisis intertextual es: ¿en qué se canaliza la energía de los gestos musicales más importantes?³⁰ A continuación, un intento por encauzar una respuesta con la ayuda de las nociones desarrolladas por Richard Middleton, en su trabajo sobre la productividad en la repetición (1983).

El blues de 12 compases es un esquema gobernado a nivel macro-estructural por lo que Middleton define como “elecciones digitales”, es decir, elecciones dentro de un conjunto limitado de cantidades discretas -métodos binarios, I-V-IV, forma AAB-. Lo contrario es la “selección análoga”³¹ y ambos tipos pueden combinarse o excluirse de infinitas maneras en la música. Sobre este esquema de blues, Middleton recuerda que,

La importancia de la repetición en las músicas afroamericanas difícilmente necesita establecerse; es significativo que suela ser musemática [...], y que incluso lo que parecen ser formas medianamente ‘de desarrollo’, como el

²⁸ Idea inspirada en la filosofía de Heidegger sobre “A-létheia - desocultamiento al ocultarse -”, concepto con el que se refiere a que el traer cosas a la luz implica un ocultamiento. (Heidegger, 1967).

²⁹ Para una precisa argumentación al respecto, ver Moore (2001, p. 73-75). Dice Moore: “Esta búsqueda de los orígenes en el blues es el elemento clave en la identificación ideológica (en oposición a estilística-musical) del ‘rock’ como una música separada del ‘pop’, porque entre músicos, audiencias y comentaristas, parece haber surgido la idea de que si el origen de un estilo, práctica u objeto puede ser encontrado, la esencia de lo que se trata puede ser capturada, y mágicamente tal esencia se transferirá al descubridor.” (p. 74)

³⁰ Mientras esa fue la pregunta de esa primera instancia de la investigación, en la aproximación actual el análisis no toma el gesto musical como algo computable o determinable, sino como una resonancia gestual que pasa por la articulación de los sonidos pero a la vez la traspasa, es decir, como un dominio de exploración. De todas formas la pregunta se puede entender también en este sentido. He editado los usos de la noción de gesto que no proveen este sentido.

³¹ Según Middleton: “La selección análoga pone a disposición un rango infinito de elecciones a lo largo de un espectro continuo (cuánto repetir, cuán fuerte, qué tan marcada una inflexión tonal o rítmica, etc.” (Middleton 1983: 237).

blues de 12 compases –el cual en cualquier caso, suele poseer sustratos de *riffs* y otros artefactos repetitivos– terminan siendo organizadas por métodos binarios. (1983, p. 241)

Otra tipología de Middleton que sirve para este análisis, distingue dos formas de repetición: la “musemática” y la “discursiva”. La “repetición musemática es la que se da en unidades cortas” (e.g. *riff*). En contraste, la “repetición discursiva es una repetición en unidades largas” (e.g. frase o sección). Sus efectos pueden ser muy diferentes por la cantidad de “información” o la cantidad de “sentido auto-contenido” que posee cada una, y por el “grado de involucramiento con otros procesos sintácticos”. En teoría, la independencia unitaria hacia la que tiende lo musemático, se piensa como monádica,³² y la tendencia de lo discursivo se proyecta hacia el “despliegue infinito”³³. Así, continua Middleton, “es más probable que la repetición musemática sea prolongada e invariable, y que la repetición discursiva se mezcle con unidades contrastantes de varios tipos” (e.g. forma AABA – *Tin Pan Alley*). “La primera tiende entonces a un efecto estructural de nivel único, y la segunda a un discurso jerárquicamente organizado” (p. 235-238).

En la ejecución de Robert Johnson existe una amplia variedad de elecciones análogas. Es preciso indagar en los fenómenos que las sustentan y con los que se relacionan. Se distinguen dos tendencias: una hacia lo reiterativo, relacionada con la repetición musemática, y otra hacia lo cambiante, relacionada con la repetición discursiva. En el cuadro 3 se describen algunos elementos que las ejemplifican. Es significativo observar que la repetición discursiva – formada básicamente por las frases de la voz –, es la que tiende a la articulación de una multiplicidad de elecciones análogas, es decir, donde se expanden los detalles análogos. Entre ellos, los que exhiben

³² Middleton identifica “la mónada” con “lo circular, lo mítico, el espacio vacío: su aproximación más cercana es dada por el silencio o por la nota única que no cambia y no tiene final”. En la teoría filosófico-matemática de Leibniz la mónada es un “átomo metafísico” y la utiliza para referirse a los componentes últimos de la realidad. En este artículo y para la música la entenderemos en su concepción metafísica como unidad indivisible, independiente (a diferencia del átomo físico) e inmaterial. También, según la idea de Leibniz de que al no ser material o espacial, una mónada no es un fenómeno, sino una fuerza.

³³ Middleton identifica “el despliegue infinito” con “lo lineal, lo ‘narrativo’, el proceso repleto: su aproximación más cercana es dada por obras cuyo objetivo es que nada se escuche una segunda vez”. Por lo tanto, implica una gran cantidad de información.

una mayor cantidad de apariciones de diferente posición en su espectro continuo, es decir, una mayor cantidad de información, son traídos por anticipaciones o retrasos micro-rítmicos y micro-tonales, dados por la amplia plasticidad de Johnson en el canto. También se despliegan en la guitarra, en una ingeniosa variedad de timbres, células rítmico-melódicas, de energía en los ataques y de textura contrapuntística. Si bien se confirma que estamos ante un estilo para el cual “la importancia de la repetición” musemática, como decía Middleton, es evidente, en la práctica de Johnson la repetición discursiva se involucra, esta vez, con los demás procedimientos estilísticos, conectándose con variaciones y transformaciones en varios niveles micro-estructurales, que no sólo se adecúan a los métodos binarios, sino que además van generando un efecto de desarrollo, novedad y diversificación en el transcurrir musical. Por ejemplo, existe un dualismo relativo entre el canto y una base rítmico-armónica en la guitarra, pues ésta última no sólo tiene una función de patrón de acompañamiento estable, sino que deconstruye los sustratos musemáticos para generar un contrapunto más elaborado en relación a la voz y a sí misma, desplegándose en capas distintas con líneas de bajo, acordes e insinuaciones melódicas en los agudos, y con variedades tímbricas y efectos de improvisación. Pareciera que los principios estéticos que modelan los detalles análogos de la voz se aplicaran también al acompañamiento instrumental, que alcanza un protagonismo inusitado. Estas características son parte de lo que Rothenbuhler describe como “un alto nivel en la habilidad de rellenar el espectro musical sólo con una guitarra y voz”, una técnica que si bien Johnson compartía con algunos contemporáneos como Son House, la llevaba a un mayor refinamiento y a un contrapunto de voces más “armónicamente interesantes” (2007, p. 76).³⁴ Las repeticiones en esta canción forman, en suma, un proceso en el cual todo se complejiza, con componentes a la vez variantes y reiterativos, donde se va guardando lo adquirido. También, sobresalen aspectos formales de desarrollo, el uso de introducción y conclusión, y claras funciones de transición para

³⁴ Para una investigación más desarrollada sobre las particularidades del blues de Robert Johnson ver Rothenbuhler (2007). A modo de síntesis, este artículo ilustra con rigurosidad el siguiente argumento: “Mientras Johnson aprendió de los discos y pulió su propio material para los propósitos de la grabación estuvo desarrollando un estilo de performance que calzó con una estética para-la-grabación” (80).

reintroducir la sección siguiente. Entonces, la manera cómo se articulan las repeticiones discursivas, y “su grado [influyente] de involucramiento en [los demás] procesos sintácticos” (Middleton, 1983, p. 238), forman una tendencia general hacia el sentido de “discurso jerárquicamente organizado”.

La versión de Perrosky, en comparación, se configura con una preponderancia mayor de la repetición en los distintos niveles de la canción, donde lo musemático tiende a una reiteración implacable mediante un patrón rítmico-melódico constante que puede describirse como con un efecto mántrico o hipnótico. En el cuadro 4 se enumeran algunos ejemplos de los nuevos elementos repetitivos constantes y los fenómenos relacionados. Se demuestra así una radical eliminación de los principios de variación elaborados por Johnson, a través del uso sintetizado de algunos elementos del *track* original. Todas las células rítmicas y los contornos melódicos están sacados de la versión de Johnson pero, mediante una nueva incidencia gestual a nivel microestructural, las repeticiones articulan otros procesos sintácticos que, en contraste, tienden a “un efecto estructural de nivel único”. Se experimenta así una transformación productiva de las funciones y características de los elementos musicales que se configuran en la repetición. La energía del gesto corporal instrumental que Johnson pone a grandes rasgos, al servicio de la variedad análoga como medio expresivo dentro de las leyes del blues, aquí es puesta al servicio de la expansión del carácter musemático de la canción. El ritmo hipnótico es experimentado con una sublimación de la materialidad del sonido y de la relación del cuerpo con la guitarra, enfatizados en un ataque que descarga un alto grado de energía física concentrada en un espacio pequeño. Con respecto a los procedimientos macro-estructurales característicos de “los 12 compases”, los tres niveles binarios expuestos en Johnson (contraste, variación y paralelismo), en Perrosky se unifican en una repetición constante de elementos musemáticos, y en simples alternancias entre voz acompañada e instrumento solo. La forma AA'B sólo se distingue aquí por la secuencia armónica y su correlato melódico. La gestualidad del cóver podría

relacionarse con la reiteración en unidades cortas de la estética rocanrolera,³⁵ aunque también podría interpretarse como un regreso a prácticas de blues previas a Johnson, mediante la exaltación de lo musemático como herencia afroamericana, en desmedro de los elementos de contraste y desarrollo propiciados por los cambios armónicos. Cabe recordar que “[van der Merwe] rastrea el patrón armónico característico del blues hacia el temprano siglo XVI de Italia o Francia” (Moore, 2001, p. 75).³⁶ En síntesis, si bien ambas versiones están basadas en la macro-estructura del blues de 12 compases, con algunos desvíos que no amenazan con desarmar el molde, la diferencia en la articulación de gestos musicales que se da a nivel micro-estructural crea efectos contrastantes sobre “la órbita estructural de toda la canción” (Middleton, 1983, p. 238): las repeticiones musemáticas de Perrosky generan “un efecto estructural de nivel único”, mientras que las repeticiones discursivas de Johnson, una tendencia hacia “un discurso jerárquicamente organizado”.

A continuación, las relaciones intertextuales y el esqueleto del proceso analítico se exponen de manera descriptiva. Para relacionar el tipo de transformación a la que Perrosky sometió la canción, surge la pregunta por algún referente estilístico del rock que se caracterice por generar una repetición constante e implacable de células cortas durante toda la canción. Se sugiere a modo de hipótesis el grupo neoyorquino The Velvet Underground (1964-1973), y se fundamenta esta asociación en la materialidad del sonido de Perrosky en el cóver (e.g. exaltación del ataque y de notas al unísono), probablemente influido por los sonidos eléctricos, y en el efecto de flujo continuo y homogéneo de repeticiones de unidades cortas, donde se pierde la estructura jerárquica de su referente formal. Pero para realmente evidenciar la presencia de un cruce intertextual, resalta el patrón rítmico constante, construido en base a sólo dos células rítmicas (negra más corchea, y triple corchea), del cóver de ‘From four until late’, que es extremadamente similar, incluso melódicamente, al patrón característico de ‘Run run

³⁵ Existe otra transformación a nivel armónico estructural que invierte la cadencia de Johnson derivada del blues de 12 compases ((IV)-V – I), a una que se utiliza más bien en el *rock’n’roll* de los 50s (V-IV – I). Agradezco a Alfonso Padilla por el comentario al respecto en el I Congreso de la ASEMPCh.

³⁶ Asociaciones que definitivamente requieren de un estudio más detenido para una argumentación adecuada, pero que de todas formas se incluyen aquí para plasmarlas como temas de interés investigativo.

run' del conjunto norteamericano, canción que coincidentemente es el segundo cóver grabado por el grupo chileno. Así, es posible establecer una cercanía estética entre ambos grupos, aunque sus estilos individuales sean inmediatamente perceptibles como diferentes. Ahora, la caracterización de esas diferencias en estos cruces es justamente lo que guía, según el sistema en desarrollo, hacia la identificación del idiolecto de Perrosky. En esta nueva relación intertextual entre 'Run run run' y el *cover* de 'From four until late', las convergencias dadas por la similitud de las células rítmico-melódicas de base y de los efectos de la repetición musemática, se dan por justificadas por su evidencia auditiva, guardando las proporciones. Pero lo que interesa aquí es exactamente eso: guardar las proporciones y descubrir enseguida las distancias, con la misma herramienta analítica ya implementada. Al incorporar el cóver de 'Run run run' al estudio, aparecen nuevamente desvíos significativos de ciertos elementos preponderantes de la canción original, como el ritmo de base. Por lo tanto, en un proceso inductivo, resultará revelador hacer intervenir una canción original de Perrosky que cumpla con dos requisitos simultáneos: (1) Que guarde una relación con los rasgos de la estética velvetiana y más específicamente con aquellos que están en 'Run run run', y (2) que mantenga diferencias similares a las que exhibe en los dos cóvers, en relación a los tracks originales. La nueva hipótesis es la canción 'Otra vez' (2004), cuyo patrón rítmico de base también corresponde notablemente al de 'Run run run' original, con algunas variantes que no alteran el flujo gestual. Como resultado del análisis intertextual realizado entre estas canciones, una distancia importante es la que se revela en los solos instrumentales de Perrosky: en el cóver de 'Run run run' y en "Otra vez" hay una tendencia a tocar líneas melódicas, ya sean discursivas o musemáticas, que se repiten siempre igual, una y otra vez, en cada sección intermedia. Así, la repetición aunque sea discursiva tiende a ser invariable. En contraste, en la versión original de 'Run run run' y en el sonido de The Velvet Underground en general, las intervenciones de los instrumentos solistas y de la voz, suelen transformarse constantemente. Más allá de las evidentes diferencias de instrumentación entre ambos grupos – porque, a pesar de ellas, hay timbres que suelen ser muy similares –, en el conjunto neoyorquino, el ritmo que

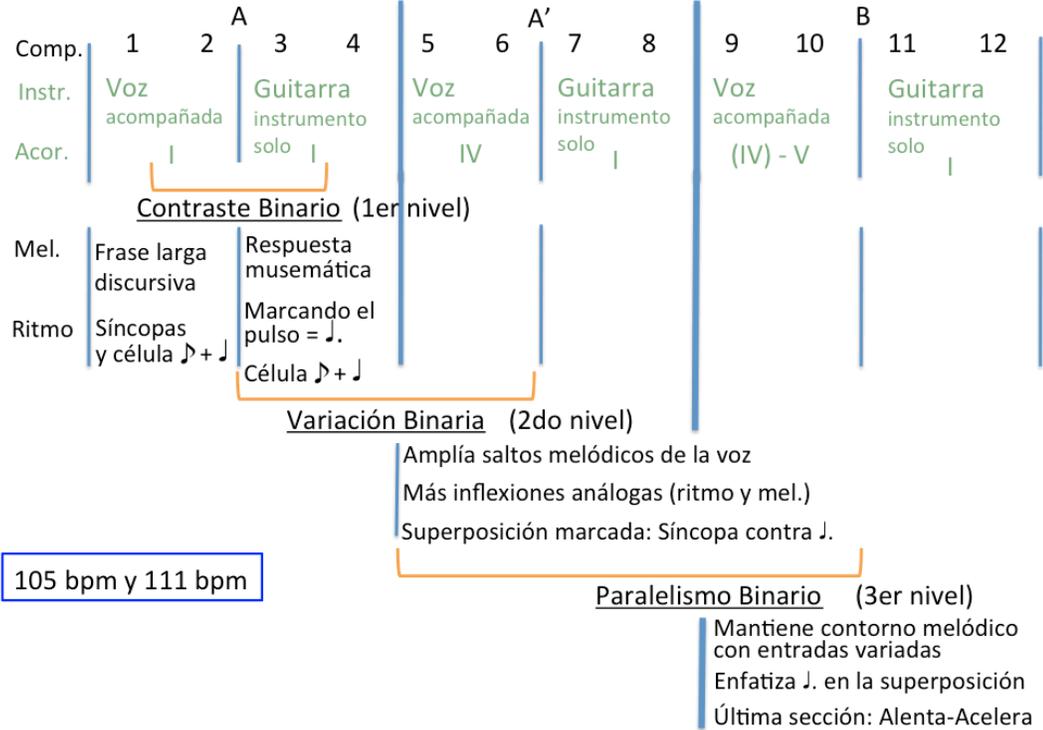
llamamos hipnótico funciona como espacio de base para sostener una complejidad en otros niveles, llena de variedades análogas y de transformaciones tímbricas y rítmico-melódicas, que generan un efecto expansivo hacia el “despliegue infinito” a nivel micro-estructural, dentro de la misma tendencia a la macro-estructura de nivel único.

A raíz de esta experiencia investigativa, es importante recordar cómo el análisis no sólo viene a sustentar un discurso estético musical productivo sobre el texto en cuestión, sino también sobre los intertextos involucrados. Pero volviendo a Perrosky, las formas de complejidad, variación y múltiple selección análoga que desarrollan Robert Johnson y The Velvet Undergorund, no están ni en el cóver de ‘Run run run’, ni en ‘Otra vez’, ni mucho menos en el cóver de ‘From four until late’. La propensión a una repetición implacable e invariable en todos los niveles del enunciado, es en Perrosky significativamente mayor. En resumen, en breve recorrido inicial hacia la identificación del idiolecto musical de Perrosky, ya se traza un aspecto que seguramente, y conociendo la discografía, será fundamental: la repetición. Más precisamente, han aparecido gestos musicales que se articulan en la repetición y la articulan, de tal manera que proyectan una tendencia hacia lo constante e invariable en distintos niveles o capas sonoros, hacia una reiteración implacable o, valga la redundancia, hacia una repetitividad como recurso productivo abierto.

Es importante finalizar este análisis recalcando que el método aplicado, en su consideración de un sólo modelo analítico, y su puesta en práctica en los términos estrictos del modelo, puede generar una lectura extremadamente técnica y estructuralmente determinada, donde el análisis corre el riesgo de estar más relacionado con el esquema que se está implementando que con la música misma. Sin embargo, me parece que en vez de caer en un reduccionismo formalista, el recorrido analítico en este caso demuestra la eficacia de las herramientas propuestas por Middleton en torno a la repetición, aunque sean aplicadas inductivamente, pues logran interrogar con pertinencia el caso analizado, para el cual justamente, en la dinámica entre esos dominios discretos y análogos presente en los distintos tipos de unidades de repetición se juega la diferencia, o al menos una diferencia significativa en el acto de escucha y su resonancia gestual.

Cuadro 1

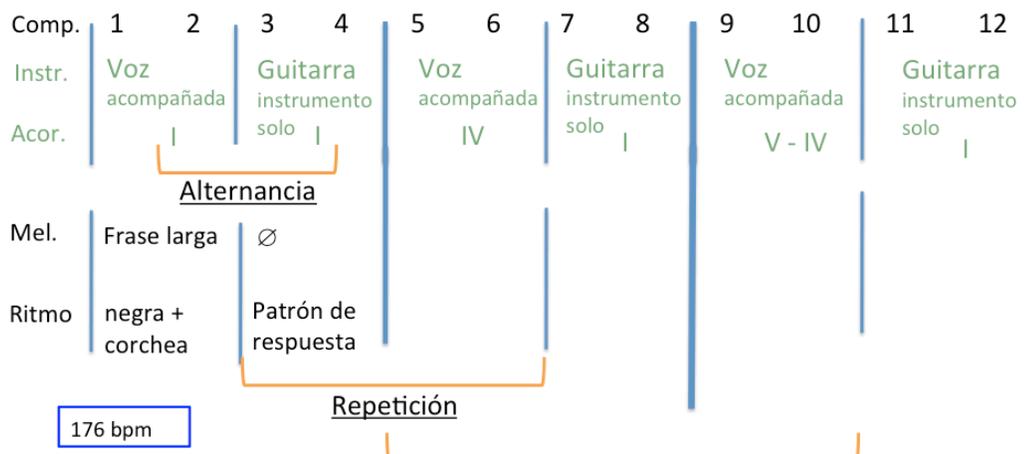
“From four until late” – R. Johnson (1937)



105 bpm y 111 bpm

Cuadro 2

“From four until late” – Perrosky (2001)



Patrón en base a negra+corchea



Patrón de respuesta:



* unísonos de re en doble cuerda

Cita a la bajada cromática de R.J.: respuesta cadencial recursiva

Cuadro 3

Elementos de repeticiones musemáticas
Célula ♯+♯ (notablemente expuesta en la introducción con una sola nota, y recurrente en toda la canción, sobre todo en la guitarra).
Síncopas: Anunciadas en la guitarra rasgueada de la introducción como elemento musemático, sin embargo son más características de la línea vocal donde adquieren un rol más discursivo.
Recurso tímbrico guitarrístico de apañar levemente las cuerdas, con el que se siente tanto el ataque como las notas. Es reiterativo para marcar el pulso a modo de contraste con las síncopas de la voz.
Respuestas instrumentales - primer nivel - secciones A y A': Se reiteran las bajadas cromáticas cortas con ataques rasgueados en 2 cuerdas agudas y célula ♯+♯ con acentuación invertida (♯+♯). Siempre presentan una sutil variación, pero con precisión rítmica. Se relacionan con la línea cromática descendente del bajo de la introducción. Están seguidas de la síncopa para terminar la respuesta y dejarla suspendida (bajo contra notas agudas). La naturaleza de estas respuestas no es únicamente musemática porque cumplen una función de nexo para preparar la entrada de la voz.
Paralelismo binario – tercer nivel – sección B: La voz mantiene el contorno melódico y agrega más veces la célula ♯+♯ (ref. usada en la palabra “until” en A y A' de la primera vuelta).
Elementos de repeticiones discursivas
Frasas largas de la voz: Elemento fundamental de las repeticiones discursivas. Su adecuación a los acordes de la secuencia armónica genera el efecto de “desarrollo” que anunciaba Middleton, o al menos el efecto de unidades contrastantes en la forma AA'B. El ámbito amplio de alturas de la línea vocal incluye gran variedad de inflexiones tonales, microtonales, rítmicas, y micro-rítmicas: elementos de selección análoga. Las síncopas de la línea vocal habían sido anunciadas en la introducción por la guitarra, reflejo de un sistema de construcción integrado entre voz e instrumento.
Variación binaria - segundo nivel - A': La superposición de lo que en el nivel anterior había sido el contraste lineal, síncopa contra negra con punto a pulso, es otro elemento de integración sintáctica (ref. <i>Rag time</i> a modo de fusión). Los contrapuntos rítmico-melódicos en la guitarra para acompañar la línea vocal se complejizan en base a tres capas (líneas de bajo, acordes e insinuaciones melódicas en los agudos) con variedades tímbricas y efectos de improvisación.
Paralelismo binario - tercer nivel - B: Se mantienen los elementos agregados en el segundo nivel, en la sección A'. La textura de la sección pasa a consolidarse como elemento de repetición discursiva. La respuesta instrumental actúa menos por contraste binario, su función es más bien darle continuidad a la bajada cadencial de la voz, y cierre a la vuelta de 12 compases.
La cadencia incorpora un pequeño <i>ralentando</i> en el último compás, seguido de una reacción inmediata de aceleración. Este tipo de movimientos influye en que la canción no pueda encasillarse en un pulso constante: la ♯ fluctúa entre 105 bpm y 111 bpm, rango de selección análoga que propicia la variedad de las demás elecciones análogas.
Desarrollo melódico en el acompañamiento: Notoriamente, ya desde la segunda repetición de los 12 compases, en la sección A, se presenta un movimiento melódico en los agudos de la guitarra que imita el contorno melódico de la voz (0'38''; 1'04''; 1'30''; 1'56''), y, en general, las pequeñas insinuaciones melódicas de las notas agudas de la guitarra están cada vez más claramente formadas.
Efecto de ciclo: La tercera vuelta de los 12 compases se parece más a la primera, aunque guardó algunas cosas adquiridas en la segunda.

Cuadro 4

Nuevos elementos repetitivos constantes
El pulso se aceleró extremadamente a 176 bpm y el eje tonal subió un tono y medio a re#. Sea cual sea el origen de estos cambios, actúan inmediatamente como limitantes de las posibilidades discursivas que utilizaba Johnson, y estimulantes de las posibilidades musemáticas de la canción.
El uso de la flexibilidad temporal, que en Johnson se presenta en una relación binaria de alentar-acelerar con función cadencial, en el <i>cover</i> se presenta a modo de nexos instrumentales reiterativos con tres notas ascendentes que crean una precipitación acelerada hacia el tiempo uno, y se conforma como un musema gestual en sí (esquivando el contexto binario y el discursivo).
La introducción es “explosivamente” gestual, en términos <i>barthianos</i> , en cuanto a la significancia de que no hay movimiento de alturas, sólo ataque del musema rítmico negra+corchea original (en un gesto de sublimación de lo musemático). La grabación proporciona una sutil edición del volumen en <i>fade in</i> que enfatiza la gestualidad <i>in crescendo</i> , elemento tecnológico que se ha utilizado comúnmente en la música popular grabada para generar la sensación de infinito temporal previo.
El mismo musema es usado repetidamente en cada pulsación como un <i>ostinato</i> de base con octavas, unísonos en doble cuerda, o quintas durante toda la canción. El gesto hipnótico de esa fluidez es evidente, y está enfatizado por el sonido del ataque de la cuerda, por la doble materialidad tímbrica (ataque + nota), típica de la guitarra pero exagerada en la grabación.
Las melodías de la voz, si bien mantienen el contorno de la original y la alternancia con el instrumento solo del “blues de 12 compases”, aparecen con más notas repetidas y con las síncopas más estructuradas y predecibles, como marca aun más musemática. Asimismo, tiende a repetir extremadamente todos los pequeños y más esporádicos elementos rítmico-melódicos de la guitarra, que Johnson siempre buscaba ir variando en el esquema binario pregunta-respuesta, o en el acompañamiento instrumental.
La superposición negra con punto/síncopa en la guitarra y la voz respectivamente, se mantiene, pero a tal velocidad pierde su relación con el <i>rag time</i> , donde buscaba complejizar el tejido contrapuntístico, y adquiere una nueva gestualidad más homogénea.
La cita a la bajada cromática que, en Johnson era recurrente como herramienta constructiva en distintas alturas y posiciones, en <i>Perrosky</i> se estabiliza en la respuesta instrumental del final de los 12 compases, cada vez. Lo que antes era un recurso para la variación discursiva se transforma en respuesta cadencial recursiva.

3. Palabra y sonido en la resonancia del lamento: 'England' de PJ Harvey e 'Y hoy te vi' de Eduardo Mateo.

El análisis musical de las interacciones entre palabras y sonidos en la canción grabada, es el asunto central de este estudio. Algunos musicólogos han desarrollado en el último tiempo algunas herramientas y teorías para llevarlo a cabo. Cada herramienta, según el caso, pone el énfasis en distintos aspectos del enunciado musical, integrando más posibilidades de las que sugería la práctica analítica convencional, y prestando atención a lo que Dai Griffiths propone como “el único elemento más consistentes de las canciones pop” que se estaba dejando pasar “con poca o ninguna atención sistemática” (2003, p. 42): las letras. La palabra y el sonido se encuentran en las conexiones entre voz, letra y música.

Para esbozar el marco metodológico, se realiza, en primer lugar, una reflexión estética sobre la voz en la música en relación a los objetivos de esta tesis, y luego, a modo de herramientas, se presentan la sistematización de las cualidades vocales para la canción grabada desarrollada por Allan Moore (2012), su teoría de la persona del track junto con algunas reflexiones al respecto, y el planteamiento de Griffiths (2003) sobre el “espacio verbal” como herramienta de análisis. En una segunda instancia se presentan los resultados del análisis.

La voz

Toda voz humana es obviamente un sonido, una vibración acústica entre otras, que es medible como todos los otros sonidos; pero es sólo como humana que la voz es percibida como única. Esto significa que la unicidad

resuena en la voz humana; o, en la voz humana, la unicidad se hace sonido.
(Adriana Cavarero, 2005: 177)

Introduzco el asunto de la voz, haciendo una equivalencia entre algunas ideas de la “ontología vocal de la unicidad” desarrollada por Adriana Cavarero (2005), con lo que sucede muchas veces en la música, donde, por una parte, lo único también puede hacerse sonido, idea en la cual resuenan los criterios estéticos abordados en esta tesis, y por otra parte, la unicidad de la voz al ser percibida como humana, y la unicidad de la voz al ser percibida como musical, entran en juego significativamente en la canción popular. La música, al igual que la voz, siguiendo el pensamiento de Cavarero, “es irremediamente relacional. No permite un foco desprendido en el objeto porque, en realidad, no tiene objeto” (p. 177-8). El acto de escuchar música es un enclave relacional entre el sonido y el sentido (Nancy, 2002), determinado por el gesto musical. El musicólogo Apolinaire Anakesa explica que “el gesto musical, como su nombre lo indica, es acto que imprime una vida al sonido, volviéndolo musical o no a los oídos del que lo percibe así” (2008, p. 11). Según el filósofo Jean-Luc Nancy, para la música,

Estar a la escucha, siempre es estar al límite del sentido, o en un sentido de borde, de extremidad, y como si el sonido no fuera precisamente nada más que ese borde, esa franja o ese margen – al menos el sonido escuchado musicalmente, es decir, recogido y escrutado en sí mismo, aunque no como fenómeno acústico (o no solamente) pero como sentido resonante, sentido para el cual lo sensato debería encontrarse en la resonancia, y se encuentra sólo en ella. (p. 21)

Una crítica de varios filósofos y musicólogos (e.g. Nancy, Barthes, Zbawski, Cavarero) a la teoría en general, filosófica o musical, ha sido la sordera o el mutismo con que enfrentan su quehacer. Cavarero hace el mismo llamado de Nancy a que los filósofos dirijan su atención y su pensamiento a la escucha:

El oído distingue el sonido de la voz y reconoce que es humana no sólo porque vibra en el elemento específicamente humano del habla, pero también

porque el oído percibe su unicidad. Y esto pasa, obviamente, también en los oídos de los filósofos. Por eso deben callar su alma con la visión silenciosa de la *theoria*: con el fin de no correr el riesgo de escuchar la unicidad de la voz que suena en toda palabra hablada. (p. 178)

Nuevamente, este pensamiento crítico se puede extrapolar al ámbito musical, que por lo demás se une a la voz en las canciones cantadas. Sin embargo, la percepción de lo único de cada voz, no es equivalente a la percepción de lo único que hace único o particular al sonido musical – o a algunos aspectos de éste –, o a la performance vocal. En la productividad musical de cada canto vocal hay más aspectos involucrados, como se precisa más adelante. Siguiendo la reflexión sobre la unicidad de la voz, Barthes trae a discusión el asunto de la diferencia:

La voz humana es el espacio privilegiado (eidético) de la diferencia: un espacio que escapa a toda ciencia, puesto que ninguna ciencia (fisiología, historia, estética, psicoanálisis) es capaz de agotar la voz: clasifiquemos, comentemos histórica, sociológica, estética y técnicamente, la música: siempre quedará un residuo, un suplemento, un lapsus, algo no dicho que se designa a sí mismo: la voz.” (Barthes, 1986, p. 273)

A pesar de que Barthes le da una preeminencia a la voz como espacio privilegiado de la diferencia por sobre los otros elementos musicales, que me parece en cierta medida adecuada y, probablemente, más evidente, creo que esta afirmación, cuando se refiere a la incapacidad de cualquier ciencia de agotar la voz, también atañe significativamente a los otros aspectos de la música sin que la voz sea el lugar más privilegiado para que lo indecible prevalezca. Asimismo, la diferencia tampoco es necesariamente más significativa en la voz. Otro sustrato inclasificable de la diferencia es el gesto musical, que puede percibirse también en la música instrumental (i.e. sin voz). El mismo instrumento puede sonar muy distinto dependiendo de quién y cómo lo toque. Ahora, de todas formas, la voz posee las cualidades que explica Barthes, como “objeto del deseo”, fundamento a partir del cual se puede entender mejor su distinción: “Toda relación con

una voz es por fuerza amorosa, y por eso es en la voz donde estalla la diferencia de la música, su obligación de evaluación, de afirmación.”

Allan Moore otorga especial atención a la enunciación y al tratamiento musicales de la voz en la grabación:

Para la voz cantada, necesitamos prestar atención lo más posible a los detalles de cómo suena. Hacemos esto bastante inconscientemente al escuchar una voz hablada, y esto es importante para la información que tal voz contiene además de sus palabras, pero con la voz cantada estas posibilidades están magnificadas. (2012, Cap. 4, La voz, párr. 1)

El argumento que utiliza Moore para incluir más parámetros que las categorías de análisis tradicionales (armonía, forma, melodía, etc.) recuerda las reflexiones filosóficas traídas a esta introducción: “en un medio grabado, los sonidos que escuchamos tienen prioridad, y la canción depende de su realización mediante la voz humana” (Ibíd.). La performance vocal en una grabación está determinada por una gama muy completa de parámetros musicales, dentro de los cuales las variables son infinitas y varios de ellos son aplicables a cualquier otro instrumento que se analice. Las cualidades musicales de la voz en la canción que sirven de herramientas para el análisis musical pueden ser, a grueso modo las de la siguiente lista:

- Melodía (contorno melódico)
- Ritmo (estructura periódica)
- Acento (venidos o imitados de contextos socio-culturales)
- Acento (énfasis en ciertos momentos)
- Pronunciación – en relación al lenguaje verbal y a la música (inflexiones)
- Timbre – según colocación o según sonido natural y único de la voz.
- Volumen – cualidad propia de la voz enunciada y en prominencia en el estéreo
- Textura – materialidad de procedencia y relaciones con los demás sonidos
- Forma – función formal, armonía implícita o explícita
- Locación – Ubicación en el espacio estéreo

- “Espacio verbal” (Dai Griffiths)
- Letra

Las interrelaciones entre ellas, o las combinaciones con otros aspectos y criterios estéticos pueden generar otras herramientas. Sin embargo, Moore provee una gama de herramientas bastante más sistematizadas que cubren en detalle y de manera dinámica las posibles características de una voz cantada. Su objetivo es justamente permitir una caracterización exhaustiva del efecto de la voz. En primer lugar se enfoca en considerar cuatro “*aspectos posicionales*” de la voz del cantante. En primer lugar, el registro. En segundo lugar el timbre, que considera desde la cavidad utilizada, pasando por las “características “biológicamente” predeterminadas que individualizan las voces y cómo son modificadas”, hasta los efectos de la respiración, nasalidad, la lengua, labios y mandíbula, y los sonidos llamados “diferenciadores” como las risas o los gritos. En tercer lugar, está lo que Moore llama la “actitud escuchada frente al ritmo”, es decir, la relación del canto según el pulso y la métrica, y según la coherencia con el ritmo de la articulación propia del lenguaje verbal, o por el contrario, destruyendo la sintaxis lingüística. Y, por último está la “actitud escuchada frente a las alturas”, que consiste básicamente en la relación con la afinación. Los aspectos señalados por Moore están ordenados en la lista a continuación, con el objetivo de que estén a la mano del analista:

1. ¿En qué *registro* está cantando el vocalista?

Normalmente se conciben tres registros, agrego que su caracterización dependerá del contexto, pero que éstas que propone Moore son las connotaciones más usuales:

- **Bajo:** “agrega gravedad, carácter sexy o melancolía a la entrega del vocalista (y en el metal, amenaza). Esto puede estar compuesto por una aparente dificultad para alcanzar las notas más bajas.”
- **Medio:** resulta “confortable”, “puede ser entendido como ‘normal’”
- **Alto:** sea o no en *falsetto*, puede ser entendido como “virtuoso”, “como encarnando un esfuerzo físico”, alegre y despreocupado, etc. dependiendo del contexto.

2. ¿En qué *cavidad* del cuerpo la voz del cantante parece resonar; de dónde parece empezar?
 - **Tono nasal:** “puede ser entendido como despectivo, distanciado o simplemente como estilizado.”
 - **Cantar desde la cabeza:** “comúnmente parece débil, descuidado o discreto.”
 - **Cantar desde la garganta:** “nuevamente parece ‘normal’”
 - **Cantar desde el pecho:** “connota mayor cuidado, presencia, poder. Empujar un sonido desde el diafragma ”
3. Variaciones en el *timbre*: dependen tanto de la unicidad de la voz de cada persona como de otros factores. Moore cita a Lacasse para integrarlos:
 - **Cualidades primarias:** a lo que se refería con la “unicidad de la voz” el pensamiento filosófico de Adriana Cavarero, Lacasse lo pone como “las características “biológicamente” predeterminadas que individualizan las voces y cómo son modificadas”
 - **Calificadores:** “efectos de la respiración, nasalidad, la lengua, labios y mandíbulas”
 - **Alternantes:** “sonidos vocales tales como los silbidos, gemidos, sorbeteos”
 - **Diferenciadores:** “riendo, bostezando, escupiendo, etc.”
4. *Actitud escuchada frente al ritmo*: la voz puede estar cantando “adelante del beat, detrás del beat, o exactamente en él”, o puede estar cantando “en un ritmo que correspondería a la manera en que esas palabras serían habladas en una conversación ordinaria, o puede causar estragos con la sintaxis lingüística.
5. *Actitud escuchada frente a la altura*: la voz puede estar cantando “precisamente afinado”, más abajo, más arriba, sólo levemente, o en una gran medida.

En los aspectos rítmicos de la voz se genera lo que Griffiths llama el espacio verbal. En su trabajo centrado en las letras ofrece además consideraciones sobre rimas, aliteraciones, novedad de las palabras y rectitud gramatical. Explica que tener una consciencia sobre las letras puede servirnos para entender cómo funcionan y cómo se

han desarrollado históricamente en la canción pop. Todos estos aspectos pueden ir variando en la canción, y pueden además darnos luces sobre posibles construcciones de la persona que habita la grabación y la escucha. Moore explica que para todas estas cualidades, la voz puede variar “no sólo frase a frase, sino también momento a momento”, y que con todas estas observaciones podemos determinar si la voz está “confrontando” el “sentido aparente de la letra”, si lo está “clarificando”, “si está siendo equívoco”, o “si lo está subvirtiendo”. Además podemos sugerir si el cantante tiene o no su enunciado bajo control, o si su expresión emocional es o no de fiar. Finalmente, Moore afirma que estos sonidos nos pueden permitir identificar en qué estilo se está cantando, y las connotaciones que ese estilo puede tener en relación a esa performance particular (pár. 3).

La persona del track

El poeta es un fingidor.
 Finge tan completamente
 que hasta finge que es dolor
 el dolor que en verdad siente
 Y, en el dolor que han leído,
 a leer sus lectores vienen,
 no los dos que él ha tenido
 sino sólo el que no tienen.
 Y así en la vida se mete,
 distrayendo a la razón,
 y gira, el tren de juguete
 que se llama corazón.
 (Pessoa, ‘Autopsicografía’, 1981)

En la aproximación de Moore, la noción de *persona* ocupa una posición fundamental – y otro capítulo completo aparte –, en el estudio de la canción grabada,

pues le parece que, salvo para pocas excepciones, “cuando escuchamos un track nuestra atención se focaliza particularmente en la identidad del cantante” (2012, Cap. 7, p. 1). Sin embargo, sería equivocado entender esa identidad exactamente como la identidad real del músico, la voz que escuchamos es más bien una persona “proyectada” por la voz del cantante y construida por una serie de factores musicales. Y por muy cercanas que puedan parecer ambas identidades, “cualquiera sea el grado de cercanía de esta persona con la identidad del performer, siempre puede ser distinguida de él” (Moore, 2012b, p. 125).

En vez de imaginar que estamos escuchando a un individuo cantándonos, un individuo capaz de expresarse a sí mismo directamente, y a través de cuya expresión entendemos su subjetividad, es comúnmente más útil reconocer que estamos escuchando a una persona, proyectada por un cantante, en otras palabras a una construcción artificial, que puede o no ser idéntica con la persona(lidad) del cantante [...]. De hecho, decidir si la persona es o no idéntica a la personalidad del cantante sostiene gran parte del discurso completo en torno a la autenticidad [...]. Pero incluso en casos en que tal identificación parece ser el caso, aún tenemos que construir la persona del individuo al cual estamos escuchando, a partir del track que estamos escuchando (junto con cualquier otra información adicional que podamos encontrar). (2012, Cap. 7, p. 2)

La *persona* del track no es la misma persona – inaccesible – de la cual surge la voz durante el proceso de grabación, o la que compone las canciones; la persona no es el performer o el compositor. Incluso en un concierto en vivo, la *persona* que la audiencia ve y escucha no es el autor – aunque haya compuesto las canciones –, y esto en el track se hace aún más evidente porque ni siquiera accedemos a su presencia corporal directa. Entonces, en la grabación el auditor sólo escucha a la *persona* de la canción, la que se construye en el espacio audible del disco mediante sus cualidades musicales específicas. Si bien en el track aparece una huella grabada de una performance vocal dada, esa huella está re-determinada por otros factores y la *persona* que escuchamos no nos remite a su

origen. Dicho de otro modo, el origen y la identidad de la *persona* que atañe a la musicología de Moore, la que escuchamos en una canción grabada, sólo se construye en la relación entre el track y el auditor.

Analizar la construcción que podemos hacer de la persona a partir de la experiencia de escucha del track, consiste en generar una interpretación posible basada en los sonidos, y lo mismo pasa con todos los demás aspectos musicales de un track. Para hacer una interpretación sobre “la identidad de la voz cantada que entrega la canción”, la teoría de Moore propone tres niveles distintos en los cuales esta voz opera, o al menos distinguibles mediante el análisis, que nuevamente esbozo a modo de síntesis a continuación (2012b, p. 125-126):

1. El performer: “un individuo particular, que normalmente tiene un nombre, un individuo que posee una biografía histórica observable, el performer de la canción.”
2. La persona: al escuchar a un performer cantar, “creamos en nuestra mente una identidad para esa voz cantada que no es idéntica a la identidad del performer.” Por ejemplo, podemos reconocer a la persona asociada a una voz en varias situaciones musicales distintas, ya sean canciones, discos, bandas, etc.
3. El protagonista: “la figura dentro de la canción, que no tiene identidad fuera de ella, el protagonista dentro de la canción.” A este nivel Moore también se refiere como a “**la persona del track**”, o “la persona de la canción”, o simplemente, la persona.

Moore aclara que cada track exhibirá grados de relación entre estas categorías, grados que necesitan ser identificados. Un paréntesis relevante en el contexto del repertorio de esta tesis es que históricamente, “en la era del rock and roll, la persona era considerada como la voz «genuina» del performer, y que después de la intervención de Bowie y otros, «la ilusión de una composición espontánea por el protagonista-compositor se mantiene como un ingrediente importante en la recepción del rock»” (Gelbart, 2000, en

Moore 2012b, p. 127). Es el tercer nivel el que corresponde al análisis musical basado en los sonidos. Moore explica que como está “menos interesado en los músicos que en la música” (2012b, p. 125) – posición que comparto plenamente en mi propio trabajo –, es por eso que la tercera categoría la estudia y subdivide con mayor detalle.

Persona y autenticidad

Si bien esta tesis no aborda exhaustivamente asuntos de autenticidad ni las metodologías para generar posibles discursos sobre autenticidad en la música en relación a la persona de la grabación, vale considerar y dejar anunciados algunos aspectos que se dibujan al respecto en la teoría de Moore. Es importante incluir este breve resumen, sobre todo porque en los análisis es común que se asome el discurso sobre autenticidad de todas formas: cualquier información adicional sobre los músicos, o los comentarios que hacen los mismos músicos sobre su propia música determinan un primer acercamiento al tema, en el cual se pueden comparar y complementar algunas ideas o procesos creativos con las posibilidades de escucha del enunciado sonoro. En comparación a los criterios estéticos de particularidad y desvío que se tratan sólo analíticamente a partir de la percepción de los eventos musicales y su interpretación, la reflexión sobre autenticidad en la música va más allá en el procedimiento, y debe combinar explícitamente el análisis con dichos discursos o con información extra.

Análisis

Las canciones analizadas en esta ocasión ‘England’ de PJ Harvey e ‘Y hoy te vi’ de Eduardo Mateo podrían ser consideradas dentro del ámbito del rock, por diferentes razones relacionadas sobre todo con las prácticas previas de sus autores. Sin embargo, una tal clasificación, más que nada demuestra lo extremadamente expansivo y esquivo que resulta el concepto de rock. También pueden ser consideradas dentro del repertorio de canciones pop, o de la práctica del cantautor.

Me interesa presentar los casos de análisis musical, según la definición de Allan Moore, como una “una invitación a escuchar un trozo musical particular de una manera

particular”. En ambos se pone en el centro el acto de escuchar música y su naturaleza, como una resonancia y un proceso creativo. Las reflexiones en las que interactúan el gesto, el análisis, la experiencia de escucha, la particularidad y el desvío en la música, constituyen el grueso de mi trabajo de investigación musicológica, y se instalan como guías de la práctica analítica que consiste en lecturas de canciones específicas. Reitero que la noción de gesto musical ha sido pensada por varios autores, de los cuales el hecho de la *apertura* que indica Ivanka Stoianova me parece que mejor define su naturaleza. Recordando una de las citas que encabezan esta tesis:

Sin predeterminedar ni uniformar, [la gestualidad] mantiene una posibilidad permanente de desvío, de descentramiento, de producciones nuevas. Al perder sus límites, el signo se disuelve. Al no hacer más que indicar las posibilidades de apertura, se transforma en devenires pluridireccionales, en flujos múltiples no jerarquizados y no centralizados. Cede su posición también al sin-sentido, a la fuerza olvidadiza, y por ahí, la lectura-escucha queda irreductible a la comunicación.” (Stoianova, 1978, p.186)

Agrega además que la evidencia sonora es una modalidad de exteriorización y de puesta en evidencia de la gestualidad (p. 188) y se muestra “no para significar, pero para definir el espacio abierto de los gestos plurales, el lugar kinésico de relaciones a re-inventar.” El gesto abarca todos los estratos de la transmisión musical desde el compositor-performer (o antes), a través de los sonidos (grabados o no), hasta el auditor en la “resonancia gestual” a la que se refiere Richard Middleton (1993). Veo en el gesto musical la posibilidad de que nuestras reflexiones, análisis o lecturas sobre la música mantengan la impronta de una naturaleza musical profunda y siempre en transformación; y una conexión penetrante con la realidad, con la vida, y con los sentidos y sonidos mezclados y hechos resonancia. Siguiendo con este breve resumen de lo trabajado en esta tesis, destaco a continuación las cuatro premisas fundamentales sobre el acto de escuchar música que me parecen significativas para una metodología analítica:

- Según Moore, “los sonidos que escuchamos son lo mínimo que tenemos en común como auditores” (Moore, 2012, Cap. 1, Análisis, párr. 2);

- Según el filósofo Jean-Luc Nancy: “[...] la escucha se dirige a – o es suscitada por – eso donde el sonido y el sentido se mezclan y resuenan el uno en el otro o el uno por el otro” (Nancy, 2002, p. 20);
- Según Moore nuevamente: el auditor participa activamente de los sentidos que la canción tiene para él (Moore, 2012);
- Y según Stoianova: los sonidos y sentidos musicales no son traducibles al lenguaje verbal (Stoianova, 1978).

Los criterios estéticos que guían las exploraciones analíticas de esta tesis en el espacio del gesto musical son los de particularidad y desvío. Lo particular, el desvío a la norma, lo extraño, lo inusual, lo desestabilizador, el riesgo, lo propio, lo diferente, etc. pueden hacerse sonido/sentido y percibirse en las canciones, en los elementos musicales que las componen, en las voces y los instrumentos, en las diferentes formas de componer, tocar, cantar y grabar. Todos los posibles criterios estéticos, o elementos musicales que pueden generar sentido, pueden ser entendidos, en alguna medida, en términos de ‘estilo’ al manifestarse en las “maneras de articulación de gestos musicales” (Moore, 2001b, p. 441). Para generar un acercamiento analítico a la particularidad y el desvío en esta oportunidad, es posible pensar en una comparación con tendencias que parecen estar más estandarizadas, que pueden aparecer, por ejemplo, en la discografía, en categorías estilísticas, o en otras versiones.

Palabra y sonido

Allan Moore explica que: “La característica que define la canción popular radica en la interacción entre las [...] letras y la música.” “[...] es cómo interactúan lo que produce la significancia en la experiencia de la canción, en la mayoría de los casos” (2012, Cap. 1, Análisis, p. 3). En los tracks que se exploran acá, las relaciones entre palabra y sonido pueden adquirir una relevancia mayor, si consideramos dos datos claves sobre los procesos creativos involucrados: en el caso de PJ Harvey, en una entrevista comenta que el disco *Let England Shake* (2012) fue en un principio creado como un libro de poesía, para lo cual estuvo escribiendo durante dos años antes de

pensar en la música. Cada canción, según la autora, funciona como un poema. En el caso de Mateo, Trasante, su compañero de banda, recuerda que utilizaba una serie de papelitos donde iba escribiendo sus letras a modo de pequeñas frases, y las sacaba cada vez que se ponían a componer. Podemos considerar a partir de estos testimonios que la escritura es un aspecto influyente en sus procesos creativos y que las relaciones entre palabra y sonido en PJ Harvey y en Mateo en algún momento pasaron por la escritura, lo que incita aún más a explorar las letras, tanto en términos musicales como poéticos.

‘England’ / PJ Harvey

En esta canción, PJ Harvey superpone su voz y su toque del instrumento de cuerdas llamado auto-arpa, a un track titulado ‘Kassem Miro’ y editado en los años 20 en Bagdad, por Said el Kurdi. El uso de amplios trozos, sin cortar ni editar, de la canción iraquí, que, por ejemplo, se mantiene presente durante los primeros 40 segundos, sin modificar su sonoridad original, genera una conexión y una interacción profundas entre la performance de PJ Harvey y el track original. En vista de que la canción se llama ‘Inglaterra’, el país de origen de la cantautora, resulta sugerente indagar esa conexión según la letra. Sin embargo, antes de que empiece la letra en inglés, los sonidos vocales se toman el espacio de la grabación: el canto produce unos sonidos silábicos con una especie de semántica pre-verbal, y la canción presenta una superposición de la voz en árabe con la de Harvey, que genera una vibración inusual, a partir, sobre todo, de la superposición específica de los tonos y semitonos basados más bien en la tradición occidental que vocaliza Harvey por un lado, sobre los cuartos de tonos, tonos y semitonos característicos del canto iraquí (figura 1). Asimismo, la voz de PJ Harvey al cantar y componer en contrapunto con la voz árabe sufre una serie de modificaciones tímbricas y melódicas que, si bien se ven influenciadas por el canto árabe, se nota que no apuntan a igualar con exactitud la voz de base. Me parece que un camino interesante de exploración en esta canción está en su proceso de incorporación de elementos extranjeros, que se lleva a cabo no sólo para generar un sentido sobre el mundo oriental, sino que en mayor medida para generar un sentido sobre Inglaterra.

Figura 1: transcripción aproximada de los primeros 4 compases de las voces de 'England' de PJ Harvey (con armonía del auto-arpa)

La realización de transcripciones de algunos extractos, y su dificultad mayor en los extractos del canto árabe demuestran, en una primera instancia, una distancia infranqueable entre estos estilos musicales. Si bien existe una dificultad propia del reduccionismo implícito en cualquier transcripción, sobre todo para dar cuenta de timbres y texturas como se dan en la escucha, es posible mostrar con cierta precisión los movimientos rítmicos y melódicos del principio de la voz de 'England' (figura 1). Por otra parte, la imposibilidad de transcribir con precisión los movimientos sutiles pero pronunciados del vibrato vocal del canto iraquí, y el hecho de que a las oscilaciones micro-tonales se suma un ritmo absolutamente irregular, que ni siquiera responde al pulso que había indicado el arpa en un comienzo del track, evidencian que sus características musicales son aún más inexpresables por medio de la codificación musical occidental. Sin embargo, la transcripción permite de todas formas proyectar en

cierta medida la enorme cantidad de notas cortísimas y variaciones rítmicas por las que pasa la vibración del canto (figura 2).

Figura 2: Transcripción aproximada de las dos voces superpuestas, compás 5 al 9 de las voces.

The image shows two staves of musical notation, labeled S1 and S2, representing two overlapping vocal parts. The notation is in treble clef and 12/8 time. S1's part consists of a series of notes with some rests, while S2's part is more rhythmically active with many beamed notes. The background is a light yellow color.

El timbre de las notas largas en ambas voces se articula diferentemente, a pesar de que es posible percibir que la superposición al track original ha generado una modificación de la performance vocal de Harvey, esta mantiene diferencias profundas. En el primer caso, el de Kassem, en las notas largas se articula una oscilación microtonal marcada; en el segundo el timbre es raspado y casi sin oscilación de alturas. Enseguida al escuchar el resto del disco es posible entender que la búsqueda de nuevos timbres no es sólo una consecuencia de este proceso compositivo sino una iniciativa más generalizada. El timbre raspado, nasal y de mucha garganta de las notas largas, permite generar un sentido de queja, pero si es una queja lo que escuchamos, entonces es una extrañamente más distante y templada, donde la precisión del movimiento melódico para cada sílaba, y la destreza que eso requiere, agregan una multiplicidad de interpretaciones posibles más allá de la simple queja, y donde la expresividad no pasa realmente por la actuación convencional de una queja. De todas formas, si asociamos ese sonido a la letra

(figura 3), por ejemplo en la palabra ‘sadness’ (tristeza) resuena ya un sentido de lamento, pero un lamento particular.

Figura 3: letra de ‘England’ / PJ Harvey

I live and die
 through England
 through England
 It leaves
 a sadness
 Remedies
 never were
 within
 my reach
 I cannot
 go on as I am

Me parece relevante en este punto traer a la discusión una reflexión de Barthes en la que resuena el asunto de la *actuación convencional* con el que comparaba la voz, como “la lengua mal entendida como teatro, como puesta en escena un poco *kitsch* del sentido”:

“[...] en las artes de la articulación, la lengua mal entendida como teatro, como puesta en escena un poco *kitsch* del sentido, irrumpe en la música y la desbarata de manera inoportuna, intempestiva: la lengua se pone delante, es la que estorba, la que importuna a la música; en el arte de la pronunciación (en el de Panzéra), por el contrario, es la música la que se acerca a la lengua y halla lo que ésta tiene de musical, de amoroso.” (276-7)

Justamente, en el caso de la voz de Harvey, parecen primar una serie de factores musicales, como incidencia de una gestualidad musical que en su tendencia hacia el

sonido revela una intensa dedicación por dejar y promover que lenguas, timbres y melodías superpuestos se determinen y se diferencien entre sí. Tal es la productividad y el sentido musical que me parece que emanan del análisis.

Es posible interpretar a través de la letra, una relación entre el lamento y la percepción de la propia nación, junto con los conocimientos de los conflictos que existieron entre las fuerzas británicas e Irak durante la primera guerra mundial. Esta resonancia musical de un lamento con respecto a la relación entre la propia nación y una nación extranjera levanta una serie de interrogantes en las que pueden interactuar los detalles musicales con la historia, y las diferentes perspectivas de las personas de la enunciación, extranjeras entre sí, y la persona que escucha, que en nuestro caso involucra a una tercera nación.

Espacio verbal

En este segundo análisis, me interesa explorar el “espacio verbal”, concepto que desarrolla Griffiths como herramienta de análisis en torno a la performance vocal, en el track ‘Y hoy te vi’ de Eduardo Mateo (1976).

El fraseo de la música tonal crea espacios que las palabras en la performance ocupan: podemos visualizar la combinación de un fraseo consistente y de palabras produciendo líneas, siendo la línea una característica que comparten en cierta medida las canciones pop con los poemas. (Griffiths, 2003)

El fraseo de esta canción está dado por un patrón armónico de ocho compases tocado en la guitarra, dividido en dos compases y luego en medio compás por acorde. Una estructura ciertamente tradicional y estándar, aunque con una precisa elaboración que hace que la secuencia de acordes tienda a la repetición, con una alteración en el segundo grado mayorizado del sexto compás que actúa como V del V, propulsando el movimiento y dando protagonismo a la dominante para querer regresar al eje tonal. Así

la simetría se rompe en una estructura que se divide armónicamente en 6+2. La letra y el canto responden efectivamente a esa división con tres versos de un contorno melódico paralelo, y dos palabras en los últimos dos compases que marcan la alteración y consecuente tensión: “sufres” – “te mueres”.

La manera cómo se va instalando la letra en este espacio generado por la armonía y la métrica resulta reveladora en esta canción, sobre todo si la comparamos con la versión grabada algunos años antes por Diane Denoir en su disco de 1972, pues llama la atención cómo las ocho versiones de ‘Y hoy te vi’ que he encontrado,³⁷ hechas por otros músicos en los últimos casi cuarenta años, se parecen más entre sí y a la versión de Denoir que a algún aspecto de la de Mateo. El análisis comparativo del espacio verbal (figura 4) evidencia que los tres primeros de los 4 versos de la estrofa entran siempre en la misma posición del espacio verbal en el canto de Diane Denoir. En cambio, en el de Mateo la posición en el espacio se desfasa en cada verso, con diferentes movimientos: en la primera estrofa se va atrasando, en la segunda se adelanta y luego se atrasa; en la tercera se mantiene y luego se adelanta; y en la cuarta vuelve al movimiento de la primera, corriendo la entrada cada dos compases. Ambas versiones flexibilizan los ritmos del canto, pero la versión de Denoir al mantener la posición de la entrada de cada verso, genera una estasis en el espacio verbal, que se vuelve a cada instante más predecible (figura 5). En el track de Denoir no se da un uso del espacio antes del tiempo 1, y sólo los “sufres” entran directo al tiempo 1. En cambio Mateo ocupa el tiempo 1 a veces con el primer verso, a veces con el segundo, y a veces con el segundo ‘Hoy te vi’. Además utiliza radicalmente el espacio previo al tiempo 1 con ‘sufres’, lo que amplía aún más el uso del espacio a la vez que determina un cierto énfasis particular y propio de cada palabra. Una característica de la estructura más profunda de la canción que se presenta en las dos versiones, es que la frase “hoy te vi”, en las tres repeticiones que tiene en el coro, aparece en un cambio constante de posición.

³⁷ Algunas versiones de estudio de ‘Y hoy te vi’: Diane Denoir / *Diane Denoir* (1972); Horacio Molina / *L’homme étrange* (1981); Sandra Mihanovich / *Puerto pollensa* (1982); Carlos Vidal / *Íntimo* 1994; Mio Matsuda / *Compás del Sur* (2011); Sol Bauzá y la banda oriental / *Jazz Oriental* (2012). Algunas versiones en vivo: Fernando Cabrera , *La noche de los museos* (2007); La Triple Nelson junto a la Filarmónica de Montevideo, Teatro Solis (2011).

Figura 4: Diagrama del espacio verbal de 'Y hoy te vi' de Eduardo Mateo

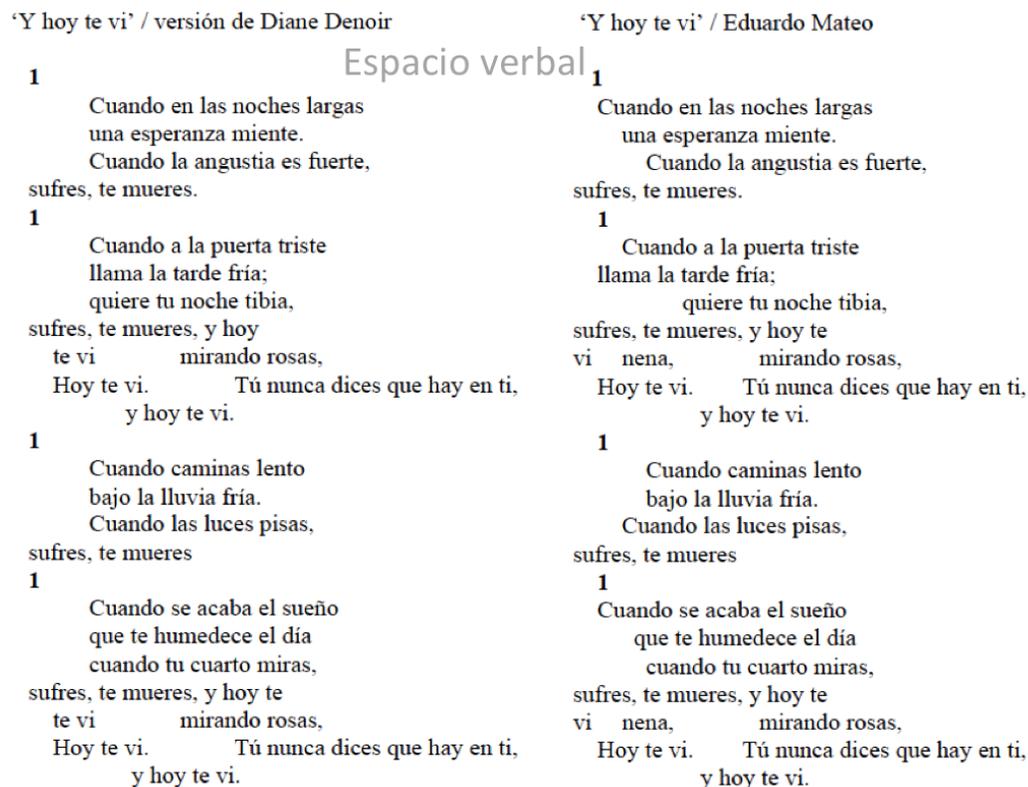
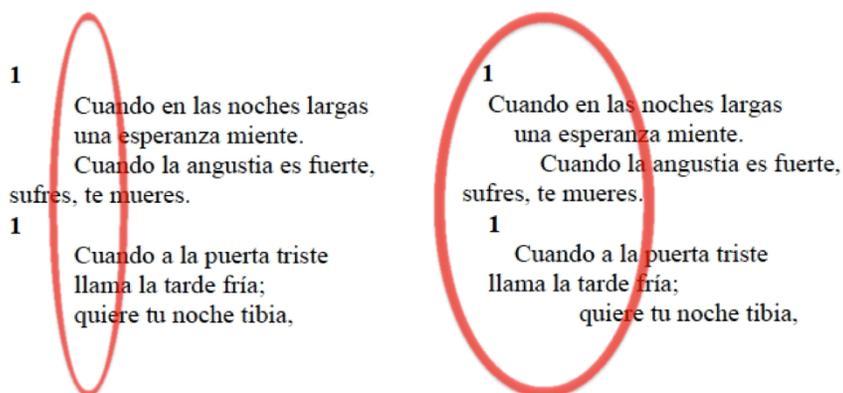


Figura 5: Detalle del espacio verbal de los versos de la estrofa



Ahora, si volvemos a centrarnos sólo en el track de Mateo, la primera entrada de “y hoy te vi” marca un cambio hacia otro momento, que podría llamarse coro, sólo por ser la primera vez que una frase empieza definitivamente en el espacio de la frase anterior, rellenando el momento vacío posterior al canto (Figura 5).

Figura 6: Espacio verbal del coro

1
 Cuando en las noches largas
 una esperanza miente.
 Cuando la angustia es fuerte,
 sufres, te mueres.

1
 Cuando a la puerta triste
 llama la tarde fría:
 quiere tu noche tibia,
 sufres, te mueres, y hoy te
 vi nena, mirando rosas,
 Hoy te vi. Tú nunca dices que hay en ti,
 y hoy te vi.

Toda la textura, la base armónica, la instrumentación, el tañido y el timbre de voz permanecen prácticamente sin modificación en esa entrada, durante 5 compases, por lo que es posible reconocer dos factores sutiles que son los realmente determinantes en el cambio. Esa anticipación y la letra. En menor medida, la melodía que por primera vez hace un movimiento diatónico ascendente, también participa del paso al coro. Por su parte, la versión de Denoir marca la entrada al coro con apoyo de la instrumentación, en la que el violín como acompañamiento protagonista deja su lugar a un viento que sube a una nota alta para provocar una especie de clímax. En general la instrumentación de ese track es cargada de melodías y arreglos orquestales distintos que diferencian los momentos. En contraste, la versión de Mateo mantiene un estado de repeticiones y melodías inciertas en las guitarras superpuestas que generan una textura persistente más que un constante acontecer. Así los posibles efectos de factores sutiles se vuelven más determinantes en la escucha.

Letra

La temporalidad incierta del “cuando en las noches”, “cuando en las tardes”, “cuando a la puerta”, y la sensación de soledad y angustia, en la que hasta la esperanza miente, contrastan definitivamente con la aparición de un otro en un momento definido, un “hoy”, con una acción, “mirando rosas”, que contrasta con el sufrimiento y la muerte.

Conclusiones

La persona de ‘England’ es compleja. Si bien percibimos una voz impostada según la influencia sonora del acento y la sonoridad ‘extranjera’ del track de base, creando un personaje que podría entenderse como ficticio, al mismo tiempo la cercanía de la voz en términos de la teoría proxémica,³⁸ con una variedad de sonidos de respiración y balbuceos pre-verbales, no exagerada pero presente, y el contenido de la letra interpretable como personal, pues expresa sentimientos precisos hacia su propio país, junto con el contexto tonal del contorno melódico que se condice con su contexto cultural de la tradición musical occidental, nos permiten entender a la persona como más bien real, que se dirige desde sí misma al canto. La modificación de su propia voz, en vez de aparecer como recurso para la interpretación de un personaje ficticio, aparece como recurso expresivo de una persona ‘real’ en la canción, que intensifica y expande el contenido lírico y musical. De esta forma se demuestra con este track la complejidad con que el asunto de la persona puede aparecer en las canciones, y el nivel de detalle analítico con que debe ser tratado para poder explicar una percepción congruente con las posibilidades efectivas de la canción.

Me parece que una de las particularidades del track de Mateo, por su parte, es justamente la sutileza y la indiferencia con que genera ese cambio hacia el coro. Al no utilizar alteraciones más claras en la sonoridad, la voz parece ser más bien una voz interna, un pensamiento introspectivo, y la persona parece no estar utilizando ningún

³⁸ Ver: Moore, 2011.

recurso con intenciones de comunicación o de estructuración musical. El *tú* de “sufres, te mueres” es un *tú* con quien la voz del canto se identifica. El *tú* de “hoy te vi” es claramente un otro inaccesible, “tú nunca dices que hay en ti”. Es la razón de la nostalgia y el sufrimiento, y a la vez la representación de lo vivo, en contraste con el lamento del enunciador.

Desde su perspectiva y su opinión de auditor, Jorge Trasante, quien participó intensamente en la elaboración del disco *Mateo y Trasante* (1976) donde aparece esta canción, pero quien justamente no toca en este track comenta:

Eduardo podría haber hecho una versión bien chanta, con unas guitarritas y una vocecita, total era para apoyar el tema central de la película ... pero no, la cantó como la cantó y con unas guitarras increíbles, muy locas... Lo que demuestra firmemente la franqueza artística que había alcanzado.

Trasante también recuerda que no estaba muy convencido de grabar la canción por el asunto de la película, y que no estaba previsto que saliera en el disco; cito: “pero el día que decide grabarlo ... íbamos caminando y charlando con Eduardo en un día de los que no andaba bien, con una tristeza bárbara y entonces me dice: “hoy voy a grabar el tema este”; “la grabó al toque, en un par de horas, con todas aquellas guitarras improvisadas sumadas a la primera.” (Trasante, en Figares, 2006)

Las herramientas analíticas utilizadas demuestran que una consciencia sobre las palabras en las canciones pop, sobre su manifestación sonora en la voz, y sobre su relación sonora con los demás elementos musicales, está potencialmente en la base de una generación de sentido en el acto de escucha. Pasar por relativizaciones de categorías estilísticas establecidas, por una consideración de los sonidos del track según ciertos criterios estéticos, junto con un acercamiento analítico estrechamente conectado al acto de escucha, son procesos que permiten dar lugar a la experiencia misma del estilo musical, ya no como categoría, sino como maneras de articulación de gestos musicales. Por lo tanto, si lo unimos al pensamiento de Stoïanova sobre el texto y el gesto, deriva

en un acercamiento a la manera de articulación de posibilidades de descargas múltiples, de interpretaciones múltiples, junto con posibilidades de apertura y desvío. Así, estos dos singulares tratamientos de la resonancia del lamento y su efectividad según los criterios estéticos de 'fricción' y desvío, se van conformando como elementos de vital importancia en la comprensión siempre en proceso de la noción estética de gesto musical.

Reflexiones finales

Dentro de las enormes posibilidades de investigación y análisis que abren el acercamiento específico, la metodología y las reflexiones estéticas estudiadas, esta tesis marca más bien un comienzo de un camino investigativo lleno de desafíos. El énfasis se orientó hacia los fundamentos y hacia el desarrollo de una comprensión clara de los objetivos y el campo de exploración, los cuales de todas formas fueron complementados con la puesta en práctica del análisis, que no sólo desembocó en lecturas significativas de canciones específicas que aplican los fundamentos, sino que también fue de gran utilidad para ponerlos a prueba y refinarlos constantemente.

En síntesis, las premisas, en torno a las cuales se plantean los criterios estéticos desarrollados para guiar el análisis, consideran que los elementos musicales de particularidad y desvío pueden escucharse, pueden ser significativos para los auditores, pueden ser entendidos en términos de estilo, pueden estar relacionados a la noción de idiolecto, y requieren de una gama de herramientas adecuada al repertorio a estudiar. La ‘diferencia’ y el ‘extrañamiento’ son conceptos claves para el conocimiento y la experiencia en el ámbito de las ciencias de la percepción, la filosofía, la literatura, la estética, y la música. Me parece que su relevancia para la musicología tiene que seguir siendo investigada, avanzando en la línea de los musicólogos que de alguna u otra manera ya han tratado el asunto, como los que he citados aquí.

Song Means y *Geste-Texte-Musique* se establecen como las piedras angulares del conocimiento que aquí opera. De *Song Means*, se desprende una posibilidad de formar un doble puente, que hace mucho tiempo faltaba, entre el estudio de la música en tanto asunto de identidad cultural y en tanto asunto estético, y entre formas de conocimiento de identidades culturales y de identidades individuales, y más precisamente en este caso, entre experiencias auditivas y auditores individuales. La introducción comienza con la pregunta “*Who are you? How do you define yourself, your identity?*” y responde que puede estar en parte fundado “en la música que usas, en lo que escuchas, en qué valores

tiene para ti, y en qué sentidos encuentras en ella.” Por lo tanto, el autor está ofreciendo un libro donde no sólo se encontrará conocimiento, sino que herramientas para un autoconocimiento a partir del acto de escuchar música. (Cap. 1, Introducción, pág. 2)

En términos disciplinarios, estos puentes también son parte de la idea de Moore de unir el ‘análisis musical’ a la ‘música popular’. En vista de que los estudios en música popular comenzaron desde la sociología, la literatura y los estudios culturales, y que sólo recientemente se han convertido en una ocupación propiamente musical desde la academia, los desafíos pendientes para el análisis musical de la música popular son muchos, y no han sido emprendidos “en una medida suficiente y en suficiente detalle” (Cap. 1, Introducción, pág. 1-2), aunque en la última década la productividad académica en este campo ha ido en un notable aumento en cantidad y seriedad.

El estudio de la música desde la perspectiva de la audición marca también la base fundamental de mi propio trabajo de tesis que comencé el año 2010, y cuyo objetivo converge en varios aspectos con el de este libro de 2012, en el cual Moore recoge, articula y profundiza un enfoque analítico desde los sonidos, que venía desarrollando por años en varias investigaciones. La idea de ofrecer una gama de herramientas analíticas para que el auditor (y/o estudiante) interesado pueda tenerlas todas ahí, a la mano, para su estudio y aplicación, estaba desde un principio presente, como objetivo principal, en mi trabajo recopilatorio de herramientas de análisis para canciones y grabaciones de rock, recogidas de artículos y capítulos de libros de varios autores. Tal recopilación, ahora, a partir de la publicación de *Song Means*, cuenta con un referente preciso y contundente. Y la urgencia por llevarla a cabo pasó completamente a segundo plano, el compilado de herramientas ya existe. Por lo tanto, mediante una complementariedad entre este libro y mi tesis, el foco pasó sobre todo a centrarse en el estudio y fundamento de las nociones estéticas propuestas, y en las aplicaciones específicas. Si bien el referente clave que el trabajo musicológico de Moore presentaba para mis objetivos de investigación, se vuelve aún más directo y útil, mi trabajo se diferencia en la atención exhaustiva que recibe la noción de gesto musical, y en la concentración en la reflexión estética sobre las relaciones entre gesto, análisis, escucha, y las nociones de

particularidad y desvío en la música, aunque todos estos conceptos, a veces con otras palabras, son también fundamentales en el acercamiento de Moore.

En términos más generales, uno de los aportes importantes del pensamiento de Moore es la posibilidad de despertar el interés directo de cualquier auditor por estos temas. En un principio mi propuesta estaba pensada para contribuir más exclusivamente al aprendizaje y la renovación del análisis musical en un contexto académico, y estaba dirigida sólo al paso por los cursos de análisis de alumnos de música en cualquiera de sus disciplinas (interpretación, teoría, composición). De hecho, desde el comienzo, esta tesis fue pensada para incorporar herramientas de análisis para música popular grabada a los programas de estudio de los cursos de análisis musical en los conservatorios de música. Manteniendo este objetivo en mi trabajo, la conversación sobre mi tesis que he tenido con auditores y músicos distantes del mundo académico musical, y también con ‘*non-musos*’ en términos de Philip Tagg, y académicos de otras disciplinas, he comprobado que intereses analíticos de esta índole están presentes no sólo en las universidades sino también en la discusión más amplia y cotidiana sobre música, desafiando las formas de discusión. Muchas veces sucede que la intención de explicar el sentido o la significancia que algún trozo musical, canción o disco, genera en nosotros, se ve obstaculizada por una falta de precisión en la caracterización de elementos musicales. Para discutir de manera convincente, las herramientas de análisis, si son utilizadas con habilidad, pueden ser un recurso clave en la construcción de argumentos, y para intensificar el entendimiento que tenemos de la música. Como señala Moore, para eso es primordial entender uno mismo en qué consiste el propio proceso de significación, desarrollando esas “herramientas de entendimiento”, entre las cuales están las reflexiones estéticas que ofrece esta tesis.

A modo de reflexión final, me parece importante reiterar los esfuerzos de esta investigación por seguir superando ciertas tendencias a la generación de vacíos o conflictos disciplinarios, en el contexto académico local y global de los estudios sobre música, las cuales están ilustradas en el trabajo de John Covach (p. 454-455) citado en el cuerpo de tesis, y en otros textos relevantes (e.g. Moore, 2003), y se pueden resumir en

cuatro: (1) la tendencia a ignorar algunos repertorios, frente a la cual los ejemplos menos convencionales de rock trabajados en esta tesis, constituyen, en cierta medida, una reacción; (2) la tendencia a que la música popular sea abordada más comúnmente por la sociología que por la musicología, para lo cual esta tesis también es, como sugiere Moore para su propio trabajo, un intento por restablecer el equilibrio; (3) la falta de herramientas especializadas para lidiar con los ‘textos’ musicales, que sirvan a la investigación dentro y fuera de la musicología, en vista de lo cual esta tesis ha puesto especial atención en desarrollar una discusión sobre música en términos accesibles para cualquier auditor; (4) y, por último, la tendencia a la divergencia, la oposición o separación entre disciplinas y categorías musicales, frente a la cual aproximaciones recientes han buscado revertir la situación encaminándose en un sentido opuesto, en un movimiento hacia el centro y hacia una “cooperación”, sentido hacia el cual busco dirigir mi propio trabajo investigativo.

El interés que despiertan canciones, discos y grupos de rock para el análisis musical levanta preguntas de diverso tipo. La presente investigación dedicada a generar una base de reflexiones estéticas junto con una aproximación particular al sentido en la música y al análisis, que sea efectivo y pertinente para el rock, trajo consigo una pregunta estética proveniente de la experiencia y la práctica musical: la pregunta sobre el gesto musical, y sobre los criterios de particularidad y desvío en la música. Para trabajar hacia una estética del gesto musical para el rock, y para otros repertorios, la incorporación de algunas valiosas nociones del pensamiento post-estructuralista resulta crucial. Existen caminos ya recorridos en la reflexión sobre el gesto musical, donde las asociaciones profundas entre filosofía y música han cargado ciertos conceptos con una poderosa contundencia y elocuencia, que la práctica musical misma exige para la discusión sobre ella.

Por último, las canciones que he incorporado en este trabajo, comparten – más allá del hecho de ser clasificadas comúnmente dentro de la historia o la práctica del rock y de abrir caminos metodológicos –, el hecho esencial de que mi primer interés como auditora e investigadora no pasa por saber quién las escucha ni en qué contexto generan

un sentido común. Sino que pasa por escucharlas, y al escucharlas buscar entender cómo es que pueden generar sentido, específicamente en este caso, cómo pueden sonar los rasgos que les dan un sentido de particularidad o de desvío, y sobre todo en qué consisten sus sustratos más inestables, móviles y abiertos mediante los cuales aparece su gestualidad musical. Así, creo que no sólo los fundamentos teóricos de esta aproximación, sino también mi visión de mi oficio queda bien reflejada en las palabras de Stoianova (1978b):

El discurso y el habla que dirijo a la música es siempre un habla enamorado, no me gustaría escribir sobre una música que no me gusta, por lo tanto, la elección de las obras musicales no es para nada azarosa para mí, para mí personalmente nada de azarosa.

Notas de traducción

En el marco de esta tesis, el uso – por parte de varios de los autores citados – del término en inglés ‘*meaning*’, cuando se refiere a ‘*musical meaning*’, es prioritariamente traducido por ‘sentido’ (1), salvo en un segundo caso cuando se refiere específicamente a ‘significado’ (2), en su definición más bien dirigida a lo que puede ser decodificado y entendido a partir de un signo, y a los sistemas semióticos de connotación y denotación. Por lo tanto, el uso diferenciado de ‘sentido’ y ‘significado’ es fundamental en el marco teórico del pensamiento estético que aquí se despliega, y para sus efectos se llevó a cabo el siguiente sistema de traducción:

<u>Inglés</u> (Moore, Clarke, Zbikowski, Middleton, etc.)	<u>Francés</u> (Nancy, Stoïanova)	<u>Traducción al español</u>
Meaning (1) Sense	Sens	Sentido
Meaning (2) Signified	Signifié	Significado
Significance Significant	Signifiance Signifiant	Significancia Significativo
Sign Signifier	Signe Signifiant	Signo Significante
Signification	Signification	Significación
The making sense	Le procès de la signifiance Le procès de la signification	Proceso de generación de sentido Proceso de la significancia Proceso de significación

En estas traducciones, el llamado por algunos autores ‘proceso de significación’, implica una visión estética del sonido como sentido, o más precisamente, como dicen Nancy y Stoianova, los sonidos y sentidos refundidos, en vez del sonido como signo, diferencia a la cual se refiere también Zbikowski en su lectura de Nancy.

Así, los procesos de significación que se indagan desde una perspectiva estética focalizada en la percepción sonora musical, son llamados en esta tesis: procesos de generación de sentido. Por lo tanto, la noción de “significación” está más bien orientada hacia un entendimiento como “proceso engendrador de la significancia” (Stoianova, 1978, p. 30), y no en el sentido de proceso de codificación y decodificación de significados mediante signos. Eso es lo que ubica principalmente esta tesis dentro de las ocupaciones de la disciplina estética, distanciándola de las de la semiótica, en una distinción a grueso modo, pues ambas disciplinas pueden mantener una mutua colaboración. Stoianova, en su definición de lo que también llama, de manera más abarcadora, “el proceso de la significancia”, toma prestada de Julia Kristeva la idea de un “proceso de las pulsiones y las operaciones semióticas pre-verbales”, y se refiere a “ese proceso heterogéneo que excede al sujeto y sus estructuras comunicativas”, que descarta la división significado-significante, y así marca también esa distancia (p. 10).

De manera excepcional, en algunas traducciones del término ‘*meaning*’ en el texto *Ways of Listening* de Clarke, se utiliza la palabra ‘significado’ aunque no sea en términos lingüísticos y/o semióticos, es decir, se utilizan ‘significado’ y ‘sentido’ como conceptos intercambiables. La diferencia que establece Clarke es entre el ‘significado perceptual’ y los otros acercamientos al ‘significado musical’ en general, que han sido estudiados desde diversas perspectivas. Por lo tanto, para no generar confusión traduciendo ‘*perceptual meaning*’ como ‘sentido perceptual’, se mantiene el uso del término ‘significado’ para ‘significado perceptual’ aunque su pensamiento abarque la idea de ‘sentido’ pues está más cercana a la realidad de lo que sucede en la experiencia de escucha musical.

“La kinesis del texto, su apertura indefinida a través del proceso de la significancia transforman la obra en operación, en productividad a poner en práctica [...]” (1978, p. 16). Estos planteamientos de Stoianova dan cuenta, al mismo tiempo, de una serie de prácticas de composición musical específicas, a las que hace referencia en su libro, y de los potenciales efectos o sentidos de la música en general, abarcando todas las etapas de la transmisión. Así, su manera de explicar la naturaleza del proceso de la significancia, contiene los ejes de la naturaleza del gesto musical en los que se concentra esta tesis: la kinesis, la apertura y la productividad de la obra condicionan tanto los procesos creativos como los actos de escucha. Incluso se pone un énfasis en la condición “indefinida” de la apertura, donde *las relaciones estilísticas entre lo normativo y lo inusual* propuestas en esta tesis como campo de estudio musicológico-analítico, no están fijadas ni definidas de antemano, sino que se construyen – o reconstruyen – en la práctica analítica y el acto de escucha. Tal es la incidencia del gesto que domina – o al menos busca determinar – la productividad de mi propio trabajo.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. (2001). *Medios sin fin* (A. G. Cuspinera, Trans.). Valencia: Pre-Textos.
- Agawu, K. (2009). *Music as Discourse. Semiotic adventures in romantic music*. Nueva York: Oxford University Press.
- Allen, Graham. (2000). *Intertextuality*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Anakesa, Apolinaire. (2008). Du Fait Gestuel À L'empreinte Sonore: Pour Un Geste Musical. *Atelier n° 37 - Complexité à l'oeuvre: musique, musicologie, spectacle vivant*. (Nicolas Darbon ed.). Rouen: MCX-APC. Obtenido el 6 de junio de 2011 de <http://www.intelligence-complexite.org/fileadmin/docs/ateliers/0905anakesa.pdf>
- Bateson, Gregory. (1979). *Mind and Nature. A necessary unity*. Nueva York: E. P. Dutton.
- Barthes, Roland. (1977). *Image Music Text*. (Stephen Heath, trad.). Londres: Fontana Press.
- Barthes, Roland. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (C. Fernández Medrano, Trad.). Barcelona: Editorial Paidós.
- Boissière, Anne. (2002). Geste, interprétation, invention selon Pierre Boulez. *Revue DEMéter*, 6. Consultado el 27 de noviembre de 2013, de <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/interpretation/boissiere.pdf>
- Boulez, Pierre. (1989). *Jalons (pour une décennie). Dix ans d'enseignement au Collège de France (1978-1988)*. Paris: Bourgeois Éditeur.
- Cavarero, Adriana. (2005). *For more than one voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression* (P. A. Kottman, Trans.). Stanford, California: Stanford University Press.
- Cope, Julian. (1996). *Krautrock sampler. One Head's Guide to the Great Kosmische*

- Musik – 1968 onwards*. Wiltshire: Head Heritage.
- Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World (EPMOW)*. Vol. II. (2003).
Londres: Continuum.
- Covach, John. (2001). Popular Music, Unpopular Musicology. En Nicholas Cook y Mark Everist (Eds.), *Rethinking Music* (pp. 452-470). Nueva York: Oxford University Press.
- Daley, Mike. (1998). Patti Smith's 'Gloria': Intertextual play in a rock vocal performance. *Popular Music*, 16(3), 235-253.
- Di Pietro, Rocco. (2001). *Dialogues with Boulez*. Maryland: Scarecrow Press, Inc.
- Eco, Umberto. (1992). *Los límites de la interpretación* (H. Lozano, Trad.). Barcelona: Editorial Lumen.
- Eco, Umberto. (2000). *Tratado de Semiótica General* (C. Manzano, Trans. 5a ed.).
Barcelona: Editorial Lumen.
- Emerson, Caryl. (2005). Shklovsky's *ostranenie*, Bakhtin's *vnenakhodimost'* (How distance serves an aesthetics of arousal differently from an aesthetics based on pain). *Poetics Today* 26(4). Durham, NC: Duke University Press.
- Frith, Simon. (1996). *Performing Rites. On the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Fubini, Enrico. (2005). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. (3ª ed.) (Carlos Guillermo Pérez de Aranda, trad.). Madrid: Alianza Editorial. (Obra original, 1976)
- Griffiths, Dai. (2003). From Lyric to anti-lyric: analyzing the words in pop song. In A. F. Moore (Ed.), *Analyzing Popular Music* (pp. 39-59). Cambridge: Cambridge University Press.
- Hall, Edward. T. (1982). *The Hidden Dimension*. New York: Anchor Books.
- Hatten, Robert. (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes*.

Bloomington: Indiana University Press.

Hawkins, Stan. (1993). Perspectives in Popular Musicology: Music, Lennox and Meaning in 1990s Pop. *Popular Music*, 15(1), 17-36.

Hawkins, Stan. (1992). Prince: Harmonic Analysis of 'Anna Stesia'. *Popular Music*, 11(3), 325-332.

Heidegger, Martin. (2002). *De l'origine de l'oeuvre d'art* (N. Riolland, Trad.). Édition Bilingue Numérique. (Obra original, 1931-32). Obtenido el 27 de abril de 2012 de <http://www.enpasseanalytique.com/heidegger-de-lorigine-de-loeuvre-dart.pdf>

Heidegger, M. (1967). *La proveniencia del arte y la determinación del pensar*. Obtenido el 8 de mayo de 2012 de http://www.heideggeriana.com.ar/textos/proveniencia_arte.htm

Johnson, Mark. (1987). *The Body in the Mind. The bodily basis of meaning, imagination and reason*. Chicago: The University of Chicago Press.

Korsyn, Kevin. (2001). Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence and Dialogue. En Nicholas Cook y Mark Everist (Eds.), *Rethinking Music* (pp. 55-72). Nueva York: Oxford University Press.

Meyer, Leonard B. (2000). *El estilo en la música*. Madrid: Pirámide.

Middleton, Richard. (1983). Play it again Sam: Some notes on the productivity of repetition in popular music. *Popular Music*, 3 (Producers and Markets), 235-270.

Middleton, Richard. (1993). Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap. *Popular Music*, 12(2), 177-190.

Middleton, Richard. (1990). *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.

Middleton, Richard. (1983). 'Play it again Sam': Some notes on the productivity of repetition in popular music. *Popular Music*, 3, 235-270.

Moore, Allan F. (1998). Issues of Style, Genre and Idiolect in Rock.

- Moore, Allan F. (2001). *Rock: The Primary Text. Developing a musicology of rock* (2a ed.). Aldershot: Ashgate Publishing Limited.
- Moore, Allan F. (2001b). Categorical conventions in music discourse: style and genre. *Music and Letters* 82(3), p. 432-442.
- Moore, Allan F. (Ed.). (2003). *Analyzing Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moore, Allan F. (2005). Popular Music: Where are we? *CHARM symposium papers*.
- Moore, Allan F. E Ibrahim Anwar. (2005b). Sounds like teen spirit: Identifying Radiohead's Idiolect. In J. Tate (Ed.), *The music and art of Radiohead*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited.
- Moore, Allan F., Patricia Smith y Ruth Dockwray. (2011). A hermeneutics of spatialization for recorded song. *Twentieth-century music* 6(1), 83-114. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moore, Allan F. (2012). *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Surrey: Ashgate Publishing Limited. [Versión Kindle].
- Moore, Allan. F. (2012b). Addressing the persona. En Dietrich Helms y Thomas Phelps (Eds.), *Black Box Pop: Analysen populärer music* (pp. 125-134). Bielefeld: Transcript Verlag. Obtenido el 12 de marzo de 2014 de http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2013/10094/pdf/Populärmusikforschung38_S125_134.pdf
- Nancy, Jean-Luc. (2002). *À l'écoute*. Paris: Editions Galilée.
- Padilla, Alfonso. (1995). *Dialéctica y música. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. Helsinki: Acta Musicologica Fennica 20.
- Pessoa, Fernando. (1981). *Obra Poética* (4ª ed. Vol. 1). Barcelona: Ediciones 29.

- Reynolds, Simon. (2010). *Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. (Gabriel Livov y Patricio Orellana, Trad.). Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Ricoeur, Paul. (1999). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido* (3a ed.). México: Siglo XXI. Obtenido el 2 de abril de http://posgradocsh.azc.uam.mx/cuadernos/m_teoría3/Ricoeur-TEORIA_DE_LA_INTERPRETACION.pdf
- Rilke, Rainer Maria. (1923). *Las Elegías del Diuno*. (Daniel Bernal, trad.). Obtenido el 19 de octubre de 2010 de http://www281.megaupload.com/files/6cdc2349433668ab61ce87d13d59991/el_egias_duino.pdf
- Rilke, Rainer Maria. (1998). *Las Elegías del Diuno*. (Otto Dörr Zegers, trad.). Santiago: Editorial Universitaria. (Obra original publicada en 1923).
- Rothembuhler, E. W. (2007). For-the-record aesthetics and Robert Johnson's blues style as a product of the recorded culture. *Popular Music*, 26(1), 65-81.
- Shklovski, Viktor. (1990). Art as device. *Theory of prose*. (Richard Sher, trad. de la 2ª ed. de la obra original, 1929).
- Shklovski, Viktor. (1917). El arte como artificio. En Jakobson y otros. (1965). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (p. 55-70). Buenos Aires: Ediciones Signo.
- Stoianova, Ivanka. (1978) *Geste-Texte-Musique*. Paris: Union générale d'éditions.
- Stoianova, Ivanka y Philippe Sollers. (1978b). *Geste-Texte-Musique* [grabación de audio]. *Bibliothèque publique d'information Centre Pompidou* [Web]. Obtenido el 27 de diciembre de 2013 de http://archives-sonores.bpi.fr/index.php?urlaction=doc&id_doc=42
- Stravinsky, Igor. (1952). *Poética Musical* (E. Grau, Trans.). Buenos Aires: Emecé

Editores.

Tagg, Philip. (2012). *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press.

Taruskin, Richard. (s. f.). Chapter 7 The Sixties. En *Oxford University Press, Music in the Late Twentieth Century*. [PDF, Vol. 5b, 242 págs.] Nueva York, EE.UU.

Obtenido el 13 de marzo de 2011, de

<http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume5/actrade-9780195384857-div1-007004.xml>

Wicke, Peter y Richard Deveson. (1982). Rock Music: A Musical-Aesthetic Study. *Popular Music*, 2(Theory and Method), 219-243.

Walser, Robert. (2003). Popular music analysis: ten apogems and four instances. In A. F. Moore (Ed.), *Analyzing Popular Music* (pp. 16-38). Cambridge: Cambridge University Press.

Wittgenstein, Ludwig. (1922). *Tractatus Logico-Philosophicus*.

Zbikowski, L. M. (2002). *Conceptualizing Music. Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. New York: Oxford University Press.