

El rol de la vanguardia en el campo de las músicas populares latinoamericanas El caso de algunas canciones de Caetano Veloso

por *Damián Rodríguez Kees*

Sin duda, la música popular es una de las expresiones que más fuerza posee en tanto a la construcción de identidades sociales. En este trabajo intentamos realizar, a través de algunas canciones de Caetano Veloso tomadas como casos paradigmáticos, un aporte a la caracterización de las vanguardias en el campo de las músicas populares latinoamericanas, su función social, su rol de resistencia a la violencia simbólica y a la arbitrariedad cultural.

INTRODUCCIÓN

En este trabajo intentaremos realizar una aproximación a las características de la vanguardia en el campo de las músicas populares latinoamericanas (en adelante mpls).

Situamos nuestro objeto (la caracterización de las músicas de vanguardia del campo de las mpls) en el ámbito de la canción —ya que éste representa la abrumadora mayor parte de las mpls— y dejamos para otra ocasión a las músicas puramente instrumentales.

Es a partir de 1968 que ubicamos temporalmente las canciones que tenemos en mente. Este año coincide con el lanzamiento de *Tropicália ou Panis et Circensis* (de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Mutantes, Nara Leão y Tom Zé), fonograma emblemático de la música popular brasileña, y de *Sargent Pepper Lonely's Hart Club Band* de Los Beatles, fonograma histórico que impo-

ne diferentes quiebres en la manera de escuchar y pensar la música popular en el planeta (o al menos en occidente). En nuestro ámbito, el latinoamericano, los documentos sonoros de estudio corresponden a Chile (principalmente Violeta Parra), Brasil (por ejemplo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Arrigo Bernabé, Tom Zé y João Bosco), Uruguay (Leo Maslhiá, Jorge Lazzaroff, Luis Trochón, Fernando Cabrera, Rubén Olivera, entre otros) y Argentina (Luis Alberto Spinetta, Liliana Herrero, Alberto Muñoz, Carmen Baliero, por nombrar algunos pocos). Es decir que en este corpus encontramos tanto músicos de reconocido prestigio y trascendencia internacional, como a otros de circulación muy restringida. En esta ocasión nos referiremos a algunas canciones de Caetano Veloso como casos prototípicos de la vanguardia en las canciones de las mpls.

CARACTERIZACIÓN DEL CAMPO DE LA MÚSICA POPULAR

Ante la imposibilidad de plasmar en una definición concreta lo que es la música popular, y teniendo en cuenta que la teoría sigue debatiendo fervientemente con diferentes resultados este concepto, y que no es nuestra intención llegar a ese resultado mediante este trabajo porque excedería ampliamente sus límites, comenzaremos por esbozar sí algunas características de la misma:

- No es institucional en términos educativos. Su producción y circulación no pasa por los ámbitos académicos.

- Su tradición es fundamentalmente oral, su práctica generalmente prescinde de la escritura musical.

- Posee gran cantidad de géneros y subgéneros, con sus particularidades según el país, las ciudades y hasta los barrios de las mismas.

- Ocupa casi la totalidad de los espacios en los medios de difusión masiva. Las otras músicas están circunscriptas a espacios "especializados".

- La circulación de sus productos en es-

tos medios está vinculada estrechamente al mercado discográfico y éste al poder hegemónico metropolitano.

- Cada género y subgénero posee su ámbito de circulación en cuanto a su producción, distribución y consumo.

- A partir de la influencia de los medios de comunicación masiva, y en términos de Pierre Bourdieu, la música popular ha invadido el *espacio social* formando parte de la cotidianeidad del mismo. Creando sus redes y mecanismos de generación y apropiación de *capital*, este *campo* ha producido sus *hábitus* que, como tales, se autorreproducen y alimentan las percepciones al interior de estructuras preexistentes tanto a nivel de texto (del discurso musical específico) como de contexto. Estos *hábitus* responden fundamentalmente a modelos del mismo poder hegemónico. *Los campos de producción cultural ocupan una posición dominada en el campo de poder (...) los artistas son dominados en sus relaciones con los que tienen poder político y económico. (...) esta dominación (...) toma la*

Miguel D'Arienzo

"CUENTOS DE LA SELVA", 1993. ÓLEO SOBRE TELA,
200 X 210 CM. (DETALLE. EN ARTE BA 2001)



forma de una dominación estructural ejercida a través de mecanismos muy generales, como los del mercado.¹

- Ubicarse en el campo de la música popular implica un posicionamiento en su mercado de difusión y circulación.

Sin duda, esbozar las características del campo de la música popular en términos de los capitales que están en juego en ella es una empresa difícil y desmesurada. En el mismo no se distribuye un solo capital específico y en él interviene gran cantidad de actores, algunos de ellos ligados al ámbito empresarial: sellos discográficos, medios de difusión, organizadores de festivales, managers, productores, etc., y otros al ámbito musical específico: autores, compositores, intérpretes, instrumentistas, etc., y el mismo público. En el primer grupo, la lucha predominante es sin duda por la apropiación del *capital económico* que deviene de la comercialización de los productos musicales. En el segundo, la lucha por este *capital* no está ausente, pero predomina la lucha por los *capitales culturales y simbólicos*, el reconocimiento del público, la fama, la inserción social, la generación de significaciones sociales.

Teniendo en cuenta que en una sociedad mercantilista como la que vivimos estos capitales van de la mano, y que cualquiera puede transformarse en *capital simbólico*, nos circunscribiremos, entonces, al estudio de los *hábitus* que se expresan al interior del lenguaje musical con el presupuesto de que *(Todo) remite a la concentración de un capital simbólico de reconocida autoridad que (...) se presenta como la condición o, cuanto menos, el acompañamiento de todas las demás formas de concentración, si deben tener por lo menos cierta duración.*

*El capital simbólico es cualquier propiedad (cualquier tipo de capital, físico, económico, cultural, social) cuando es percibida por agentes sociales cuyas categorías de percepción son de tal naturaleza que les permite conocerla (distinguirla) y reconocerla, conferirle algún valor.*² Sólo que, según Bourdieu, es el Estado la (...) *sede por antonomasia de la concentración y del ejercicio del poder simbólico*,³ mientras que en el campo de la música popular, a nuestro entender, es el propio impersonal mercado.

Intentaremos establecer a continuación los *hábitus* predominantes en el campo de la música popular como una manera de llegar a la lógica de sus prácticas. Consideramos que los siguientes son los más importantes en términos de los mecanismos de apropiación del *capital* para su inserción en el mercado:

- Mayor énfasis en el intérprete que en el compositor.

- Adherir a un género significa identificar a un público específico con su circuito de difusión.

- Ligada a los puntos anteriores, la "obra" (en este caso la canción) está en segundo plano frente al intérprete y al género.

- Existe mayor posibilidad de difusión del producto cuanto mayor es su potencialidad para ser bailado. La música solaente para "escuchar" tiene menos posibilidades.

Y como presupuesto aseveramos también que el hecho musical en sí, lo que "suena", es una materialización de los procedimientos para la acumulación del *capital*. Enumeramos, entonces, características que se expresan al interior del lenguaje, que se autorreproducen y que han alimentado a través del tiempo un "sentido común" en términos de percepción, de escucha, y que en la medida en que se emplean para partici-

par del campo y posicionarse en el mismo se transforman en *hábitus*:

- El sistema predilecto para la organización del parámetro altura es el tonal, sistema jerárquico y direccional incorporado plenamente a la percepción, prácticamente como único.

- La organización rítmica se basa en un pulso fijo con un metro fijo. Generalmente, cada género posee su compás (metro) predilecto. Muy difícilmente nos encontraremos, a través de los medios de difusión masiva, con músicas populares en las que no percibamos pulso o que su pulso sea fluctuante.

- La forma tiende a jerarquizar unidades en las que se expresa contundentemente el “mensaje” de la canción, generalmente como estribillo, lugar climático al que se accede varias veces.

- En relación con el punto anterior el tipo de discurso es direccional, evolutivo.

- Los tiempos predominantes, considerados “normales” a la percepción y establecidos por las empresas discográficas desde hace varias décadas, son de tres a cuatro minutos. Dos o menos es demasiado poco, y cinco o más es una eternidad.

- Escaso o prácticamente nulo empleo del silencio como recurso expresivo. El silencio iría de bruces contra la posibilidad de difusión masiva.

- La textura más predominante es la denominada “homofónica”, es decir que hay una línea preponderante, generalmente llevada por la voz que canta el texto de la canción, con un “acompañamiento”. Usualmente esta textura va “en bloque”, es decir que no hay un trabajo espacial de contraposiciones sino que la percepción es “plana”.

- Cada género y subgénero tienen su instrumentación más o menos estándar. Así como

están prácticamente codificados la forma, el ritmo y la textura, también lo está el timbre.

Por su uso y abuso nos atrevemos a asegurar que estos *hábitus* parecen ser colectivamente orquestados sin ser el producto de la acción orquestante o manipuladora de un director. Los mismos (...) implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes immanentes del juego, de lo que está en juego, (...).⁴

Las características generales y *hábitus* de las mpls no escapan a lo expuesto. Pero a ellas se les deben agregar algunos factores particulares, al interior de este campo y de su mercado, como la convivencia de circuitos de consumo cristalizados de las músicas populares urbanas internacionalizadas (como el rock y el jazz), los folclores regionales, las músicas populares convertidas en género, como el tango, la bossa, el cuarteto cordobés, etc., que influyen agudamente en las diferentes búsquedas y posicionamientos identitarios nacionales y regionales.

CARACTERIZACIÓN DE LA VANGUARDIA EN LAS MPLS. EL CASO DE ALGUNAS CANCIONES DE CAETANO VELOSO

En este punto intentaremos demostrar la veracidad de nuestro presupuesto de la existencia de músicas vanguardistas dentro del campo de las mpls tomando como ejemplo las siguientes canciones de Caetano Veloso (Santo Amaro da Purificação, Bahía, 1942, en adelante CV) de diferentes épocas de su carrera artística:

- Del fonograma *Caetano Veloso* (1967): *Anunciação*
- De *Tropicalia ou panis et circensis* (1968): *Panis et circensis, Bat Macumba*
- De *Caetano Veloso* (1969): *Acrílico*
- De *Transa* (1972): *Triste Bahía, Neo-lithic man*
- De *Araçá azul* (1973): *Épico, Sugar cane*

fields for ever, De conversa, Gilberto misterioso, De palavra em palavra

- De Jóia (1975): *Jóia, Tudo tudo tudo, Gravidade, Guá, Asa*

- De Bicho (1977): *A grande borboleta*

- De Cinema transcendental (1979): *Aracaju*

- De Caetano (1988):

Canto de Bola de Nieve

- De Tropicalia 2 (1993):

Dada, Rap Popcreto

- De Fina Estampa Ao Vivo (1995):

O pulsar

- De Livro (1997): *Doideca*

Para ello recurrimos a dos autores que tratan profundamente la teoría de la vanguardia: Gianni Vattimo y Peter Bürger, enumerando las características y condiciones que de dichas teorías se desprenden para relacionarlas con un grupo de canciones seleccionadas:

1- EXPERIENCIA TEÓRICA.

NEGACIÓN DEL "ESTILO". EXCEPCIONALIDAD

De una escucha atenta podemos deducir que las canciones propuestas poseen un alto índice de racionalidad y de consistencia teórica. A su vez, así como los movimientos vanguardistas históricos (dadaísmo, surrealismo) tuvieron sus manifiestos, CV al editar sus fonogramas *Jóia* y *Qualquer Coisa* (1975) lanza también los manifiestos *do Movimento Jóia* y *do Movimento Qualquer Coisa* de la misma manera que el movimiento *Tropicalia*⁵ lo había hecho en su momento a través del disco mencionado en la introducción, a manera de manifiesto sonoro. En el campo de la música popular estos manifiestos no son en absoluto comunes sino excepcionales. Este dato no es menor ya que delata, tanto por parte de CV como de los integrantes del citado movimiento, un interés en consolidar su proyecto estético con

una componente teórica y que se lo distinga de un capricho azaroso. Los dos libros de CV: *Alegria, Alegria* y *Verdade Tropical* consolidan estos objetivos.

Según Bürger, el fundamento estético de todos los movimientos de vanguardia sería *establecer las condiciones para que lo libre no se confunda con indiferente y lo indeterminado no se confunda con lo indistinto (...) entender el objeto como marco de su propia interpretación podría considerarse su principal contribución en el campo del conocimiento*.⁶ A su vez, *la vanguardia no se colma de sentido sin la componente teórica; si se ignora cuanto tiene de proyecto estético, perderá su condición de ruptura epistemológica para convertirse en muestra de un extraño estilo, sólo distinto por lo novedoso que no cabe sino reproducir por mimesis*.⁷ En efecto, si bien la producción de CV luego de más de tres décadas es sumamente amplia y logra mantenerse en permanente popularidad, no podemos hablar de un "estilo CV" ni en su música ni en la de sus posibles seguidores. Esto se debe en gran medida a la no repetición de fórmulas exitosas ni a dogmatismos sobre la propia estética. Lo dogmático y lo "estilístico" se institucionalizan rápidamente. *Las poéticas de vanguardia rechazan la delimitación que la filosofía (...) les impone; no se dejan considerar exclusivamente como lugar de experiencia atórica y apráctica, sino que se proponen como modelos de conocimiento privilegiado de lo real y como momentos de destrucción de la estructura jerarquizada de las sociedades y del individuo, como instrumentos de verdadera agitación social y política*.⁸

En este mismo sentido, tanto algunos discos de CV en su totalidad, como ciertas canciones tomadas individualmente de su discografía constituyen fenómenos atípicos, ex-

cepcionales, dentro de la misma producción de este compositor y también en el campo de las mpls, y ponen en jaque las “estructuras jerarquizadas” a las que hace referencia Vattimo. Pensemos, por ejemplo, en los mencionados *Tropicalia ou panis et circencis* y *Jóia*, o el más radicalmente vanguardista *Araçá azul* (1973); sus características y sonoridades son particulares y muy diferentes entre sí, pero también con respecto al resto de la discografía y en relación con el resto de la música popular brasileña y latinoamericana. La explicación de su excepcionalidad puede darse sólo a su interior, *nada ajeno a ella puede explicar el porqué, el cuándo ni el cómo de la vanguardia(...)*.⁹

2- IMPREVISIBILIDAD. INTENSIDAD. NO COYUNTURAL

No necesariamente debemos incluir a un movimiento vanguardista dentro de uno mayor en el proceso del arte. El movimiento *Tropicalia* pudo haber coincidido sincrónicamente con otro similar, pero no podemos relacionarlo con un proceso al interior de las mpls que lo abarque. A su vez, en la producción de CV, la aparición de *Tropicalia ou panis et circencis* o de *Jóia* fueron imprevisibles, seguramente fruto del proceso creativo de CV pero de un devenir histórico de las mpls. Sólo a manera de ejemplo relatamos que la salida a la venta de *Araçá azul* (en una edición de lujo con tapa doble) atrajo a gran cantidad de compradores que esperaban un CV similar o consecuente con sus éxitos anteriores; pero, al encontrarse con semejante propuesta sonora, a la semana siguiente este fonograma logró llegar al récord de devoluciones en la historia de Brasil. Años más tarde, en una edición limitada y más sencilla, se agotaría. Pode-

Miguel D'Arienzo

“CUENTOS DE LA SELVA”, 1993. ÓLEO SOBRE TELA,
200 X 210 CM. (DETALLE. EN ARTE BA 2001)



mos concluir entonces que la imprevisibilidad forma parte de la estrategia de este músico como conducta en el campo.

Contrariamente a la proclama ideológica explícita, el constante interés que despiertan estas propuestas, como muchas canciones de CV que aparecen a la recepción "como hechas ayer", coinciden en que su *reflexión excede las atenciones particulares (...)* Al actuar con un marco de referencia tal que la conciencia de lo histórico hace abstracción de las vicisitudes de lo cotidiano, la vanguardia desatiende circunstancias coyunturales que, en cambio, se aducen a menudo como motivo de protesta por parte de movimientos radicales.¹⁰ El carácter de los trabajos mencionados fue sin duda muy intensivo. Con un alto componente de riesgo estético y por lo tanto comercial. Preponderando el interés por el primero, estas obras dejan poco margen para la reflexión desinteresada.¹¹

3- CRÍTICA AL PROPIO LENGUAJE MUSICAL Y A TRAVÉS DE ÉSTE A LAS CONVENCIONES SOCIALES. FENÓMENO INTERIOR AL PROCESO DEL ARTE

Aceptando como válidas las aseveraciones de Vattimo —las vanguardias se proponen (...) como momentos de destrucción de la estructura jerarquizada de las sociedades y del individuo y de Piñón en el prólogo de *Teoría de la vanguardia* de Bürger que (...) se perfila una idea de vanguardia (...) en la que los aspectos críticos y constructivos no son opciones alternativas que se asumen desde compromisos ideológicos diversos, sino facetas de un mismo fenómeno de naturaleza inequívocamente artística, cuyos resultados afectan decisivamente al dominio de los valores estéticos—,¹² decimos que las canciones de CV que aquí proponemos poseen la característica de

desarmar las estructuras jerarquizadas de nuestro campo, de lo aceptado y establecido como en las mpls, ejerciendo una crítica al interior del lenguaje musical y desde allí al espacio social que lo contiene. Pero (*el momento pleno de la vanguardia será el constructivo, no el crítico, al que a menudo se reduce. La propuesta estructurada a un sistema estético y no la mera crítica moral a la convención sería la vía por la que la vanguardia cuestiona valores de la tradición artística y los del marco social que se testifica.*¹³ En este sentido y a través de Bürger tomamos en cuenta el concepto de crítica marxiano, en el que ésta (...) no se concibe como un modo de juzgar que opondría bruscamente la verdad particular a la falsedad de la ideología, sino un modo de producir conocimientos.¹⁴ En efecto, así como decíamos que estas canciones difícilmente escapen a una reflexión desinteresada, esta reflexión a su vez se convierte en fuente de conocimiento por oposición a lo conocido, a lo dado por cierto, por seguro, a lo instituido como regla en el campo. Decimos entonces con nuestros autores que la vanguardia es un fenómeno interior al proceso del arte y como tal puede adaptarse perfectamente la música popular con sus características particulares.

4- RECUPERACIÓN DEL CONCEPTO DE "OBRA" Y DE LA CATEGORÍA DE "MEDIO ARTÍSTICO"

La herencia de las vanguardias históricas se mantiene (...) siempre con la marca de la explosión de la estética fuera de los confines tradicionales. (...) la obra no apunta a alcanzar un éxito que le dé el derecho de colocarse dentro de un determinado ámbito de valores (...) el éxito de la obra consiste fundamentalmente más bien en hacer problemático

dicho ámbito, en superar sus confines, por lo menos momentáneamente. En esta perspectiva, uno de los criterios de valoración de la obra de arte parece ser en primer lugar la capacidad que tenga la obra de poner en discusión su propia condición(...).¹⁵

En efecto, la “obra” en el campo que estamos estudiando es la canción. Si repasamos *Sugar cane fields for ever* o *De conversa* del fonograma *Araçá azul*, o *Rap popcreto* del fonograma *Tropicalia 2*, son tantos los elementos que subvierten la categoría de “canción” que cabe la reflexión de si estas músicas se pueden considerar dentro de este ámbito. No es nuestra intención llegar a una conclusión respecto de ese punto en este trabajo, pero sí podemos aseverar que tales músicas hacen problemático dicho ámbito, superando sus límites al menos momentáneamente. Para ello basta recordar lo narrado sobre *Araçá azul*.

Así como (...) los movimientos (históricos) de vanguardia se refieren negativamente a la categoría de obra,¹⁶ sabemos que la misma (...) no sólo es restaurada a partir del fracaso de la intención vanguardista de reintegrar el arte a la praxis vital, sino que incluso se amplía.¹⁷ Los procesos de alteración sobre la escucha de lo estatuido como canción, de lo convencional, en los ejemplos mencionados, amplían el concepto de obra, en este caso de la canción a través de la elección consciente del “medio artístico”. Con su ayuda se puede reconstruir el proceso de producción artística como un proceso de elección racional entre diversos procedimientos, cuyo acierto depende del efecto conseguido. Semejante reconstrucción de la producción artística supone no sólo un grado relativamente alto de racionalidad en la producción artística, sino, también, que los medios

artísticos se disponen con libertad, es decir, que ya no están ligados a un sistema de normas estilísticas, en el cual —aunque mediadas— se reflejan las normas sociales.¹⁸

En contraposición a los procesos o medios artísticos concebidos o estatuidos como *hábitus* en el campo de la música popular y que enumeramos anteriormente, los medios artísticos que se desprenden de los ejemplos que proponemos, y que en algún momento formaron parte de movimientos vanguardistas, o que devienen del campo de la música “cultura”, serían los siguientes:

- Utilización de otros sistemas de organización de alturas que no coinciden con el sistema tonal en *Jóia*, *Asa*, *Guá*, *Tudo tudo*, *Gravidade*, *Canto de Bola de Nieve*, *Épico*, *Sugar cane fields For Ever*, *Dodeica*, *Acrílico*, *De conversa*, *Gilberto misterioso*.

- Incorporación de sonidos “concretos” en *Acrílico*, *Panis et circensis*, *Sugar cane fields For Ever*, *Épico*, *Rap Popcreto*.

- Empleo de “enmascaramiento tímbrico”¹⁹ en *Gravidade* y en *Épico*.

- No utilización de pulso o pulso fluctuante en *Canto de Bola de Nieve*. Pulso fluctuante y variable en *Épico*, *De conversa*, *De palavra em palavra*. Métrica variable en *Anunciação*, *It's a long way*. Superposición de metros en *Gravidade* y *Jóia*.

- Los textos de todas las canciones mencionadas no son “narrativos”. Empleo de textos de poetas concretos en *Dodeica*, *O pulsar*, *Bat Macumba*.

- Utilización de otras texturas que no coinciden con la “homofónica”: texturas por planos en las canciones *Jóia*, *Guá*, *Épico*, *Sugar cane fields For Ever*, entre otras. Nubes sonoras en *Sugar cane fields For Ever* y *Épico*. Monofonía en *Canto de Bola de Nieve*.

- Extensión mayor a los 6 minutos en *Sugar cane fields For Ever*.

- Formas discursivas que evitan el desarrollo o la direccionalidad hacia o desde unidades formales de mayor jerarquía que otras (como los estribillos) en todas las canciones citadas, rompiendo con las relaciones causa-efecto y la regularidad y previsibilidad que ésta impone en los discursos de la música popular sometidos generalmente a procesos redundantes.²⁰ Para muchas de estas canciones podemos aplicar el principio de “montaje”, tanto en la superposición como en la sucesión de elementos, característico del arte vanguardista y que (...) *supone la fragmentación de la realidad y describe la fase de la constitución de la obra.*²¹ *La armonía de las partes ya no constituye el todo de la obra que consiste, ahora, en conexión contradictoria de partes heterogéneas.*²² De esta manera, decimos que nuestra caracterización de estas canciones como vanguardistas en el campo de las mpls coincide con la idea de Piñón de que *la naturaleza constructiva de la forma vanguardista determina su tendencia a la abstracción, (...) parte de una idea fragmentaria de la unidad; posible por la autonomía de las relaciones que la construyen.*²³

- En relación con los tres puntos anteriores—tiempos o muy cortos o muy largos, texturas por superposición, discursividad no direccional, no “narrativa”—, estas canciones denotan un manejo de la espacialidad diferente de lo “habitual” en el campo de la música popular (...) *en el sentido de que el espacio como entidad física propicia la emergencia de una forma entendida en términos relacionales, pero también espacial en cuanto categoría relevante de una obra que renuncia al tiempo como dimensión de su existencia; o*

*bien lo sustituye metonímicamente por un espacio que es, a la vez, testimonio y denuncia de lo arbitrario del transcurrir.*²⁴

CONCLUSIONES. EL ROL DE LA VANGUARDIA

EN EL CAMPO DE LAS MPLS. UNA ACTITUD VANGUARDISTA

A pesar de que el comienzo de nuestro recorte temporal coincide con las ahora denominadas neovanguardias, nos negamos a hablar de neovanguardia en el campo de las mpls porque: 1) no hubo un movimiento vanguardista por excelencia que haya sido catalogado como tal, 2) en nuestras descripciones y análisis podemos ver una actitud vanguardista en diferentes épocas de este compositor que se prolonga hasta la actualidad y 3) CV, evidentemente, evita posiciones dogmáticas que transforman en ortodoxo lo heterodoxo de las neovanguardias.

Por lo tanto concluimos que existen hechos musicales en el campo de las mpls que presentan un cúmulo de características vanguardistas, y que si bien sus creadores no forman parte de un “movimiento” o “movimientos” en el sentido tradicional de la palabra, estas creaciones, fruto de una actitud vanguardista, cumplen la función de subvertir el orden impuesto y recuperan el juego propio del campo generando conflictos al interior del mismo.

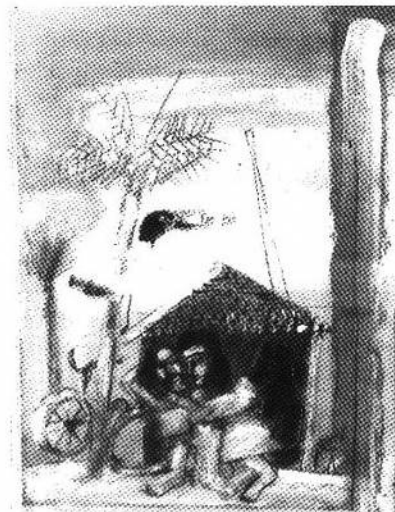
Un dato quizá anecdótico pero no menor: es común la cita o el homenaje a los movimientos vanguardistas, como podemos deslindar de la canción *Dada* del fonograma *Tropicalia 2*. Pero ser vanguardista hoy no es lo mismo que hace un siglo. Hacer lo mismo que los vanguardistas históricos sería caer en una ingenuidad contradictoria. La vanguardia en el campo de las mpls es conciencia del mercado, de sus reglas, de las estrate-

gias para establecerse en sus márgenes²⁵ y mantener una relación tensa con el mismo en términos de crítica a la sociedad y al interior del lenguaje. Estas críticas, insistimos, van juntas. La vanguardia en el campo de las mpls pone en evidencia, hace tomar conciencia de la dominación social que se ejerce o se puede ejercer a través de la música de circulación masiva. Establece una distancia en las relaciones de sentido con aquellas músicas que son tomadas no sólo como legítimas sino como únicas a través del mercado como herramienta de poder. Caetano, y otros, a través de su arte ponen al menos una resistencia a la “violencia simbólica”, socialmente aceptada y legitimada, que se ejerce a través del mercado y que consiste en imponer significaciones en el espacio social dando toda la fuerza de la razón a la razón del más fuerte. El *capital simbólico* se sustenta por el mecanismo de que el dominado (los dominados, músicos y público, el espacio social donde se desarrolla el campo) desconoce los mecanismos de acumulación de capital. La vanguardia en este campo, entonces, intenta poner límites a esta “arbitrariedad cultural”, delata sus mecanismos, pone sobre la mesa sus lógicas arbitrarias, su saber práctico.

Somos conscientes de que el cambio real al interior de un campo está siempre limitado. Presentamos entonces aquí a la vanguardia como una alternativa en el campo de las mpls, como una posibilidad de lucha por el sentido, de equilibrio de capitales simbólicos. No consideramos la problemática de las luchas de sentido en el campo de las mpls como un mundo a ser interpretado, sino como un conjunto de problemas que demandan soluciones si queremos una sociedad más justa, más libre, inclusiva y democrática.

Miguel D'Arienzo

“CUENTOS DE LA SELVA”, 1993. ÓLEO SOBRE TELA,
200 X 210 CM. (DETALLE, EN ARTE. BA 2001)



Damián Rodríguez Kees: Profesor Nacional de Música en la especialidad Armonía y Contrapunto egresado del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral (UNL).

Es docente investigador (Categoría III) en ese Instituto y titular de la cátedra "Composición y Orquestación" de la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Cuyo.

Posee publicaciones en medios especializados y actualmente es Director de Cultura de la UNL.

Estudió composición con Coriún Aharonián en Montevideo, Uruguay. Prácticamente la totalidad de su obra ha sido estrenada por distintos intérpretes en Argentina, Uruguay, Brasil, Chile y Méjico. Su producción incluye piezas para video, espectáculos de teatro, danza y multimediales, obras para orquesta, grupos de cámara, solistas, mixtas.

1. Bourdieu, Pierre: *Cosas dichas*. Gedisa. Barcelona, 1988, p.147.

2. Bourdieu, Pierre: *Razones prácticas*. Anagrama. Barcelona, 1997, pp.107-108.

3. Op. cit. p.108.

4. Bourdieu, Pierre: *Sociología y cultura*. Grijalbo. México, 1990, p.136.

5. Los músicos de extracción popular que participaron de este movimiento (intérpretes y compositores) fueron, entre otros, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Nara Leão, Torcuato Neto, Gal Costa y María Bethania, y con formación académica Rogerio Duprat y Tom Zé.

6. Piñón, Hélio: *Perfiles encontrados*. (1986) Prólogo a *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger, Península. Barcelona, 1997, p.12.

7. Ibid. p.13.

8. Vattimo, Gianni: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Gedisa. Barcelona, 1997, p.50.

9. Piñón, Hélio: Op. cit. p.5.

10. Ibid. p.11.

11. Ibid. Cf. p.14.

12. Ibid. p.9.

13. Ibid. p.9.

14. Bürger, Peter: *Teoría de la vanguardia*. Península. Barcelona, 1997, p.41.

15. Vattimo, Gianni: Op. cit. p.51.

16. Bürger, Peter: Op.cit. p.113.

17. Ibid. p.114.

18. Ibid. p.55.

19. Cuando con el uso conjunto de instrumentos acústicos, tradicionales, no se puede distinguir exactamente la fuente sonora.

20. Cf. Rescala, Tim y otros: "Entrevista con Hans-Joachim Koellreuter", en *La del Taller*, nros. 5 y 6, Montevideo, 1986, p.45.

21. Bürger, Peter: Op. cit. p.137.

22. Ibid. p.149.

23. Piñón, Hélio: Op. cit, p.18.

24. Ibid. p.19.

25. Cf. Corrado, Omar: "Estrategias de descentramiento en la música de Liliana Herrero", en *Actas del Segundo Congreso de la IASPM-LA*. Rodrigo Torres Editor, Santiago de Chile, 1997.