
La afinancia como categoría de análisis musical

Affordance as a category of musical analysis

Marcipar, Matías



Matías Marcipar *

profesormatiasmarcipar@gmail.com
Escuela Provincial de Música N° 9902 CREI,
Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina
ISSN: 1666-7603
ISSN-e: 2362-3322
Periodicidad: Semestral
núm. 24, e0051, 2023
extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 26 Julio 2023
Aprobación: 14 Noviembre 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454726013/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2023.24.e0051>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: A menudo oímos hablar de «lo pianístico» o «lo guitarrístico» para referirnos a algún aspecto musical considerado *idiomático* de este o aquel instrumento en particular, lo que implica el aprovechamiento de recursos que el instrumento ofrece y, compositivamente, ese aprovechamiento termina, por lo mismo, dando buenos resultados, mejores al menos que si no se hubiesen tenido en cuenta. Este aspecto es contenido de estudio de los tratados de orquestación y supone saberes ineludibles para compositores y directores.

En las clases de instrumento es común la práctica de ampliar repertorio con obras no originales para el instrumento de la cátedra, en donde, si algo concebido para un instrumento A es «tocable» en un instrumento B, existe un proceso de adaptación en donde se recurre a las así llamadas *afordancias* ocultas, lo que suele implicar un nivel de dificultad mayor por parte del ejecutante.

Palabras como «*idiomático*» o «*instrumentístico*» («*charanguístico*», «*quenístico*», «*marimbístico*», «*clarinetístico*», etc.) de uso cotidiano en las cátedras de instrumento no tienen un fundamento teórico académico sino de orden práctico, lo cual las hace particularmente interesantes porque tienen un sustento técnico pragmático que las legitima más allá toda especulación teórica. La figura de un compositor que compone para un timbre en particular sin ser instrumentista del mismo es algo propio de la tradición occidental pero difícilmente existente en las «*etnoculturas*», en donde la oralidad como medio muchas veces excluyente tiene, como registro, a la memoria muscular. La composición llamada especulativa no es una práctica que haya moldeado a las músicas tradicionales, estando estas mucho más en vínculo con las *afordancias* instrumentales, por lo que, en lo que compete a las músicas susceptibles de ser estudiadas por la etnomusicología, el condicionamiento de las *afordancias* se presenta como una variable relevante, digna de ser elevada a la categoría de clave de comprensión.

Palabras clave: afinancia, neuroergonomía, metodología, músicas populares.

Abstract: *We often hear talk of «a pianistic way of playing» or «a guitaristic way» referring to some musical aspect considered idiomatic of this or that instrument in particular, which implies the use of resources that the instrument offers and that, compositionally, their use ends up giving good results, or at least better than if they had not been taken into account. This aspect is the content of orchestration treatises and is essential knowledge for composers and conductors.*

In instrument classes it is common practice to expand the repertoire with non-original works for the instrument of the course, where if something conceived for an instrument A is «playable» on an instrument B, there is a process of adaptation where the so-called hidden affordances are used, which usually implies a higher level of difficulty on the part of the performer.

Words like «idiomatic» or «instrumentalistic» («charanguistic», «quenistic», «marimbistic», «clarinetistic», etc...) of daily use in the instrument professorships do not have a theoretical academic foundation but of practical order, which makes them particularly interesting because they have a pragmatic technical support that legitimizes them beyond any theoretical speculation.

The figure of a composer who composes for a particular timbre without being an instrumentalist of it is something typical of the western tradition but hardly existing in the «ethnocultures», where orality as an often-excluding means has, as a register, the muscular memory. The so-called speculative composition is not a practice that has molded traditional musics, these being much more closely linked to instrumental affordances, so that as far as music susceptible of being studied by ethnomusicology is concerned, the conditioning of the affordances appears as a relevant variable, worthy of being elevated to the category of a key to understanding.

Keywords: *afordancia, neuroergonomics, methodology, popular music.*

1. INTRODUCCIÓN[1]

La gente utiliza los recursos disponibles, los transforma de acuerdo con sus necesidades, reevalúa y recomienza, construyendo cultura cada día, siguiendo estrategias, adaptándose al cambio

Slobin Mark, 2003^[2]

Hace cierto tiempo, conversando con el músico Paco Alanez^[3] de la comunidad de Ayahuaico — departamento de La Paz/Bolivia—, le preguntábamos sobre el porqué de cierta variedad de caña en la construcción de los moseños de su comunidad, a lo que nos contestó: «porque esa variedad es la que crece en el campo», es decir, en las inmediaciones del poblado. Dicha conversación hizo saltar a la luz nuestro sesgo occidental en relación con la lutería,^[4] que implicaría *per se* un trabajo en muchas etapas en donde la selección del material es una etapa inicial y rigurosamente selectiva (como, por ejemplo, la que promociona hacer la firma Buffet Crampon para la selección de sus ébanos para confección de clarinetes y oboes). Nos encontramos, en cambio, con la situación de que se utiliza lo que se tiene a mano, principio que, en verdad, es una constante en las culturas tradicionales y populares.

Ahora bien, ¿cuánto encorsetan los tipos y calidad de los materiales, así como su disponibilidad en la creación de la cultura y sus objetos? Porque también los resultados devienen de lo que la cultura preexistente es

NOTAS DE AUTOR

* Matías Marcipar (Santa Fe, 1972) es profesor nacional de Música en especialidad Clarinete (ISM-FHUC-UNL) y magister en Educación Artística de la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Docente de las asignaturas Ensamble e Instrumentos y Rítmicas Populares Latinoamericanas del Bachillerato Musical de la escuela 9902 «CREI». Musicalmente activo desde la edad de 13 años. Ha grabado en más de 30 discos entre proyectos propios y colaboraciones. Ha realizado giras en varios países de Europa y América Latina. Fue integrante de los grupos Escaramujo, El fuego de la semilla, Dos Soles y Mandala Quartet, entre los de mayor actividad. Ha compuesto para el cine y el teatro. En la actualidad integra diferentes formaciones musicales.

capaz de hacer con lo que encuentra. Esto es, en el encuentro de las herramientas mentales disponibles (ideas, conceptos y teorías de cada cultura) con los materiales físicos disponibles, en donde los primeros operarán sobre lo segundo. Materiales que pueden ser materia prima, como el bambú, sobre el cual, a modo de ejemplo, se replicarán pífanos militares de origen europeo dando lugar primero a instrumentos resultantes diferentes y, además, desde culturas diferentes (es decir, desde las ya mencionadas herramientas mentales diferentes), repertorios tan disímiles como el forró del nordeste de Brasil, las pifaneadas de Chullina de Bolivia y el bambuco del Cauca colombiano. También el caso de materiales elaborados que son productos ya de una cultura, como el acordeón diatónico en dos hileras que llega a la provincia de Corrientes en Argentina, al Valle de Upar en Colombia o al norte de México, dando en cada uno de estos casos culturas musicales muy diferentes, pero en donde aparecerán naturalmente ornamentaciones por tercera, que es lo que el instrumento ofrece como más accesible frente a las bordaduras o apoyaturas por segunda.^[5] En cada caso, hay posibilidades que el instrumento no ofrece, y hay un modo de uso de ese instrumento que lo vuelve representativo de la cultura que lo adoptó. Y hay asimismo posibilidades que quedan fuera por la constitución de estereotipos que conforman un lenguaje y que, como todo lenguaje, excluye factibilidades que, sin embargo, el instrumento ofrece de primera mano, como pueden ser los *cluster* para del acordeón o el *tapping* para los pífanos, por seguir ejemplos con los mismos instrumentos. Existe un término, *affordance* (de ahora en más castellanizado como *afordancia*) para referirse a lo que un objeto ofrece como posibilidad, y el presente trabajo reflexionará sobre este posible constructo y su potencial metodológico, principalmente para el estudio de las músicas tradicionales y populares. Otros trabajos, como el de Markus Tullberg (2022) y Rubén López Cano (2022) abordan las problemáticas de la *afordancia* desde otros enfoques y con miras a otros objetos de estudio.^[6] Intentaremos darle un enfoque propio y complementario a la temática, que pueda poner en diálogo las distintas miradas en futuros trabajos, algo que excede el propósito del presente artículo debido a la extensión requerida.

2. AFFORDANCE

2.1. Affordance: lo «disponible»

La *Affordance Theory* fue concebida por el psicólogo estadounidense James Gibson (1979), quien estableció que percibimos el mundo no solo en cuando a la forma de los objetos y sus relaciones espaciales, sino también en términos de las posibilidades de acción que nos sugiere nuestro entorno, y esto *es* porque nuestra percepción dirige nuestras acciones. Para Gibson existen tres tipos de *afordancias*: perceptible (lo que ofrece el objeto como posibilidad de modo explícito), oculta (lo que el objeto posibilita pero no está explícito), y falsa (lo que el objeto no posibilita).

Como relata Crawford (2019), la *Affordancetheory* de Gibson ha sido retomada y desarrollada enormemente en los últimos 20 años de la mano del diseño industrial y, sobre todo, de las plataformas web y *apps* de telefonía móvil. Esto es por la necesidad de optimización en la navegación de los dispositivos digitales, de tal manera de que las personas resuelvan su uso sin leer manuales de instrucción, sino a través de un mínimo de exploración y obteniendo resultados inmediatos con los mismos. Pero más allá de este ámbito de desarrollo, el concepto puede ser de provecho para examinar otras realidades, como lo son tradicionales objetos de estudio de la etnomusicología: instrumentos musicales, lenguajes, y la relación entre ellos.

No obstante, hay una salvedad a efectuar para tomar estos conceptos para la música: como dijimos, se supone que la fabricación industrial de objetos de uso masivo encauzó sus desarrollos por la vía de facilitar su uso ya sin lectura de manual de instrucciones, y ya estos objetos se diseñan de tal modo para que el aprendizaje de su uso se resuelva de manera intuitiva y predictiva. Pero la música implica trayectos de formación (incluso si son por *You Tube*) en donde siempre hay algún tipo de educación sobre las posibilidades del instrumento,

en donde lo que tenemos es, en el marco de lenguajes específicos (géneros y estilos musicales), aprendizajes de piezas–obras de mayor o menor dificultad, que impliquen mayor o menor desarrollo técnico. Visto desde la *afordancia*, proponemos como de mayor precisión para nuestro campo hablar de *afordancia primaria* y *afordancia secundaria*, ya que además, como veremos más adelante, lo «oculto» de una *afordancia* está sujeto sobre todo a la cultura nicho del aprendiz.

2.2. Neuroergonomía: lo «agarrable»

El estudio de la *afordancia* observa los objetos, lo cual implica invariablemente relaciones sujeto– objeto, y desde el sujeto lo que ocurre es su correlato subjetivo. Si la *afordancia* constituye lo «disponible», la condición de su uso depende de que pueda ser explorado, tomado, «agarrado». Y no todo lo «disponible» es necesariamente «agarrable». Sabemos que la cultura es quien encorseta este aspecto principalmente, pero podemos ir más lejos en la observación de lo «agarrable» a través de una disciplina en pleno desarrollo como es la *neuroergonomía*.

La *neuroergonomía* planteada por Raja Parasuram (2008) utiliza los conocimientos sobre el cerebro para mejorar la interacción entre los humanos y un sistema, y es parte de cualquier estudio que hagamos sobre *afordancia*. Dicha disciplina parte de la idea del *empan* (fr.) o «talla», refiriéndose a la cualidad de ciertos objetos como más «agarrables» por el cerebro, así como un objeto con una manija es más «agarrable» por la mano. La disciplina en sí desarrolla la idea de las «manijas» en la presentación de contenidos a aprender, sabiendo que variará de acuerdo a los contextos culturales. Y entonces, al encuentro con un mismo tipo de material, distintas culturas tomarán de modo distinto un mismo material. ¿Por qué el bambú cortado en los andes peruanos y bolivianos proporcionó los sikus/zampoñas, en Venezuela los quitiplás (estado de Miranda) y carrizos reales^[7] (San José de Guaribe), y en la Polinesia^[8] una misma comunidad le da una extensa gama de usos, más allá de constituir lenguajes propios y muy diferentes?

Obviamente, la respuesta está en el asunto de la cultura preexistente al encuentro con los materiales, desde la cual interpretará e intervendrá dichos materiales, por lo que las *afordancias* no serán visibles de un mismo modo a según sean las *neuroergonomías* que las observen.^[9] Es importante aquí también no descorporizar el concepto de *neuroergonomía*, que es con el cuerpo, lo que nos permite explicar, por ejemplo, la armonía de un Django Reinhardt en la guitarra, imposibilitado de dos de dos de sus dedos en la mano izquierda debido a un accidente.

2.3. Las neuroergonomías al encuentro de las *affordances*

Como ya mencionamos, los materiales ofrecen algunas posibilidades y niegan otras que son percibidas o no de acuerdo con los condicionamientos culturales que pueden hacerlas visibles o filtrarlas. Como ejemplo, tomemos una serie de instrumentos semejantes dentro de las llamadas trompetas naturales que, como sabemos, ofrecen con cierta facilidad las 8 primeras frecuencias de la serie armónica y hasta 16 en un muy buen ejecutante, siendo esto lo disponible. Sucede que, en el caso de las trompetas tibetanas, estas realizan básicamente pedales o bordones,^[10] emulando los cantos guturales de su cultura musical religiosa. Los instrumentos americanos de ese tipo, como pueden ser el erke andino o el ñolquín mapuche, o incluso los pututus y wajras andinos, realizan melodías en principio tritónicas, al igual que en muchos cantos con caja con la que comparten geografía. Pero en las orquestas llamadas «BF»^[11] de la tradición obrera francesa, su cultura las inserta en lenguajes tonales y hasta cromáticos, completando con los instrumentos de percusión de placa, tubas y bombardinos las notas que hagan falta (conviviendo de ese modo en el organismo la afinación

natural junto con la temperada). En cada caso, ante *afordancias* semejantes, la cultura organiza la expectativa sonora, dando objetos musicales^[12] muy diferentes.

3. EL ESTUDIO DE LAS AFORDANCIAS EN DIFERENTES TIPOS DE MÚSICA

En primer lugar, hay neologismos que hemos escuchado desde siempre en las cátedras de instrumento: ¿quién no ha oído hablar de «lo pianístico» «lo guitarrístico»? Y esto para referirse a algún aspecto musical considerado «idiomático»^[13] de este o aquel instrumento en particular, lo que implica el aprovechamiento de recursos que el instrumento ofrece y, compositivamente, ese aprovechamiento termina, por lo mismo, dando buenos resultados, mejores al menos que si no se hubiesen tenido en cuenta. De algún modo, hasta podrían considerarse currículums ocultos — fenómenos de cultura institucional—, propios de las cátedras de instrumento que, como sostuvimos en otros trabajos (Marcipar, 2021), tienen, en su condición de espacios de transmisión técnica, una cultura y vocabularios propios más cercanos a la razón práctica que a la teórica. Aun cuando se trata de abordar repertorio no original del instrumento de estudio, en donde, por ejemplo, la sonatina Op. 205 de Castelnuovo–Tedesco suma niveles de dificultad para el clarinete porque es «flautística» o donde las 6 Suites para violonchelo solo de Bach son a veces abordadas por contrabajistas, violistas, o incluso fagotistas y tubistas, cuyo desafío es correr el límite de las *afordances* negativas recurriendo a multifónicos y canto en simultáneo con la emisión del zumbido de labios para abordar los pasajes escritos en doble y triple cuerdas.

Es decir: si algo concebido para un instrumento A es «tocable» en un instrumento B, hay una adaptación en donde se recurre a las *afordancias* ocultas, lo que supone de todas formas siempre un nivel de dificultad mayor por parte del ejecutante. Podría decirse que está lo *afordántico* del instrumento; lo tocable, que ya no es *afordántico* en su primer nivel, esto es, que es una *afordancia oculta*, que implica mayor nivel de parte del intérprete; y luego lo intocable, por *afordancia negativa*, en donde en las adaptaciones se emplean los recursos *afordánticos* del instrumento B para evocar aquello que es *afordántico* en el A y negativo en el B. Un ejemplo de esto último aparece en el folklore argentino: cuando el piano necesita marcar la rítmica del bombo, lo hace recurriendo a intervalos disonantes atacados, como simulando ruido.^[14]

Palabras como «idiomático» o «instrumentístico» («guitarrístico» «pianístico» «clarinetístico», «quenístico» etc...), de uso cotidiano en las cátedras de instrumento, no tienen un fundamento académico sino de orden práctico, lo cual las hace particularmente interesantes porque tienen un sustento técnico pragmático que las legitima más allá toda especulación teórica, siendo parte de una especie de «etnotexto»^[15] dentro de los compartimentos estanco que son las cátedras de instrumento.

La variedad de tratados de orquestación a lo largo de la historia occidental se encargó de incluir detalladas descripciones de cómo escribir para cada instrumento, describiendo en gran medida graduaciones de *afordancias*, desde la variable del nivel estándar de los instrumentistas según cada época, que son notoriamente diferentes entre Berlioz (1844) y Samuel Adler (2006) porque también las exigencias han evolucionado, en el sentido de que los instrumentistas empiezan a ser exigidos, con el paso del tiempo, en las zonas de las *afordancias* secundarias. Caso emblemático^[16] es el solo de fagot de la Introducción de *La consagración de la primavera*, de Igor Stravinski, donde se puede observar, continuando con ejemplos, la dificultad natural de ejecutar pianísimos en los graves en aquellos instrumentos de viento de construcción cónica (oboe, saxo) y, a la vez, a facilidad de pianísimos en sus agudos, siendo también exactamente inversa esta *afordancia* en los de construcción cilíndrica (clarinete, flauta).

Vemos entonces cómo esta palabra, que viene nutriendo a la musicología desde la psicología de Gibson y el diseño, ilustra un concepto en verdad utilizado desde siempre en los ámbitos de estudio y que es válido tanto para las músicas de tradición académica como para las de linaje popular, con sus idiosincrasias diferentes: en las músicas populares de tradición oral difícilmente se encuentre la figura de un compositor que componga

para un timbre en particular sin ser instrumentista del mismo. En la oralidad, memoria y memoria muscular como registro asocian instrumentista y creador en una misma figura, lo que lo posiciona mucho más en vínculo con las *afordancias* instrumentales, en tanto que el carácter especulativo de un compositor juega más frecuentemente con los umbrales de posibilidad.

4. SITUACIONES PROBLEMÁTICAS EN LAS QUE EL CONCEPTO DE AFORDANCIA PODRÍA SER UNA HERRAMIENTA TEÓRICA DE UTILIDAD

Veremos a continuación algunas situaciones problemáticas en donde consideramos que el constructo *afordancia* podría iluminar aspectos de sus fenómenos.

4.1. El caso de los multi–instrumentistas

En música popular, desde siempre, existió naturalmente la figura del multi–instrumentista. Serlo es algo desaconsejado en la tradición occidental, pero, en cambio, el paso por los diferentes instrumentos es la manera de formarse en muchas culturas tradicionales. Tomemos por caso en la música llanera, en donde la iniciación de los ejecutantes se da a través de las maracas, se continúa en el cuatro y los que se vuelven «músicos» en sentido de estatus social (Barbarito, 2019) son aquellos que, luego de ese recorrido, acceden al arpa o la bandola —según la región del llano colombo—venezolano al que hagamos referencia—. Algo similar sucede en el caribe colombiano con la cultura de las gaitas largas, en donde el acceso a las gaitas está precedido por un largo proceso en las percusiones (Ochoa Escobar, 2013). También podría decirse que ocurre una secuencia parecida en Argentina con relación al bombo, la guitarra y el violín en zambas y chacareras. Desde luego, sucedió que históricamente los instrumentos toman una lógica de desarrollo académica y tenemos, por ejemplo, en el cuatro, su desprendimiento del orgánico y rol tradicional para convertirse en instrumento solista virtuoso, que es lo que sucedió con Cheo Hurtado^[17] y las generaciones que le siguieron. Pero si nos mantenemos dentro de lo que son los músicos populares no profesionalizados que tocan varios instrumentos, el constructo de la *affordance* para estudiar fenómenos etnomusicológicos nos da una clave: existe, por nombrarlo de alguna forma, una especie de «etnopedagogía», consistente en entrenar lo rítmico con instrumento de percusión, lo rítmico armónico con instrumentos de rasgueo para abordar ya, en una instancia superior, los instrumentos cantantes. Y ese recorrido siempre transita lo *afordántico*, ya que el desarrollo de las habilidades respecto de las *afordancias* ocultas excede lo que se necesita en esa cultura.

Pero también vale el concepto para estudiar artistas como la cantante argentina Verónica Condomí, quien suele acompañarse con charangos, bombos u otras percusiones, guitarra o cuatro, siempre con ejecuciones tan extremadamente sencillas como eficaces.

O como el saxofonista de Free Jazz Ornette Coleman, quien tomó la trompeta y el violín para ampliar su horizonte tímbrico, haciendo valer justamente su condición de neófito frente a ellos y, de tal modo, improvisar y experimentar desde lo estrictamente *afordántico*, llevando a cabo lo que poéticamente describió Violeta Parra cuando dijo «sopla la guitarra y tañe la corneta». El multiinstrumentismo es una actitud propia de la música popular y el enfoque *afordántico* puede darnos pistas, como orientarnos a pensar, continuando con los casos de Coleman y Parra, cuánto encorseta en Coleman el «saxofonismo» (ya como *neuroergonomía*) en su exploración *afordántica* de la trompeta y el violín, y cuánto el «cuequismo» y sus «tañidos»^[18] cuando Parra toma el cuatro y el charango, aspectos, por cierto, observables.

4.2. El caso de los repertorios y recursos «transgénero»

Otra situación es la de los repertorios «transgéneros», que vehiculan recursos moldeados por *afordancias* propias de un instrumento en particular. Es común observar,^[19] por ejemplo, en los bandoneonistas del interior de la Argentina activos a partir de los años 50 y 60; un mismo repertorio que consiste en algunos tangos, chamamés, foxtrot, etc... es decir, un repertorio transgénero propio de la época de esplendor de las orquestas típicas y características, generando una técnica en común para géneros y estilos musicales muy diferentes.^[20] Es el caso también del bajo eléctrico, instrumento adoptado de modo hegemónico por buena parte cultura popular que realiza grabaciones (por la estandarización del uso de graves en la industria cultural). En ese sentido es observable que, a cierto nivel, muchos bajistas suelen conocer a Jaco Pastorius y tratan de aprender sus temas como manera de estudiar. Esto hace que ciertos giros, recursos, tips propios de este intérprete, como lo son el uso de acordes, *slaps* y armónicos, desarrollados desde el lenguaje del funk y el jazz-rock, empiecen a aparecer en contextos de los más disímiles como música costeña peruana, golpes llaneros, chacareras y corridos. De igual forma, la escuela tubística de música popular de Marc Stekar en Francia, continuada por sus discípulos Godard y Thuiller, tiene en Jaco Pastorius una gran fuente de inspiración desde un instrumento de viento, pero por la vía de compartir la función de bajo. Dicha escuela tubística desarrolla sus recursos desde lo idiomático del bajo eléctrico,^[21] pasando a ser elementos del oficio de un tubista saber hacer *walking* o *slaps*. Sucede luego que, en toda manifestación de calle con vientos, en todo lo que es, por ejemplo, en Francia, la *musique de rue* vinculada a la actividad veraniega de festivales y teatro callejero, las tubas —en sus distintas variantes— tienen un set de recursos que emulan el bajo eléctrico, toquen funk, ska o flamenco.

Habíamos propuesto en el ítem anterior el neologismo «etnopedagogía» para nombrar la manera en que, en muchas músicas populares, se recorren los aprendizajes de varios instrumentos como un trayecto formativo ya establecido por la cultura popular. Igualmente, hay trayectos dentro de un mismo instrumento que consisten en recorrer ciertos repertorios de géneros diferentes, como manera de estudiar, es decir, de formarse como instrumentista. Esto podría ser otro aspecto de una «etnopedagogía» que, de todos modos, tiene sustento en «etnotextos» observables (Zemp, Pelinski), y en donde tanto lo trans-instrumental (por nombrar de algún modo la práctica de los multi-instrumentistas) como los trans-genérico (practicado por instrumentistas «multi géneros») opera en la formación performática de los músicos, en cuanto a que crea recursos vinculados a estos procesos que pasan a formar parte del set de prácticas y habilidades de un ejecutante.

También, en los cruces trans-géneros y tran-instrumentistas es que suceden y aparecen como elemento analizable la evocación de lo sonoro icónico (vinculado generalmente a las *afordancias* primarias) de un instrumento desde las posibilidades *afordánticas* de otro. Entre muchos ejemplos posibles, una quena puede acercarse su sonido al de la gaita de cumbia si el ejecutante le retira los golpes de lengua *stacatti* y refuerza los acentos desde el diafragma. También puede evocar al bansuri indú y al *shakuhachi* japonés modificando en el primer caso modos de emisión de la embocadura y modos de tapado de agujeros con los dedos en el segundo. La voz humana desde sus grandes posibilidades a emulado la batería creando el «beatbox» en la cultura hi-hop, instrumento también imitado por el pandeiro brasileño desde Marco Suzano en adelante. La cantante peruana Pura Alcántara de Byström interpreta «vírgenes del sol», pieza clásica de los solistas de quena evocando tímbricamente a este instrumento.^[22]

Es decir entonces que hay un uso *afordántico* primario que hace a la identidad sonora de cualquier instrumento y, por ende, a su definición ontológica sonora,^[23] pero que puede ser evocado por otro instrumento desde una *afordancia* secundaria. Afordancia que es secundaria muchas veces no por requerir mucho camino de práctica, sino, porque simplemente, la cultura no la enseña, porque no forma parte de ella, siendo lo que en todo caso podríamos llamar *afordancia oculta*.

4.3. El caso de la generación de iconografías sonoras desde las *afordancias*

Tomemos como ejemplo el tópico «Latinoamérica» y encontraremos elementos de su representación en giros melódicos, *patterns* rítmicos y toda una paleta de *musemas* (TAGG), pero también en la iconicidad visual de los mismos instrumentos. De estos y sus *afordancias* derivan muchas veces dichos *musemas*.

En las iconografías sonoras de Latinoamérica, la imagen de un charango se vincula fácilmente a un rasguído de huayno en la menor (como puede ser en el Gloria de la *Misa Criolla*) y más difícilmente a la obra de charanguistas que sacan al instrumento de sus zonas de confort, como pueden ser Oscar Gomitolo^[24] o Martín Paez de La Torre.^[25] Es decir que, al escuchar la introducción del Gloria de la *Misa Criolla*, que es algo *afordántico* de primer grado en el instrumento, podemos visualizar el ícono visual del charango. Algo así ocurre con las regiones formánticas de los instrumentos (De Olazabal, 1998), que refieren a lo iconizado sonoramente «como del instrumento» en cuanto a registro. Entonces es como si dijéramos que «solo una parte del registro del fagot suena realmente a fagot», siendo esto claramente una convención social o intersubjetiva.^[26] Estas iconografías sonoras son convenciones culturales que encorsetan al instrumento en lo que se espera sonoramente de él. Este aspecto de la organología, que es muy tenido en cuenta en la orquestación, está vinculado también a las *afordancias* de primer nivel, que son las más utilizadas. Aplica desde la publicidad de «La llama que llama»^[27] (que empieza y termina con el citado trémolo de charango) hasta los *inserts* de zampoña en «Yo sí quiero a mi país» de Soledad Pastorutti.

4.4. El caso de cómo opera la demanda *afordántica* en la evolución la lutería

Lo mencionado anteriormente influye en la construcción cultural de lo que se espera de tal o cual instrumento, afirmando ciertos íconos sonoros y generando también demanda en cuanto a lo que es la fabricación de los mismos; ello con respecto a fortalecer o afirmar, desde la lutería, ciertas *afordancias* del instrumento, es decir, cierta disponibilidad inmediata de las sonoridades icónicas. Valgan como ejemplo, siguiendo con el caso del charango, las enormes diferencias de construcción entre los charangos boliviano, peruano y argentino, de acuerdo con la iconicidad sonora de sus diferentes prácticas musicales.

Otra situación también es el caso de la intervención de instrumentos, como sucede como los acordeones calibrados y afinados para tocar vallenato en Colombia o para tocar chamamé en Argentina. Instrumentos fabricados en Alemania (y ahora en China) que pasan por las manos maestras de lutieres poseedores del «secreto» de la intervención justa al instrumento para operar en su timbre, resultando así en un acordeón vallenatero o chamamecero, en donde una sola nota ya nos ubica en su género musical desde el aspecto tímbrico.

La retroalimentación entre ejecutante, uso cultural y lutería, va afirmando las *afordancias* de los instrumentos, obrando en innovaciones y optimizaciones de diseño de los mismos.

5. PROPUESTA DE UN CONSTRUCTO

Metodológicamente, sabemos que la propuesta de un constructo teórico no puede ser algo antojadizo. Se supone que una herramienta teórica viene a mostrar algo que no era visible sin ella, al menos en algún aspecto, aunque sea mínimo.

Es improbable saber si el constructo *afordancia*, de empezar a utilizarse de manera regular, podría habilitar sistemas teóricos nuevos, pero creemos que tiene el potencial de renovar y completar la mirada sobre trabajos ya existentes.

Tomemos ahora este ejemplo: cuando Pérez Bugallo (2005) describe la corneta o «erke» en *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*, dedica cuatro páginas a dicha descripción, con una interesante reflexión sobre la no convivencia cultural con el charango a raíz de la confusión generada por la popularización de la canción «El humahuaqueño»; pero, en términos de las posibilidades sonoras, el único pasaje que refiere a las mismas dice: «Al igual que todas las trompetas «naturales», la corneta produce con comodidad los sonidos de la serie de armónicos, cuya cantidad y forma de combinación depende de la habilidad del ejecutante» (Pérez Bugallo, 2005:91).

En verdad, desde las *afordancias* que plantean la serie de armónicos naturales podría ampliarse la información que constituya la definición del instrumento también desde lo que un instrumentista promedio ejecuta, y en contexto de lo que la cultura demanda de él también, como ya hemos descrito en el ítem 2.3.

Mencionábamos también el caso de los diferentes pífanos (bolivianos, del nordeste brasileño y del cauca colombiano), es que se terminan de definir ontológicamente desde su uso cultural, como ya desarrollamos en el ítem 2.2, por lo que es importante no despegar el concepto de *afordancia* del de *ergonomía* o *neuroergonomía*, al que allí igualmente podríamos nombrar como *neuroergonomía cultural*.^[28]

El constructo habilita la puesta en diálogo de todo el trabajo exhaustivo organológico con el estudio de las culturas y sus semióticas, teniendo además el potencial etnográfico de visitar las clasificaciones de instrumentos desde sus *afordancias* y *neuroergonomías* habitualmente vinculadas. Establecer cuáles son las invariables *afordánticas* en grabaciones de campo y en el análisis de transcripciones puede ayudar a diferenciar qué sonoridades son propias del lenguaje y qué otras son en realidad los acentos propios del ejecutante.

La *afordancia* ilumina otra problemática que es la pregunta sobre cuáles elementos de un objeto musical son lenguaje y cuáles son soporte más allá del lenguaje, de acuerdo con las disquisiciones planteadas por Adorno (2004) entre la generalidad y la particularidad en su teoría estética, en donde de algún modo aquello que puede ser nombrado como genérico implica la no aparición de las individualidades, cuando paradójicamente son las individualidades las que construyen lo genérico, ya que en ellas está sostenido. En tal sentido, la perspectiva *afordántica* puede presentar elementos genéricos desde lo que posibilita el instrumento y lo que posibilita la cultura.

A modo de cierre, proponemos la cita que hace Pelinski de Lévi–Strauss que evoca, ya en su tiempo, la presencia de *afordancias* y *ergonomías*:

Dado que las ciencias humanas han descubierto estructuras formales detrás de las obras de arte, uno se apresura a fabricar obras de arte a partir de estructuras formales. Pero no es nada seguro que esas estructuras conscientes y artificialmente construidas, en que uno se inspira, sean del mismo orden que las que uno descubre haber operado posteriormente en el espíritu del creador, lo más frecuentemente sin que se haya dado cuenta de ello. (Pelinski, 2005:7)

Volver a las *afordancias* es una actitud fenomenológica, que puede ayudarnos a no validar *trop vite* estructuras formales que, desde luego, están, pero que hemos construido desde una fenomenología demasiado anclada en lo estrictamente sonoro, tal como lo pedía Pierre Schaeffer,^[29] escapándonos que quizás haya algunas reglas del juego escondidas tanto en la materialidad del objeto instrumento como en lo concebible por la cultura del ejecutante.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adler, Samuel (2006). *El estudio de la orquestación*. Idea Books.
- Adorno, Theodor (2004). *Teoría Estética*. Akal.
- Benasayag, Miguel (2015). *El hombre aumentado, el cerebro disminuido*. Paidós.
- Barbarito, Fidel (2019). *Joropo llanero*. UNEARTE. Caracas.
- Bartok, Béla (1971). *Escritos sobre música popular*. Siglo Veintiuno Editores.
- Berlioz, Hector (1991). *Traité d'instrumentation et orchestration moderne*. Dover Books. (1844).

- Brabec de Mori, Bernd Brabec, Lewy, Matthias y García, Miguel A. (2015). *Sudamérica y sus mundos audibles*. Mann Verlag.
- Cámara de Landa, Enrique (1993). Principios morfológicos detectables en el repertorio musical del Erkencho en la Argentina. En *Texto y contexto en la investigación musicológica. VIII Jornadas Argentinas de Musicología* (pp. 48– 64). <https://inmcv.cultura.gob.ar/info/actas-de-congresos/>
- Cámara de Landa, Enrique (2006). *Manual de Transcripción y análisis de la música de tradición oral*. Universidad de Valladolid.
- Cámara de Landa, Enrique (2006). *Entre Humahuaca y La Quiaca: identidad y mestizaje en la música de un carnaval andino*. Universidad de Valladolid.
- Cámara de Landa, Enrique (2010). El papel de la etnomusicología en el análisis de la música como mediadora intercultural. *HAOL*, (23), 73– 84 file:///D:/Users/USUARIO/Downloads/Dialnet-ElPapelDeLaEtnomusicologiaEnElAnalisisDeLaMusicaCo-3671056.pdf
- Civalero, Edgardo (2014). *Flautas de pan de las tierras bajas de América del sur*. Wayra Chaki Editora.
- Civalero, Edgardo (2017). *Flautas traversas de los Andes*. W. C. Editora.
- Corrado, Omar (1995). Entre interpretaciones y Tecnología: el análisis de músicas recientes. *Revista musical chilena*, 49(184), 47– 63. Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Música.
- Crawford, Matthew (2019). *Pourquoinous avons perdu le monde et comment le retrouver*. La découverte poche/essais.
- De Olazabal, Tirso (1998). *Acústica musical y organología*. Ricordi.
- Gibson, James (1979). *The theory of affordance*. Houghton Mifflin.
- Grebe Vicuña, María Ester (1981). Antropología de la Música—nuevas orientaciones y aportes teóricos en la investigación musical. *Revista musical chilena*, XXXV (153–155), 52–74. Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Música.
- Grebe Vicuña, María Ester (1990). El culto a los animales sagrados emblemáticos en la cultura aymará de Chile. *Revista Chilena de Antropología*, (8), 35–51. Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales.
- Lévi– Strauss, Claude (1962). *El pensamiento salvaje*. Fondo de Cultura Económica.
- López Cano, Rubén (2022). *La música cuenta*. ESMUC.
- Madoery, Diego (2015). Música Popular y Educación. El problema de los equilibrios. Conferencia inaugural de 5ta. edición de Músicos en Congreso. *Actas Digitales* (pp. 8–20).UNL. http://www.ism.unl.edu.ar/media/Investigacion/Actas%20congresos/Actas_2015_MusicosenCongreso.pdf
- Marcipar, Matías (2015). Algunas tensiones en la enseñanza de contenidos de la tradición oral. 5ta. edición de *Músicos en Congreso. Actas Digitales* (pp.115–123). UNL.
- Marcipar, Matías (2021). La oralidad musical en el currículum: el espacio curricular de instrumentos nativos de las secundarias especializadas en música de la provincia de Santa Fe como estudio de caso. (Tesis de maestría). UNR.
- Montoya Arias, Luís y Medrano De Luna, Gabriel (2018). El acordeón norteño mexicano y el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias. *Acta universitaria*, 28(2), 83–100. <https://doi.org/10.15174/au.2018.1319>
- Morin, Edgar (1990). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa.
- Ochoa Escobar, Federico (2013). *El libro de las gaitas largas*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Ong, Walter (1982). *Oralidad y escritura, tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica.
- Parasuranam, Raja, RIZZO, Matthew (2008). *Neuroergonomics: The brain at work*. Oxford University Press.
- Paiva, Vanina Giselle (2014). El campo de la música académica en Argentina y el problema de la identidad nacional, entre las décadas de 1890 y 1950. Los conservatorios privados: El caso del Conservatorio Beethoven. En *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP 3 al 5 de diciembre de 2014 Ensenada, Argentina*. Universidad Nacional de La Plata.
- Pelinski, Ramón (2005). Corporeidad y experiencia musical. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (9, diciembre), 0. Sociedad de Etnomusicología Barcelona. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200913>

- Pérez Bugallo, Rubén (2005). *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*. Ediciones del sol.
- Schaeffer, Pierre (1967). *Traité des objets musicaux*. Du Seuil.
- Tagg, Philip (2004). Para qué sirve un musema. V Congreso IASPM– LA. <https://www.tagg.org/articles/xpdfs/paraquesirveunmusema.pdf>
- Tullberg, Markus (2022). *Affordances of musical instruments: Conceptual consideration*. *Front. Psychol.*, 13:974820. 10.3389/fpsyg.2022.974820

NOTAS

- [1]El presente artículo fue desarrollado a partir del trabajo final para el seminario de posgrado «Metodologías de la investigación en músicas tradicionales y populares», a cargo del Dr. Enrique Cámara de Landa (Universidad Nacional del Litoral, 2021).
- [2]Citado por E. Cámara (2010).
- [3]Paco Alanez *Ukhamau - Música Aymara*. Argentina, 2003.
- [4]Si bien para los instrumentos de viento se suele utilizar el término «factoría» (de la distinción francesa entre *lutier* y *facteur*), es lo más utilizado el término «lutería de vientos» en los fabricantes de instrumentos de viento de raíz andina (Perú, Chile, Bolivia, Argentina, Ecuador, Colombia).
- [5]En el sentido de que la apertura mínima entre dedos da terceras, para las segundas se debe cambiar de hilera. Ej: <https://www.youtube.com/watch?v=rYhL3SP2Xis> (Los trabajos de Miguel de Yeison Landero).
- [6]La educación musical en el caso de Tullberg y el constructo «unidad de escucha» en el caso de López Cano.
- [7]Nos referimos a las músicas relevadas Por Daniel Torres: <https://www.youtube.com/watch?v=jGhFr8rOn-Y>
- [8]Nos referimos a las músicas relevadas por Hugo Zemp: https://www.youtube.com/watch?v=QOTe4S_1eSE
- [9]Recordemos, con MORIN (1990), la relación fractal entre sujeto y sociedad — es decir entre el objeto de estudio de la psicología y la el de la sociología— y, por ende, la relación fractal entre cultura y el concepto de *neuroergonomía* de Parasuram (2008).
- [10]Al igual que el *didgeridoo* australiano, pero este con incorporación de la voz.
- [11]Como ejemplos de estos: <https://www.youtube.com/watch?v=AhhXDcLoD2Q>
- [12]Schaeffer, 1967.
- [13]Término muy escuchado, que infiere el hecho de que las *affordances* hasta incluso producen lenguaje.
- [14]Ver el material didáctico *Cajita de música argentina-Material de apoyo. Piano*, confeccionado por el pianista Andrés Pilar.
- [15]Categoría de la etnomusicología que refiere a la definición de fenómenos desde la mirada *insider*, es decir, con las palabras propias de los practicantes musicales estudiados.
- [16]Otro caso —entre muchos— que ilustra nuevos estándares es el solo de armónicos en arpa sobre un *tutti* de orquesta en el segundo movimiento del concierto para piano en Sol de Ravel.
- [17]Asdrubal José «Cheo» Hurtado: cuatrista venezolano de extensa discografía nacido el 2 de Mayo de 1960.
- [18]Tañido: improvisación rítmica dentro del lenguaje de la cueca utilizando todo tipo de objeto, aunque también existan instrumentos de tañido como el tormento, la tarima y la panderetita.
- [19]Observación aportada por el bandoneonista Martín Sued.
- [20]Vale el trabajo de Vanina Paiva (2014) sobre la historia de los conservatorios privados en Argentina para aportar al tema.
- [21]Innumerables ejemplos de géneros de música callejera como la «Fanfarre de rue», o la «Fanfare Funk» etc... han proliferado particularmente en Francia desde fines de los 90 hasta la fecha siguiendo estos referentes, valgan como ejemplo los grupos «No Water Please » y «La Fanfarre en pétard».

[22] Performance musical antecedida por la boliviana Luzmila Carpio, inspirada además en prácticas musicales comunitarias andinas.

[23] En verdad lo que ocurre tanto con las «regiones formánticas» de los instrumentos —estudiadas por la acústica musical y la orquestación— como con las sonoridades icónicas que representan un instrumento, es que solo algunas pocas posibilidades sonoras de tal instrumento son las que, por cultura, terminan funcionando como significantes del mismo. Es lo que mencionamos en algunos pasajes —y que podría estar sujeto a discusión— como «ontología sonora del instrumento» pero que no es más que lo que la cultura espera de él.

[24] A modo de ejemplo: https://www.youtube.com/watch?v=_B3gefcmIZs

[25] A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=sl-48QYNa0I>

[26] Otro ejemplo: es posible tocar, en una quena, música barroca europea (Caso grupo chileno «Barroco Andino») o Choro Brasileño (Caso intérprete peruano «Checho quena»), pero la quena — al igual que lo mencionado en los ejemplos con charango — en sus *affordances* primarias, está más cerca de la discografía de un intérprete como Uña Ramos, referenciado en su sonido como lo icónico del sonido «quena». Los intérpretes de quena lo saben, y cuando son contratados como quenistas, saben el sonido que deben proveer, más cercano al último ejemplo. Al igual que un clarinete, tanto el sonido Mozart, el sonido *klezmer* o el sonido cumbia colombiana —muy en imitación de la flauta de millo— están en lo posible del instrumento. Pero en un contexto de música llamada «cultura», solo la primera opción sonará a «clarinete».

[27] «La llama que llama» fue una campaña de la agencia publicitaria Agulla & Baccetti para la empresa Telecom en Argentina de 1997 a 2002.

[28] Ya hemos mencionado a Morin (1990) al respecto en la nota 8.

[29] El gran tema de Schaeffer era el de los objetos musicales, desde la idea de acusmática que recupera de Pitágoras, casi como en una negación de la importancia de las fuentes. Schaeffer desarrolla su trabajo en plena época post Merleau-Ponty y su fenomenología de la percepción (de hecho defiende el estructuralismo frente a las teorías gestálticas de su tiempo). Desde ese contexto teórico de época, es natural la separación y el esfuerzo de aislamiento del fenómeno, a tal punto en que directamente dice de modo explícito que el instrumento no es el objeto, lo cual es claro, pero ese énfasis lo despega demasiado: «*L'objet sonore n' n'est pas l'instrument qui a joué. Il est bien évident qu'en disant "c'est un violon" ou "c'est une porte qui grince" nous faisons allusion au son émis par le violon, au grincement de la porte. Mais la distinction que nous voulons établir entre instrument et objet sonore est encore plus radicale: si l'on nous présente une bande sur laquelle est gravé un son, dont nous sommes incapables d'identifier l'origine, qu'est-ce que nous entendons? Précisément ce que nous appelons objet sonore, indépendamment de toute référence causale désigné, elle, par le terme de corps sonore, source sonore ou instrument*» (Schaeffer, 1967:93).