

Músicas populares en debates académicos, o ¿cada carancho a su rancho?

Algunas reflexiones

Marcia Natividad Prendes

[Universidad de Nacional del Litoral]

RESUMEN En el presente trabajo se presentan algunas reflexiones relacionadas a la investigación que la autora se encuentra desarrollando en el marco de sus estudios de posgrado. Se propone analizar ideas, conceptos y perspectivas metodológicas y críticas contenidas en algunos textos y discusiones sobre músicas populares argentinas - latinoamericanas. Dichos estudios sostienen que resulta difícil insertar y sostener la música y la musicología popular en los ámbitos académicos, así como producir sistematizaciones válidas para su enseñanza. Insisten en que si no se considera su especificidad, o no se abordan bajo sus propios cánones y procesos de producción característicos, se siguen reproduciendo modelos pedagógicos pensados para las músicas dominantes, bajo un planteo de supuesta “universalidad”, donde todo se vuelve analizable desde la perspectiva de la música académica. Aquellas músicas que por omisión son silenciadas, negadas, no reconocidas, prohibidas o censuradas, quedan excluidas del sistema y los ámbitos académicos, subestimando (en su reducción y simplificación) al objeto de estudio y su propia especificidad.

SUMMARY In the present work some reflections related to the research that the author is developing in the framework of her graduate studies are presented. It is proposed to analyze ideas, concepts and methodological and critical perspectives contained in some texts and discussions on popular Argentine - Latin American music. These studies argue that it is difficult to insert and sustain popular music and musicology in academic settings, as well as to produce valid systematizations for their teaching. They insist that if their specificity is not considered, or they are not addressed under their own canons and characteristic production processes, pedagogical models designed for dominant musics continue to be reproduced, under a supposed «universality» approach, where everything becomes analyzable from the perspective of academic music. Those music that by omission are silenced, denied, not recognized, prohibited or censored, are excluded from the system and the academic fields, underestimating (in their reduction and simplification) the object of study and their own specificity.

INTRODUCCIÓN

Según Goldsack et al. (2009), ubicar una obra musical dentro de un marco genérico, implica caracterizarla en varios sentidos, desde lo técnico musical hasta su relación con el contexto social y sus modalidades de circulación. A través del tiempo estos criterios de inclusión de determinados géneros cambiaron y los mismos han ampliado sus fronteras. Por esto, se debe plantear la necesidad de «indagar en sus conceptos y características estéticas, sus procedimientos retóricos, alcances sociales, naturaleza y profundidad de sus cruzamientos» (Goldsack et. al, 2009).

En relación a los estudios en Música Popular, González (2013) afirma que en Congresos de IASPM-AL «se han manifestado dos necesidades: la de avanzar en el desarrollo de enfoques analíticos específicos en música popular [...] y la de definir el enfoque de análisis como una suma de textos - sonoros, literarios, performativos - ubicados en distintos contextos de producción, reproducción y recepción» (González, 2013). En concordancia con esta necesidad, estudios desarrollados en el marco de los proyectos de investigación de la Universidad Nacional del Litoral¹ sostienen que resulta difícil insertar y sostener la música y musicología popular en los ámbitos académicos, así como producir sistematizaciones válidas para su enseñanza, ya que su integración se ha visto muchas veces obstaculizada por enfoques que revelan, en algunos casos, que si no se incorporan sus «procedimientos de producción» característicos, ni se tiene en cuenta su especificidad, se siguen reproduciendo modelos pedagógicos pensados para otras músicas, lo cual denota a su vez un planteo de supuesta «universalidad» de los mismos. Además, provocan reducciones y simplificaciones en la materia de estudio, pues todo se vuelve analizable desde la perspectiva de la música académica (Goldsack et al., 2009). Estas prácticas, de poder, operan bajo lógicas de silenciamiento y negación, pudiendo establecerse una directa relación de dichos conceptos con lo considerado por Ochoa (2003) como políticas de violencia – para nuestro caso de estudio- en la institución.

En el presente trabajo se propone analizar algunas ideas, conceptos y perspectivas metodológicas y críticas contenidas en textos y discusiones sobre música popular argentina - latinoamericana. Principalmente, se tomará como punto

¹ CAI+D 2009 «Los géneros en la música popular de la ciudad de Santa Fe. Cruzamientos e hibridaciones durante la década del '80». CAI+D 2011, «Música popular argentina. Procesos de hibridación y circuitos alternativos de circulación a partir de la apertura democrática». CAI+D 2016, «Cambios e innovaciones en la canción popular argentina a partir de los '60. Desafíos a las categorías genéricas vigentes»

de partida «Los estudios de música popular» de González (2013) para establecer relaciones posibles con reflexiones de Ochoa (2003, 2006 y 2018) e investigaciones realizadas en proyectos de Investigación del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral (2009).

LA MÚSICA Y ¿LAS OTRAS MÚSICAS? CONFLICTOS DE PODER

El término música popular es tan abarcativo que incluye las acepciones de «popular» descriptas por la Real Academia Española (del pueblo, relativo a él, de las clases sociales menos favorecidas, muy querido o conocido) como así también, está referido a músicas que - no siendo masivas ni muy conocidas, ni pertenecientes a las clases sociales menos favorecidas - son consideradas populares por el tipo de repertorio, los instrumentos que utilizan o por sus modos de producción. Otra forma usual de definir la música popular es en oposición a la «música culta o académica», como si la delimitación de su especificidad ayudara a su identificación (Vega, 1979).

González (2013) abordó críticamente los problemas tratados en los congresos de la IASPM - AL, junto a sus marcos teóricos y metodologías, con el objetivo de avanzar en la articulación de un pensamiento sobre música desde América Latina, y como una forma de definir los desafíos que enfrenta una musicología enfocada hacia la música popular. Según González (2013), «a pesar de la resistencia histórica de la academia para considerar a la música popular como objeto de estudio, algunos investigadores latinoamericanos [...] desarrollaron su propia interpretación de los hechos», citando justamente a Carlos Vega, entre otros.

Más aún y como describe Vega (1979), ya desde sus inicios, existía una tendencia en la investigación musicológica en Argentina de establecer una analogía entre la «música clásica» y la «popular», con las clases «altas» y las «bajas», situando los conceptos como opuestos. La música clásica también era conocida como «música superior» o «cultura», como «modelo perdurable, digno de la historia» por «[...] la altura del pensamiento, la hondura del sentimiento y la maestría de la técnica, [...] que alude principalmente a las grandes formas y evoca por asociación a las altas clases sociales» (Vega, 1979). A estas especificaciones de «nivel elevado», se oponía la expresión «música popular», relacionándola en casi todas sus acepciones con las clases sociales medias e inferiores, las menos ilustradas, y hasta con los grupos rurales o folklóricos. Con frecuencia la terminología «popular» fue voz despectiva, en el sentido de inferior. En

el orden musical indicaba ideas y técnicas mediocres y, si la intención era peyorativa, sugería medios o elementos de mínima calidad.

Al respecto, Ochoa (2003) asume que en la música popular, «en su versión de izquierdas», el proceso fue identificar al pueblo como portador de una tradición «auténtica» en contra de la impostación de las clases dominantes y como la lucha contra la invasión de lo extranjero. En una posible relación con estas conceptualizaciones, resulta inevitable advertir una vinculación de la música con procesos políticos. En este sentido y correspondencia, puede asumirse que «[...] los procesos de inclusión social también pasan por los de inclusión académica. La presencia de la música popular en el debate académico contemporáneo constituye también una forma de incorporar socialmente a vastos sectores de la población latinoamericana, muchas veces segregados, que practican, consumen y construyen su mundo de sentido [...]» (González, 2013).

La institución musical y otros espacios públicos de enseñanza, entendidos como centros de poder, normalizadores, ejercen formas de tradicionalizar como modo de adoctrinamiento y disciplinamiento para eliminar la variedad, la diversidad y multiplicidad (Ochoa, 2003). En este sentido - e históricamente - los conservatorios excluyeron a las músicas populares, y han formalizado un lenguaje y un tipo de práctica como apropiada y otro como no apropiada, generando una gran tensión en dicha relación y acrecentando el desafío de cómo institucionalizar sin dejar de lado la diversidad de los músicos y músicas. Así es que la relación música – academia se presenta como una dimensión paradójicamente compleja, que acarrea exclusión, rechazo y dificultad de disciplinamiento por parte de los «rebeldes» que constantemente se salen de las prácticas consideradas como las «apropiadas».

CAMBIOS PARADIGMÁTICOS Y CUESTIONES DE GÉNEROS

González (2013) expone que la música popular es definida por su masividad, mediatización y modernidad, y es cruzada transversalmente por los procesos generados por su mediación, es decir por sus formas de producción, circulación y consumo. Al respecto, Ochoa (2006) asume que en la actualidad se está produciendo una intensificación de un momento histórico de cambio estilístico en las músicas populares, por ello muchos de los términos asociados a la música popular y a los géneros, tales como «local», «popular», «auténtico» o «tradicional» son altamente polémicos. En efecto, en el libro *Músicas locales en*

tiempos de globalización (2018) se presentan algunas de las polémicas que se dan en torno a los procesos de transformación musical en la actualidad.

En las investigaciones de Goldsack et al. (2009) también se asume que las músicas se encuentran en medio de un profundo proceso de transformación: de los géneros populares, de las fronteras entre «lo culto» y «lo popular», de las estructuras de los instrumentos musicales, las tecnologías para producir sonidos y comunicarlos, los modos como la música junta a las personas, e incluso hasta las razones por las cuales las personas hacen o escuchan música.

Según González (2013), los estudios en música popular «tenden a evitar el uso de criterios esencialistas para definir género musical, pues finalmente género puede ser más una categoría del discurso que un rasgo intrínseco a la propia música». Al respecto, Ochoa (2006) asume que la problematización de la idea de género en los estudios de música popular es relativamente reciente y los géneros musicales son categorías operativas de creación artística y de uso analítico, pero la unidad de la noción de género como concepto claramente definido, ha sido cuestionada y se maneja dentro de las fronteras manipulables de poder. Siguiendo este lineamiento, y a menos que dichas fronteras hayan sido borradas voluntariamente, se puede concluir que todas las categorías clasificatorias son construcciones a lo largo de la historia y son sistemas para organizar y validar las diversas jerarquías entre las semejanzas y las diferencias sonoras. De este modo, la idea de género «se presenta como una construcción social, una pieza móvil a las necesidades de un grupo» (González, 2013).

Como pueden observarse, al igual que las problemáticas en torno a la conceptualización y delimitación de la música popular, existen parangones con las problemáticas en torno a la conceptualización y delimitación de los géneros: hay una forma musical del género que va a ser la más válida, hay una estética que «se fija» como la apropiada. Del mismo modo, dicha lógica implica un proceso de invisibilización: la diferencia se borra, es decir, las formas de dicho género que no se ajustan a dicha descripción de «la apropiada» se convierten en formas menos válidas. Generalmente las diferencias estilísticas que se eliminan son aquellas que remiten a factores étnicos, de género o de región no deseables. La construcción de una categoría genérica – al igual que la construcción de una categoría de música popular – se da a través de un proceso de eliminación de la diferencia a favor de la semejanza y dicho proceso, como sugiere Ochoa (2006), es siempre estético e ideológico.

Desde estos estudios entonces, es que se ha hecho cada vez más claro comprender que las categorías genéricas no son evidentes ni naturales: su defini-

ción está asociada a ciertos procesos históricos de valoración de lo musical y de movilización cultural. En este sentido, lo aceptable y valorable de un género musical se encuentra en parte relacionado a la manera como se constituyó históricamente. Es decir, la historia de un género musical determina no solo un marco estético de definición sonora sino también un marco valorativo del género mismo (Ochoa 2003, 2006).

LA VIOLENCIA, «EL RUIDO»

Como se ha señalado anteriormente, en América Latina y en el contexto latinoamericano, numerosos musicólogos han estudiado y estudian los diversos modos en que música y violencia se asocian. Según González (2013) estos temas permitieron abordar la música «desde sus modos de producción y consumo, sus formas de censura y exclusión, la construcción de subjetividades, la articulación de discursos y el cuestionamiento a los roles sociales», contribuyendo así a enriquecer el pensamiento sobre la música desde América Latina.

González (2013) y Ochoa (2006), ejemplifican estas prácticas con la producción y consumo de músicas que expresan y narran experiencias explícitas de violencia, como por ejemplo, la cumbia villera en Argentina, el corrido mexicano, el *proibidão* en Brasil, entre otras, haciendo hincapié en cómo se abordan los vínculos entre sujetos sociales en la ilegalidad o en situación de riesgo social y en cómo se aborda, además, la dicotomía entre las estrategias represoras del estado y las estrategias de fomento de la industria de estos géneros.

En relación a este punto, Ochoa (2006) asume que coexisten dos rutas opuestas que plantean distintas formas de relación en discursos mediáticos. La primera es acerca de la celebración de la música como respuesta a la violencia, entendiendo a la valoración de la música como solucionadora, como recurso para solucionar problemas políticos y sociales. La otra ruta es la que acusa a la música como incitadora de violencia, hasta el punto de que en ocasiones se ha prohibido su circulación en los medios, acarreado así la paradoja de las políticas de prohibición: la negación.

Al respecto, Ochoa afirma que la negación también es un problema, como si el silenciamiento de dichas músicas pudiera silenciar la existencia y las historias de exclusión, reordenamiento histórico y social, y demanda socio-política a los cuales dan voz. Aquí la autora retoma el concepto de censura musi-

cal², pero ahora como política de negación de la existencia de realidades sociales tales como las dimensiones estéticas, sociales, políticas y económicas de narcotráfico, explotación sexual, pobreza, exclusión social, etc., que son políticas tanto de lo público como de lo privado. Sugiere Ochoa que dichos discursos de prohibición asumen una correlación causal entre textualidad, práctica musical y efecto social, es decir, se asume que dichas músicas incitan, por definición, a la violencia, y afirma entonces que la prohibición de estas músicas por tanto hace parte de una política local y transnacional de silenciamiento o doble discurso, tanto por acción como por omisión (se dice una cosa pero se hace otra) (Ochoa, 2006).

Desde el punto de vista sociológico – musical, Ochoa (2006) asume que existe una tendencia a que se perciba e interprete a la violencia como un afuera de lo social, como un agente externo que hay que estimular o erradicar para lograr una reconstitución de lo social, y remite al concepto de ruido³ como lo que no funciona en la sociedad. En este sentido, la lectura puede asimilarse en una analogía: la violencia es a la sociedad lo que el ruido es a la música. Se introduce entonces el concepto como un opuesto, como un afuera que habría que eliminar: como opuesto al consenso público, como resistencia al orden social; como lo opuesto a la música (la misma entendida como aquello que se reconoce bajo ciertos ideales de «belleza»). Como lo opuesto a la comunicación definida como transmisión de información, lo opuesto a la clasificación y a la objetividad de las categorías. Como lo opuesto al mundo natural y su silencio. Claro entonces está, a partir de afirmaciones de Ochoa (2006), que el reconocimiento de que las violencias surgen desde un «adentro de lo social» implica también desmitificar esta metáfora socio-musical y de la ontología musical en la cual se basa, en la que el ruido se define como algo externo a la música y a lo acústicamente agradable como un sonido musical.

Ese «ruido», la violencia, no es algo externo a nuestra sociedad, sino más bien algo que permanece y pertenece a la vida cotidiana de la sociedad, entendiendo a la aparente contradicción como parte de su definición. La existencia de un problema o conflicto existente puede presentarse como eje transformador, necesario, creador, despertador de un cambio, lo necesario para salir de la comodidad que ejercen los medios hegemónicos en relación al lugar donde «se debe» estar, lo «correcto», lo que está «bien», lo que «funciona». Ochoa (2018)

2 Cloonan (2003).

3 Novak (2006).

resume dicha apreciación comprendiendo al conflicto como parte creativa y posibilidad constructiva de la cotidianidad.

En vinculación a las reflexiones de Ochoa, González (2013) asume que la aparición de nuevas prácticas culturales marginalizantes contribuyó como marco para el debate sobre la construcción de subjetividades en contextos de crisis, así como también para abordar las estrategias de conformación y reivindicación de la marginalidad y exclusión social. Asimismo, destaca los debates que se dieron lugar en el Congreso de IASPM, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2005, en relación al desarrollo de políticas públicas de inclusión social en base al rescate de expresiones musicales marginalizadas; y a la mediatización de repertorios tradicionales como proceso de inclusión social.

ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES

Como puede observarse a partir de las consideraciones de Vega (1979), se puede concluir que desde los inicios de la investigación musicológica en Argentina, la analogía entre «música clásica» y la «popular» con las clases altas y las bajas, (situando los conceptos como opuestos) no se manifestaba de manera explícita, porque convivía en el imaginario social. La academia supo cumplir un rol determinante a la hora de exacerbarla, ya que ha pretendido normalizar éstos conceptos elitistas y esconder la problemática referida a que el estudio de la música popular, por ser un terreno inexplorado, ha sido -por ende- subestimado.

Por otro lado, y en concordancia con las investigaciones realizadas por los/as autores/as mencionados/as, puede establecerse que las relaciones que tienen el espacio público (sociedad) con las estéticas e ideologías sobre géneros musicales concretos y tipologías musicales (cómo se definen la música clásica, popular, folklore) son construcciones manipulables. Tanto las problematizaciones acerca de la definición y delimitación de la música popular, como de la idea de género, han surgido justo en un momento de profunda transformación de las fronteras de lo que se han considerado como los límites de lo genérico y de surgimiento de la diversidad como paradigma cultural determinante. A medida que se ha acelerado radicalmente el proceso de ingreso de las músicas locales al mercado musical, se ha agudizado el conflicto clasificatorio de dichas músicas. En este sentido cabe destacar, aunque pareciera una obviedad, que lo que aparentemente aparece como agresivo puede ser interpretado de una manera completamente diferente según la posición del sujeto o inter-

pretación sociopolítica que promulgue, o viceversa: lo que aparece como una política que estimula la convivencia puede generar quiebres sociales radicales que antes no existían, como por ejemplo, el falso concepto de «universalidad» en la música, promulgado por los centros hegemónicos de poder (Goldsack et. al. 2009), aquí desarrollado.

Al respecto, y claramente funcional con lo mencionado anteriormente, se destacan las investigaciones acerca de músicas que incitan a la violencia, entendiendo a las mismas como aquello que hay que eliminar, como el «ruido», como lo que «no es», como un «afuera», «lo otro», una «exterioridad que viene a interrumpir un sistema que sí funciona», como una cuestión ajena, como opuesto y ruptura de lo que está bien (¿qué está bien? ¿para quién?) y por lo tanto deben ser prohibidas. La paradoja de las políticas de prohibición es que la negación también es un problema, como si el silenciamiento de dichas músicas silenciara su existencia. Se relacionan estos conceptos con las historias de exclusión, opresión, políticas de silenciamiento o doble discurso.

Definir algo por lo que no es, es lo que ha hecho históricamente la academia con las músicas consideradas populares, o músicas que no se encuentran dentro del canon establecido. En contraposición, se encuentran reflexiones actuales que cuestionan estas normalizaciones, asumiendo que la música depende de códigos de significancia social; y reflexiones que vinculan la música a los procesos políticos, a través de conceptos tales como censura musical, ruido, y los numerosos modos en que música y violencia se asocian.

Según González (2013) «(...) la musicología latinoamericana no puede seguir siendo la misma luego de encontrarse con la música popular. No sólo la concepción de la música y de los procesos sociales en que está envuelta han cambiado, si no también su propia visión de sí misma ha sido modificada (...)». La aplicación de estas investigaciones en el campo de la música y musicología popular, demuestran un ejemplo contundente de ello: si las músicas no se abordan bajo sus propios cánones y procesos de producción característicos, se siguen reproduciendo modelos pensados para las dominantes; y las «otras», que por omisión son silenciadas, negadas, prohibidas o censuradas, quedan excluidas del sistema y los ámbitos académicos, reduciendo y subestimando al objeto de estudio y su propia especificidad.

Es así, que más que una respuesta a la pregunta inicial, se plantea una invitación a la constante reflexión crítica e interpretativa. En el presente trabajo se encuentran y relacionan algunas contradicciones y diferencias propias de la temática que así lo demanda, demostrando la diversidad de concepciones como parte

de su característica constitutiva. Resulta necesario desmontar la inmediatez con que las aparentes «verdades» se promulgan y se han asumido y legitimado en espacio público y la academia, destacando la importancia de pasar de afirmaciones aparentemente obvias a un cuestionamiento sobre su relación con las profundas ideologías en que están basadas. Del mismo modo es necesario el espacio de debate y de problematización - a partir de investigaciones concretas y críticas por diversos autores - de aquellas «fronteras» genéricas instaladas, entendiéndolas como construcciones de poder, siempre manipulables *per se*.

BIBLIOGRAFÍA

- GOLDSACK, ELINA; PÉREZ, HERNÁN; LÓPEZ, MARÍA INÉS. (2009). «Música popular: algunas propuestas para su estudio. Aproximaciones a la música de fusión en la ciudad de Santa Fe». *Música: revista del Instituto Superior de Música*. Nro. 13, Santa Fe: UNL Editora , p. 54 – 80
- GOLDSACK, ELINA; LÓPEZ, MARÍA INÉS. (2009). «El análisis en Música popular. Punto de partida para diversas instancias pedagógicas», *Revista Neuma*, Año 5- Vol. 2, Chile, p. 82 – 97
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO, *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. BUENOS AIRES: GOURMET MUSICAL, 2013.
- OCHOA GAUTIER, ANA MARÍA. (2003). Músicas locales en tiempos de globalización, *Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma
- (2006). «La materialidad de lo musical y su relación con la violencia», *Revista Transcultural de Música*, Nro. 10
- (2018). Entrevista realizada por Mayra Estévez Trujillo y Fabiano Kueva, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=vhgDJTvkl6U>
- VEGA, CARLOS. (1979). «Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos». *Revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas Carlos Vega*, Nro. 3 , Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, p. 4-17

Registro bibliográfico

MARCIA NATIVIDAD PRENDES: «Músicas populares en debates académicos, o ¿cada carancho a su rancho? Algunas reflexiones», en *Revista del Instituto Superior de Música*, número 17, Instituto Superior de Música, Santa Fe, UNL, República Argentina, 2020, pp. 122-132.

Descriptores / Describers

Popular · Académico