

Fragmentos de:

Vila, Pablo. 1999. "Reseña de John Shepherd y Peter Wicke. *Music and Cultural Theory Cambridge: Polity Press. TRANS Revista Transcultural de Música 4* (artículo 6).

Que coinciden literalmente con fragmentos de:

Reynoso, Carlos. 2006. *Antropología de la música. De los géneros tribales a la globalización. Volumen II. Teorías de la complejidad. Buenos Aires: SB. pp. 319-329.*

Los fragmentos coincidentes se marcan en amarillo.

En color rojo y entre corchetes aparece el número de página exacta de Reynoso (2006: 319-329) donde aparece la coincidencia.

Shepherd y Wicke han publicado un libro sumamente interesante acerca de la relación entre música y sociedad, y música y subjetividad. [319] Queriendo diferenciarse del "imperialismo lingüístico" que creen dominante en los estudios culturales contemporáneos, estos autores buscan enfatizar una musicología y una sociología de la música que tenga como base el sonido, y no el lenguaje. Con justeza plantean que la tendencia principal dentro de la sociología de la música ha sido, hasta muy recientemente, la de analizar las letras de las canciones cuando intentan develar cuestiones relacionadas al afecto y al sentido en la música popular (p. 9), tendencia que casi siempre deja los sonidos de la música sin ningún tipo de explicación. Así, para los estudios culturales de los cuales la sociología de la música forma parte, lo principal sería develar los contenidos afectivos y de sentido de la música apelando a procesos "extra-musicales" (p. 15). Si esto ha caracterizado a la sociología, la musicología ha pecado en dirección opuesta, ya que ha tendido a concebir el sentido de la música como un fenómeno extrínseco a las fuerzas sociales y culturales, e intrínseco a la música misma, donde la tendencia es la de reducir el sentido de la música a la condición de sus sonidos (p. 15). Paradójicamente ambos acercamientos a la música tienden a mantener separados, por distintas razones, el sonido de la música de los procesos sociales y culturales que (Shepherd y Wicke argumentan) son importantes para tales sonidos. A su vez, Shepherd y Wicke quieren "rescatar" a la música del lugar subordinado que tiene, como práctica significativa, en relación a la palabra. Para estos autores existe una gran diferencia en la manera en que la palabra y la música significan, y esto hace que el análisis cognitivo de la [320] música sea mucho más difícil de realizar que el mismo análisis respecto al lenguaje, ya que en el caso de la música el sonido-imagen que se experimenta como un sonido musical no puede ser distinguido fácilmente de la experiencia afectiva que tiene que ocurrir si dicho sonido-imagen es reconocido, justamente, como música (p. 139). En este sentido, Shepherd y Wicke plantean que la música, como práctica significativa basada en la iconicidad, tiene una capacidad de posicionar a los sujetos mucho más directa que el lenguaje, dado el carácter arbitrario que unen en este último al significado con el significante. De esta

manera, la capacidad de significación del lenguaje tiene que ver con su, aunque arbitraria, capacidad de referenciar el mundo externo, a la vez que la capacidad de significación de la música residiría en su capacidad de estructurar (antes que referenciar) sentidos. Y Shepherd y Wicke llegan al extremo de plantear que es justamente esta capacidad estructurante de la música la que "imparte los principios de la estructuración simbólica de la sociedad, el lenguaje y otras formas de expresión humana" (p. 3). De este modo, la música sería social para los autores, no sólo porque es producida a través del mundo material, y no sólo porque es producida a través del mundo social. Es social porque permitiría la estructuración independiente del mundo material tal cual es identificado visualmente, lo que a su vez facilitaría la estructuración humana de dicho mundo material y así la constitución del mundo social (p. 200). Por lo tanto, sería precisamente la música la que facilitaría en la conciencia humana una estructuración simbólica "pura", estructuración simbólica que es asemántica como consecuencia de su "independencia" respecto del mundo material tal cual es identificado visualmente, es decir del mundo del lenguaje.

[320]

[328] De acuerdo a los autores, la razón por la cual esta capacidad tan singular de la música de posicionar actores sociales escapó al análisis sociológico y musicológico hasta el momento se debe al uso de modelos lingüísticos para analizar fenómenos musicales cuya capacidad de significación, de acuerdo a Shepherd y Wicke, es radicalmente distinta a la del lenguaje.

Consecuentemente, autores como Lacan y Kristeva, quienes no tuvieron problemas en reconocer que el lenguaje no puede estructurarse a sí mismo, al no haber captado (según Shepherd y Wicke) la capacidad estructurante de la música, apelaron a conceptos puramente teóricos para reemplazarla: la idea del phallus como significante primario en Lacan y la de chora en Kristeva. Por el contrario, los autores plantean que la infinita libertad de la imaginación y los significantes en el lenguaje que es permitida por el "momento semiótico" del mismo [329], estaría restringida por los principios estructurales e icónicos de acuerdo a los cuales la música articula los afectos y el sentido, donde el mantenimiento del lenguaje como forma estructurada y simbólica y su consecuente capacidad de manipular lo particular se hace posible por el carácter endémico de la música como estructura icónica (p. 201).

Por el mismo motivo Shepherd y Wicke plantean que la música como práctica significativa es mucho más poderosa que el lenguaje, porque para estos autores la base de poder de las prácticas significativas--la base de su capacidad de posicionar en lugar de hablar a los sujetos--reside en el carácter material de las conexiones icónicas que pueden y deben existir entre los potenciales significantes del mundo exterior tal como son usados por la gente y los estados de conciencia con los cuales dichos significantes están en relación dialéctica (p. 213). Si esto es así, más allá del sentido del tacto y del posicionamiento material real de los cuerpos, la música, discursivamente constituida, es fundamental entre las prácticas significativas por su habilidad de ejercer precisamente este tipo de poder. Las características inherentes de la música, su uso de los potenciales icónicos y no-denotativos de los sonidos

proveería a la música, de acuerdo a Shepherd y Wicke, de una especial capacidad de ejercer poder de una manera directa y concreta. La música podría, de esta manera, hablar directamente, concretamente y con precisión a los estados de conciencia que constituyen nuestra subjetividad, nuestro ser (p. 213).

[325] Es por esta búsqueda de diferenciar los procesos de significación que caracterizan al lenguaje de los sonidos de la música que Shepherd y Wicke introducen el concepto de "montura sonora" para separarse de autores que, como Tagg, buscaron afanosamente (pero, de acuerdo a Shepherd y Wicke, de manera infructuosa) de encontrar un equivalente musical al "morfema" lingüístico (o unidad básica de sentido en el lenguaje). En este sentido, la montura sonora vendría a ser el equivalente al significado de la lingüística, con la salvedad de que las relaciones que en dicha montura se establecen son relaciones de "atracción" y no de "repulsión" como las que juegan en los procesos de diferenciación/identidad en el lenguaje. Es por esto que Shepherd y Wicke plantean que la diferencia en el lenguaje se basa en el principio de "repulsión" y que de esto resultaría una asociación entre los elementos de la significación y los sonidos que se reconocen como discretos, que es exclusiva, consistente, y, en consecuencia, inmanente. En cambio, la diferencia en la música se basaría en el principio de "atracción" y que esto resultaría en un orden de relaciones entre elementos similares y diferentes de significación que despliegan componentes de sentido a través de la concatenación de sonidos reconocidos como discretos de una manera que tiene el potencial de convertirse en infinitamente compleja (p. 162).

Si estas son las tesis más importantes avanzadas por Shepherd y Wicke, un breve recorrido por la estructura del libro nos permitirá visualizar mejor el recorrido por el cual los autores llegan a plantear tales propuestas. El trabajo comienza con una crítica muy extensa a los distintos acercamientos al estudio de la relación entre música e identidad y música y sociedad. En primer lugar Shepherd y Wicke critican los modelos semiológicos tradicionales que sostienen que los sonidos de la música significan de manera muy distinta a los del lenguaje. De acuerdo a este tipo de modelo, los sonidos de la música significarían, pero de manera tal que no invocarían significados que estarían, de alguna manera, apareados al mundo de los objetos, eventos e ideas lingüísticamente codificables. En otras palabras, la música opera con un sentido no-denotativo. De acuerdo a este modelo, sólo cuando los sonidos de la música son interpelados por el orden simbólico del lenguaje es que los mismos adquieren la capacidad de significar, [320] donde el sentido de la música sería discursivamente constituido. De esta manera, los sonidos de la música estarían [321] aún más arbitrariamente relacionados a las cosas que las propias palabras. Si esto es así, la música se transforma en un signo vacío en el sentido de que su sonido puede ser tomado como siendo completamente polisémico, capaz de albergar todos los sentidos, dado que en sí mismos, no tienen ninguno. Entre los autores que Shepherd y Wicke consideran que siguen esta concepción errada de la música se encuentra Julio Kristeva (p. 21). Para Shepherd y Wicke los sonidos de la música no son completamente polisémicos y si la gente discute acerca de lo que la música significa para ellos, es porque debe existir "algo" sobre lo cual construir discursos diferentes acerca de un

evento musical, es decir, no cualquier sentido puede ser asociado con los sonidos de la música.

Otro tipo de acercamiento que es criticado por Shepherd y Wicke en su libro es el de las teorías culturalistas acerca de la música. Estas teorías, según los autores, también perderían de vista lo que los sonidos tienen de específico en todo sistema de significación. De este modo, si bien Shepherd y Wicke reconocen que entender los contextos culturales en los cuales un determinado tipo de música se desarrolla es muy importante para comprender su poder significativo, detener el análisis de la música a este nivel es un error bastante extendido en los estudios culturales acerca de la música. Esto ocurre porque muchas veces dichos estudios culturales olvidan que muy a menudo los desarrollos estilísticos tienen vida propia y no se corresponden con los cambios en el entorno cultural que los rodea. Como podemos observar, Shepherd y Wicke, una vez más, abrogan por ese "algo más" intrínseco a los sonidos, que no puede ser explicado únicamente por la relación de la música con sus contextos culturales.

Pero no sólo eso, sino que los autores van un poco más allá y plantean que muy posiblemente haya aspectos de los procesos sociales y culturales que puedan ser revelados solamente a través de su articulación musical. Con esto, Shepherd y Wicke dan una vuelta de tuerca más a su proposición de que los sonidos tienen una capacidad significativa que es independiente de tal capacidad tal como es expresada a través del lenguaje. Así, habría aspectos ligados a los afectos y al sentido en la cultura a los cuales solamente se podría acceder a través de un entendimiento de las cualidades específicas de las prácticas significativas de la música como forma cultural, es decir, de sus sonidos (p. 34).

Como parte de las teorías culturalistas criticadas por Shepherd y Wicke, la teoría de la homología estructural también es debatida por los autores. [322] En este tipo de teoría sus sostenedores tratan de trazar un paralelo entre las características internas, estructurales, de las melodías, armonías y ritmos de la música, con los rasgos estructurales que se consideran característicos de los contextos sociales en los cuales tal música es interpretada (p. 37). De acuerdo a Shepherd y Wicke, dichas teorías homológicas presentan una serie de problemas (p. 39). En primer lugar, la manera en que la noción de homología estructural fue aplicada al análisis de la significación social y cultural de la música asumió una cierta inmanencia de estructura en relación tanto a las prácticas sociales como a las formas musicales, donde no se problematizó la noción de "estructura" tal como se la usaba tanto para entender las prácticas sociales como las musicales. En segundo lugar, la teoría homológica inglesa tendió implícitamente a asumir que los estilos musicales daban "expresión" a algo que realmente ocurría en la realidad social exterior a los mismos. Muchas veces esto llevaba a la asunción de sentido común de sostener que la música popular tenía cierta habilidad de "dar poder" a los individuos, y de esta manera expresar auténticamente la "pureza" de la oposición política. En tercer lugar, siempre de acuerdo a Shepherd y Wicke, el rol del individuo en la creación o apreciación de los sentidos de los estilos culturales se conceptualizaba mayormente en términos de la pertenencia de dicho individuo a un grupo social

en particular. Es por esto que en la teoría homológica realmente hubo poco espacio conceptual para teorizar acerca del mundo interno del individuo y de cómo éste se conecta con el mundo externo de los sentidos culturales compartidos. Este vacío en los estudios de la teoría subculturalista es muy importante en relación a la música, en el sentido de que se dice que la música apela precisamente al mundo interior de las emociones privadas (p. 40).

Por otra parte, entre los autores y escuelas que Shepherd y Wicke citan para apoyar su teoría de que la música es un sistema significativo puramente abstracto que trasciende tanto el nivel del lenguaje como sus principios de articulación figura prominentemente el estructuralismo. En el trabajo de Lévi-Strauss Shepherd y Wicke ven una extensión de los principios del estructuralismo a otros tipos de sistemas significativos, en particular los mitos y la música porque, de acuerdo a Lévi-Strauss, los trabajos musicales proporcionan una grilla de significación, una matriz de relaciones que filtra y organiza la experiencia [323] vivida. La música substituye a la experiencia y produce la muy placentera ilusión de que las contradicciones pueden ser superadas y las dificultades resueltas (p. 46). De ahí entonces que la avenida abierta por el estructuralismo saussuriano permita pensar que, en definitiva, la música, de alguna manera, "produce sentido". Y de ser así, es también posible pensar, de acuerdo a Shepherd y Wicke, que la música puede determinar o influenciar la conciencia individual y, por lo tanto, la música podría ejercer también cierto poder sobre los individuos (p. 48).

Otro autor al que hacen referencia Shepherd y Wicke es Althusser, de quien rescatan su concepción "material" de las significaciones ideológicas, entre ellas la música incluida (interpretación de Althusser con la cual no acuerdo, dado que mi lectura de Althusser no implica, como sostienen Shepherd y Wicke, que el sujeto es interpelado a través de mecanismos que son esencialmente materiales). De acuerdo a estos autores, la íntima asociación que frecuentemente se presume existe entre la música y el mundo de las emociones y los afectos parece encontrar un importante apoyo en la interpretación bastante particular que hacen Shepherd y Wicke del pensamiento althusseriano, como sosteniendo que la autonomía relativa del pensamiento ideológico respecto de la base económica de la sociedad que la determinaría sólo en "última instancia" se basaría en una (para mi modo de ver errada) concepción de la materialidad de sus relaciones constitutivas. Sólo a partir de este peculiar entendimiento del pensamiento althusseriano es que Shepherd y Wicke pueden sostener que existiría una conexión material específica y posiblemente única entre los sonidos de la música (la "materialidad" de la música) y los sujetos individuales que esta música afecta (p. 53).

Para legitimizar aún más esta aserción los autores se apoyan en el trabajo de Pratt, quien sostiene que la música presenta al oído una variedad de patrones auditivos que, a un nivel puramente formal, son muy similares (si no idénticos) a los patrones corporales que son las bases de la emoción real. Los dos tipos de patrones son, respecto a su forma, prácticamente iguales, pero el patrón auditivo constituye la música, mientras que los patrones orgánicos y viscerales construyen la emoción, en donde la música suena de la manera que se sienten

las emociones (p. 53). Ninguna otra argumentación o base empírica es usada para apoyar esta afirmación de Pratt, con lo cual la misma no ayuda demasiado a "confirmar" lo que Shepherd y Wicke creen encontrar en Althusser.

Lo interesante de la peculiar interpretación que hacen Shepherd y Wicke de Althusser es que los autores no se preguntan por la materialidad de la forma significativa por antonomasia para Althusser, es decir, la palabra, y como esta materialidad (de existir) se relacionaría con la construcción de las identidades. Pero como Shepherd y Wicke buscan afanosamente un anclaje material en la constitución de sentido, y como la música parece ofrecerlo (el sonido), mientras que el papel del sonido en la palabra es mucho más problemático de analizar, los autores no sólo pasan por alto este problema, sino que se apoyan en la teoría psicoanalítica y la importancia que le confiere al cuerpo como anclaje material de los procesos cognitivos y afectivos para avanzar su posición. Es por esto que Shepherd y Wicke se sienten avalados por Althusser (cosa que yo no comparto) cuando observan que sólo planteando la existencia de una ligazón entre las prácticas significativas por un lado y los procesos que construyen la subjetividad, por el otro, procesos que serían completamente materiales en todas sus dimensiones, se podría empezar a entender la efectividad de la ideología en la constitución de los sujetos (p. 57). Si esto es así, Freud es una buena fuente para avanzar en este camino, porque el autor vienes puso mucho énfasis en la materialidad del cuerpo humano como el sitio para el desarrollo y constitución de la subjetividad individual y la identidad.

El tema aquí es que la solución planteada por Shepherd y Wicke respecto de la promesa nunca cumplida por Althusser y su teoría de la interpelación (a partir de Althusser conocemos muy bien las ofertas de identidad que el individuo recibe, pero no sabemos nada acerca de por qué determinadas interpelaciones son aceptadas y otras rechazadas) no es ni la única posible, ni, a mi entender, la más adecuada. Por lo tanto, si por un lado las teorías Althusserianas (y también las Foucaultianas) son muy buenas para explicar cómo los individuos son interpelados como sujetos a través de las distintas formaciones discursivas que intentan "sujetarlos" (la música incluida), dichas teorías se detienen en su fuerza explicativa cuando llega el momento de dar cuenta de los procesos particulares a través de los cuales las subjetividades son realmente (no sólo potencialmente) construídas, es decir aquellos procesos que efectivamente nos construyen como sujetos que pueden, ahora sí, ser "hablados". En otras palabras, el entender el proceso de construcción identitaria no sólo requiere que el sujeto sea "llamado" de determinada manera por los discursos en cuestión, sin que también el sujeto tiene que "aceptar" el llamado, es decir, tiene que "invertir" en la posición a la que hace referencia el llamado (Hall 1996: 6). La teoría interpelatoria tal como la propone Althusser, o la propuesta Foucaultiana de que el sujeto es producido como un "efecto del discurso" dan buena cuenta del "llamado" o de la construcción de posiciones de sujeto en distintas formaciones discursivas, pero deja sin responder por qué el actor interpelado invierte en tal versión particular de dicha posición de sujeto, y no en otra versión de la misma. Como bien expresa Stuart Hall (1996: 12): "... no hay teorización alguna del mecanismo psíquico o de los procesos interiores por medio de los cuales se producirían estas 'interpelaciones' automáticas, o -aún más significativo- por medio de los cuales dichas interpelaciones fracasan o

encuentran resistencia o son negociadas." En un intento por resolver este problema, Hall hace referencia al trabajo de Judith Butler como una posible solución a este acertijo. De acuerdo a esta autora feminista:

El sexo no sólo funciona como una norma, sino que es parte de una práctica regulatoria que produce (a través de la repetición o iteración de una norma que no tiene origen) los cuerpos que gobierna, es decir, cuya fuerza regulatoria se manifiesta como una suerte de poder productivo, el poder de producir - demarcar, circular, diferenciar- los cuerpos que controla ... "sexo" es un constructo ideal que se materializa forzosamente a través del tiempo. (Butler, 1993: 1).

Lo que Butler nos sugiere en relación al proceso de construcción identitaria es que los sujetos son producidos en el curso de su materialización, donde materialización es entendida "no como el acto por medio del cual un sujeto pone en existencia lo que ella o él nombra sino más bien como ese poder reiterativo del discurso de producir los fenómenos que regula y constriñe" (Butler, 1993: 2). En este sentido, el sexo, la raza, la étnia o la edad (los campos usuales sobre los cuales las interpelaciones y las categorías sociales actúan) no sólo funcionarían como una norma a ser seguida, sino que, y aún más importante, lo harían como prácticas regulatorias que producen los cuerpos que gobiernan. Esta es la razón por la cual Stuart Hall piensa que la nueva tarea a llevar a cabo es "pensar la cuestión del carácter distintivo de la lógica dentro de la cual el cuerpo racializado y etnicizado es constituido discursivamente, a través del ideal normativo regulatorio de un 'eurocentrismo compulsivo'. Y la sutura de lo psíquico y lo discursivo en su constitución." (Hall 1996: 16). Como podemos observar, aquí no hay ninguna apelación a lo "material" de las prácticas significativas para explicar cómo la ideología constituye a los sujetos, dado que la idea de "lo material" es reemplazada por la de "materialización" en una línea de pensamiento mucho más acorde con lo planteado por Althusser que la que siguen Shepherd y Wicke.

Por lo tanto yo pienso que la efectividad de la interpelación musical no se debe a la materialidad de su sonido y su incidencia (pareciera que casi directa, si seguimos a Pratt) en el cuerpo (un planteo homológico "sofisticado" si se quiere) tal como lo plantean Shepherd y Wicke, sino en la posibilidad que tienen las interpelaciones musicales de "materializar" ciertas versiones identitarias y no otras, modificando los cuerpos en su transcurso. Así, las peculiares interpelaciones "mujer", "adolescente", "gay" o cualquier otra que baja de la música (ya sea a través de su sonido, sus letras o sus interpretaciones) realmente modificarían los cuerpos de aquellas personas que las aceptan como identificaciones válidas. Esta sería la "materialidad" althusseriana, y no la planteada por Shepherd y Wicke. Pero como estos autores están convencidos de que su interpretación de Althusser es la correcta, no es de casualidad que busquen en el psicoanálisis la base "material" de los procesos subjetivos, para así combinarlos con (lo que ellos creen) sería la base material de las interpelaciones musicales, es decir, su sonido).

De esta manera, [324] para Shepherd y Wicke, la particular característica de la música que haría que la misma establezca una especial relación con el

inconciente es su habilidad para circumbalar el mundo externo de los objetos (p. 57), cosa que el lenguaje no podría hacer. Además, si el inconciente tal cual es constituido por los procesos psico-sexuales se convierte en la fuente de las pulsiones que están en la base de los estados emocionales y afectivos, de esto se desprende que también la música (precisamente porque puede burlar el mundo de los objetos externos), viene a establecer una relación muy especial con el mundo de las emociones (p. 58). Consecuentemente, no es por casualidad que la mayoría de los autores influenciados por el psicoanálisis planteen que la música se relacionaría con los períodos narcisísticos más tempranos de la organización psicológica del individuo, cuando el ego no puede todavía delinear los contornos que separan al yo de la realidad (p. 59). Esta línea de pensamiento es consistente con la aseveración de que la música sería "pre-lingüística" o "sub-lingüística", y de esto se desprendería que la música (dado su carácter abstracto) podría eventualmente devolvernos a un mundo en el cual las barreras entre el yo y los objetos estarían disueltas.

En la mayoría de este tipo de acercamientos a la relación entre música e inconciente se presume que la música es mucho más que una mera expresión indirecta de la energía básica y los deseos latentes, ya que la misma sería una actividad directamente iniciada por el ego para manejar su entorno (p. 62). Al mismo tiempo, la mayoría de estas teorías enfatizan el rol que tendría la música en la mediación entre el inconciente y el conciente, precisamente porque la música podría obviar el mundo de los objetos en una forma en que el lenguaje no podría hacer, de ahí que el mismo no pueda acceder al inconciente (p. 63). Sin embargo, al poner el énfasis nuevamente en la capacidad de la música de mediar o acceder al inconciente, este tipo de teoría omite toda referencia a la capacidad que podría tener la música de contribuir a la formación de la identidad (p. 64).

Continuando con su búsqueda de una conexión material entre el sonido de la música y la identidad social, Shepherd y Wicke creen encontrar un posible aliado en Jaques Lacan, porque los autores interpretan (en un movimiento más que debatible) que Lacan plantea que el lenguaje proveería la presencia que sería necesaria para compensar la ausencia de los objetos materiales del mundo exterior en toda producción significativa (p. 69). Pero el movimiento desde la idea de "presencia" en Lacan a la de Shepherd y Wicke de que los sonidos serían la "substancia" o "base material de los significantes", no está para nada garantizado por la teoría Lacaniana. Y mucho menos el plantear que la materialidad de los significantes, es decir, su sonido, substituirían la materialidad de los objetos del mundo exterior (p. 70).

A partir de esta lectura (a mi entender equivocada) de Lacan, Shepherd y Wicke plantean que si tal conexión material existe entre el sonido de los significantes y la construcción de la identidad, bien podría decirse lo mismo de la conexión material entre la [325] música y la identidad. En este sentido, los sonidos de la música, de acuerdo a Shepherd y Wicke, tendrían una capacidad mediadora entre el mundo externo y el mundo interno del sujeto muy similar a la que Lacan le confiere a la palabra, pero que Lacan no puede aceptar dada su tendencia a privilegiar al lenguaje como mediando la significación de todos los significantes (la música incluida).

Central para el análisis que hacen Shepherd y Wicke de la relación entre música y subjetividad es lo que yo llamo "planteo homológico sofisticado". Veamos de que manera los autores aggiornan los por ellos mismos tan criticados planteos homológicos y los vuelven a poner en el centro de la escena de la relación entre música y subjetividad. Shepherd y Wicke sostienen en la página 155 que los sonidos al nivel del timbre pueden trabajar homológicamente de dos maneras distintas. Por un lado, dichos sonidos pueden referir a sonidos reales existentes en el mundo exterior. Esta referencia puede ser una copia directa (como en el caso del uso de los tambores para señalar el concepto mental de "militaridad"), o en su defecto, una evocación simbólica (como en el caso del canto del cucú en la sexta sinfonía de Beethoven o los sonidos del mar en La Mer de Debussy). De acuerdo a los autores este uso de los sonidos en la música es el que aparece como más cercano al uso de los sonidos en el lenguaje. Pero dichos sonidos no son, sin embargo, capaces de denotar fenómenos reales del mundo exterior, ya que sólo refieren a los sonidos característicos de ciertos fenómenos y no a los fenómenos en sí mismos. Esta forma de referencialidad puede ser pensada como "denotativa" en carácter, pero lo sería miméticamente y, de este modo, homológicamente denotativa.

En segundo lugar, habría sonidos que evocarían simbólicamente diversos estados internos. Y este segundo tipo de sonidos son, según Shepherd y Wicke, [326] precisamente los más importantes para entender la capacidad articuladora de la música. Este tipo de conexión entre timbre y estados internos podría ser ilustrada por la relación que existiría entre diversos timbres de voces y las identidades de género. Otro ejemplo que traen a colación Shepherd y Wicke es el sonido de la quena en las canciones de ABBA para evocar el sentimiento de una amor distante e imposible de conseguir. Los sonidos musicales de este tipo parecerían acercarse a la condición de significantes (musemas en la terminología de Tagg), dado que su habilidad de evocar sentido no estaría atado a un contexto musical determinado. Así por ejemplo, cuando un cantante negro de música gospel comienza su actuación el efecto sobre la congregación es instantáneo (p. 156), donde la calidad de la voz (que la congregación reconoce como saliendo desde "adentro de la persona") significa por sí misma.

Pero si estos tipos de sonidos pueden pensarse como acercándose a la condición de significantes, los mismos, sin embargo, no funcionan arbitrariamente como los significantes en el lenguaje. En primer lugar, Shepherd y Wicke argumentan que dichos sonidos pueden, en cada caso, tener una relación estructural con los estados de conciencia a los que están "asociados". De esta manera, en el caso de los sonidos de tambores, el estado de conciencia al que están asociados dichos sonidos sería el concepto mental del sonido de tambores en situaciones militares reales, no el concepto mental "militaridad" evocado por los sonidos de tambores militares reales. La relación estructural entre ambos es muy estrecha porque el sonido de tambores en la música sería una copia directa de los sonidos de los tambores militares en situaciones reales. Y lo mismo se podría decir de la relación estructural entre los sonidos de cucú y los sonidos del mar tal como aparecen en la música y su versión "real".

En segundo lugar (y aquí los mismos Shepherd y Wicke plantean que no están muy seguros de que lo que van a sostener se pueda argumentar incontrovertiblemente y esto me parece una falla garrafal en su planteo teórico, dado que el 90% de su propuesta teórica acerca de la relación entre música e identidad se basa en esta aseveración tan hipotética) para los autores parece probable que la relación entre los sonidos del mundo exterior--cuya invocación podría pensarse como constituyendo un estado de conciencia de tercer orden-- y los estados de conciencia de segundo orden que son evocados a través de su invocación en la música, también sería estructural (p. 156). En este sentido, Shepherd y Wicke proponen que podría muy bien existir una relación estructural entre las características internas de los sonidos de tambor y las lógicas y las estructuras de la "militaridad", entre los llamados del cucú y la "pastoralidad", y los sonidos del mar y la "oceanidad" (p. 156). A mi me parece que es precisamente aquí donde Shepherd y Wicke no pueden probar su punto de la relación homológica, porque no ofrecen ninguna explicación (no ya "prueba") ni de por qué se daría tal relación estructural, ni cómo se articularían la una con la otra, ni ofrecen descripción alguna de las características de ambas que las harían homólogas. En lugar de eso, los autores avanzan directamente hacia su punto final homológico, planteando que parece enteramente posible que exista una relación estructural entre las lógicas y las estructuras internas de dichos estados de conciencia secundarios ("militaridad", "pastoralidad" y "oceanidad" en sus ejemplos) tal cual son evocados "convencionalmente" y "por la costumbre" a través de la música, y las lógicas y estructuras de la vida interior (los estados de conciencia de primer orden) a las cuales aquellos estados de conciencia secundarios refieren. Y esto, de acuerdo a los autores, tiene necesariamente que ser así para que exista la significación en la música, porque los sentidos de la música nunca pueden estar "en" sus sonidos, donde la "oceanidad", por ejemplo, no está contenida, como sentido, "en" el característico uso del sonido de la música que hace aparecer ese concepto (connotación), y ese sentimiento (significación primaria). Es evocada en parte e indirectamente a través de la evocación homóloga por parte de los sonidos de la música de los sonidos del mar, que a su vez hace aparecer, de manera homóloga, el concepto o sentimiento de "oceanidad".

De ser así, ya que los sonidos de la música comienzan actuando en una forma mimética (y por lo tanto homológica) en relación a otros sonidos (por [327] ejemplo, los sonidos del mar), para Shepherd y Wicke no hay nada que prevenga que dichos sonidos de la música actúen al mismo tiempo de manera icónica al evocar más directamente las lógicas y las estructuras de la vida interior (los estados de conciencia de primer orden que ocurren al nivel de la significación primaria) al ser evocados por estados de conciencia de segundo orden (que ocurren al nivel de la connotación o significación secundaria) tales como la "oceanidad" (p. 158). Es por todo esto que Shepherd y Wick plantean que parece inapropiado el pensar a este tipo de sonidos de la música como produciendo significación de manera puramente arbitraria o convencional. Tales sonidos muy bien pueden haber sido convencionalizados a través de su uso constante y repetido en términos de los sentidos predecibles que muy probablemente producen. Sin embargo, no debería olvidarse, según los autores, que la base estructural para los sentidos construídos a través de esta dimensión de los sonidos de la música tiene que residir más allá de sus

aspectos convencionalizados. En otras palabras, el carácter "abstracto" (visualmente no-denotativo) de las "propiedades internas" de los sonidos significa que dichos sonidos tienen que funcionar de manera estructural si tienen que funcionar del todo al ser implicados en procesos de construcción de sentido, si, en otras palabras, una tecnología de articulación ha de ocurrir a través del circuito de significación (sonidos del mundo exterior--cuya invocación constituye estados de conciencia de tercer orden/estados de conciencia de segundo orden--connotación y significación secundaria/estados de conciencia de primer orden--significación primaria) propuesto por Shepherd y Wicke (p. 159).

El problema con este tipo de planteo es que hay que creerles a los autores que existe una relación "estructural" homológica entre los sonidos de la música y los estados de conciencia internos, cosa que más allá de probar la relación homológica entre sonidos del mundo exterior y los sonidos de la música, Shepherd y Wicke no sólo no pueden probar, sino que inclusive se permiten sugerir que tal relación "no puede ser establecida incontrovertiblemente" (p. 156).

No obstante lo cual los autores continúan con su propuesta y plantean en la página 174 que la generación e inversión de sentido en un medio musical no es un problema de elección libre al nivel de la significación primaria. Por supuesto Shepherd y Wicke no llegan a postular que los sonidos de la música determinan, causan o aún comunican sentidos, pero tampoco están dispuestos a admitir que los individuos pueden elegir si invierten o no sentido en un medio musical una vez presentado como tal, o que haya una gran libertad de acción en términos del carácter del sentido invertido una vez que el medio musical es presentado. Lo que los autores plantean es que una vez que los sonidos son reconocidos como "musicales", un medio musical es automáticamente presentado y los sentidos tienen que ser invertidos (de otra manera los sonidos no podrían ser reconocidos como "musicales"). Consecuentemente, no hay negociación posible entre los sentidos como elementos de significación y los estados de conciencia por una parte, y la montura sonora como experiencia del medio musical, por la otra. Por lo tanto, en cada instancia particular de creación de sentido en la música el sentido primario ya está fijado.

Sin embargo, mientras que en todo momento cada instante de sentido musical primario es fijo en relación a sus aspectos experienciales, esto no significa que la negociación de sentido entre instancias y lugares individuales de construcción primaria de sentido resulte imposible. Esto es [327] así porque el carácter del medio como sonido estructurado y estructurante presentado a los individuos a través del mundo externo no puede determinar completamente el carácter de la montura sonora como la experiencia construida e interna de tal medio en cada momento en particular. El carácter de la montura sonora es construido a través de una edición e interpretación del medio que a su vez es determinado en parte por los estados de conciencia que son llamados y sonsacados por el medio tal como es presentado. Es por esto que un medio idéntico puede producir diferentes monturas sonoras (aunque probablemente muy similares entre sí sostienen los autores) en diferentes individuos y en el mismo individuo en diferentes momentos (p. 175). De ahí que los sonidos de la

música "agarran" al cuerpo con una firmeza instantánea cuyo carácter y significación, sin embargo, se mantienen como negociables de persona a persona y de momento a momento. Esto los autores lo interpretan como una atadura material y fija que es inmediata y puede ser muy poderosa.

A mi entender en este punto Shepherd y Wicke realizan un salto analítico que deja en suspenso mucha de la fuerza de su postulación teórica. Así, no tengo ningún problema en adherir a su propuesta de que una vez que los sonidos son reconocidos como "musicales", un medio musical es automáticamente presentado y los sentidos tienen que ser invertidos ya que de otra manera los sonidos no podrían ser reconocidos como "musicales". Pero yo no creo que los sonidos percibidos como "música" tengan necesariamente que estar conectados con específicos estados de conciencia y no otros, como parecen inferir los autores cuando plantean que no hay negociación posible entre los sentidos como elementos de significación y los estados de conciencia por una parte, y la montura sonora como experiencia del medio musical, por la otra.)Por qué el reconocimiento del sonido como música tienen que estar fijado a un particular estado de conciencia?)No es posible que el sonido que es reconocido como música apele a estados de conciencia muy distintos entre sí en distintas personas y en distintos momentos en la misma persona (para nada similares como conceden Shepherd y Wicke)? Yo recuerdo claramente la alegría desbordante que me producía escuchar en mi adolescencia "California soñolienta" por The Mamas and the Papas, tema que en los últimos años obvié escuchar del todo por la profunda melancolía que me produce . . .)cuál es la iconicidad de los sonidos de la música en este caso, su carácter casi "innegociable" (o limitadamente negociable) según Shepherd y Wicke? Yo aquí veo un problema en el planteo de los autores que no es resuelto con la distinción que los mismos hacen entre la capacidad de "hablar" o "posicionar" a los individuos que tendría la música. Porque Shepherd y Wicke conceden en la página 177 que la respuesta de la persona a los sonidos reconocidos como música en un momento determinado puede ser muy distinta a la que se genera en otro momento, e incluso llegan a plantear que tales respuestas son continuamente negociables y que los estados de conciencia que se juegan en determinado momento pueden cambiar en otro momento, pero esto no les hace reaver su aseveración de que los sonidos percibidos como "música" tengan necesariamente que estar conectados con específicos estados de conciencia y no otros como plantean en la página 175.

Es por esto que yo creo que la propuesta del carácter "icónico-no fijo" de los sonidos de la música no termina de ser convincente, porque la negociación de sentido a la que aluden los autores es bastante limitada, dada, precisamente, la iconicidad que los mismos le atribuyen a la música, iconicidad que, por otra parte, los autores sólo prueban en la relación que ciertos sonidos establecerían con el mundo externo, pero que no desarrollan con respecto al mundo interior, que es, valga la aclaración, lo que realmente les interesa probar.

En suma el trabajo de Shepherd y Wicke es más que encomiable y una justificada reacción a los acercamientos sociológicos y musicológicos que privilegian las prácticas significativas más ligadas al lenguaje que aquellas que provienen de los sonidos propiamente dichos. Obviamente mi propio trabajo

sobre el tango, el folclore, la proyección folclórica y el rock nacional en Argentina caen en la bolsa de los trabajos criticados por Shepherd y Wicke, ya que en los mismos no hago ningún análisis de los sonidos de las músicas que analizo y de como estos sonidos podrían tener alguna relación icónica con significaciones centrales para los actores sociales que estudio. Mi tendencia siempre ha sido la de considerar la relación entre el mensaje sonoro y la identidad como el producto de una negociación de sentido entre los actores sociales que deciden usar dicha música para construir sus identidades y los sonidos propiamente dichos, donde la relación, igual que en el lenguaje, siempre es arbitraria, pero una vez establecida, tiene todo el peso de lo "dado" o "suturado", y va a ser necesaria otra negociación de sentido para "desuturar" lo que la convención ha relacionado estrechamente. Obviamente tengo muchas dificultades con el carácter icónico que Shepherd y Wicke consideran central para comprender a la música como práctica significativa. No digo que no exista en algunas circunstancias, pero me parece que la mayor parte del tiempo (al menos en los fenómenos musicales por mi investigados) es mucho más importante la significación arbitraria que la icónica.

Veamos algunos ejemplos: ¿qué tuvo de icónico el sonido del bandoneón--instrumento religioso alemán--para construir la música prostibularia argentina conocida como "tango"? ¿qué características inherentes de textura y estructura tuvo el tango que lo hizo adecuado para que migrantes que venían de culturas tan disímiles como los italianos, polacos, alemanes, turcos, españoles, judíos, etc. invirtieran sentidos muy similares en el mismo? ¿por donde pasa la relación estructural homológica o la iconocidad entre las texturas y estructuras de los sonidos del tango y el concepto y el sentimiento conocido como "migración"? ¿que tenían de icónico las armonías vocales copiadas de los conjuntos de jazz norteamericanos de la década del 1950 y usadas por los conjuntos vocales de proyección folclórica argentina con la construcción identitaria de las clases medias porteñas que sustentaron en masa el boom del folclore de la década del 1960? ¿por donde pasa la relación homológica entre las texturas del folclore y los sentidos que las clases medias porteñas invirtieron en las mismas? ¿qué tiene de icónico el sonido de la guitarra folclórica solista muy tradicionalmente tocada por José Larralde con la construcción identitaria de los jóvenes heavy metal que hoy día llenan sus recitales en Buenos Aires?. Mi respuesta provisional es que poco y nada. Sin embargo, para los migrantes europeos, las clases medias porteñas y los muchachos del rock pesado argentino, esa es "su música", y el proceso por el cual llegaron a definir que tal música los representa es uno de negociación de sentidos, de continua demarcación de límites entre lo "nuestro" y lo de "ellos" que poco tiene que ver con la, sin ninguna dudas más que importante, manera icónica que tiene la música de significar.

Veamos un poco más en detalle lo que acontece actualmente con el caso de José Larralde y su nuevo público rockero. José Larralde es un autor e intérprete muy particular en la música folclórica argentina: sin ninguna concesión a moda alguna Larralde viene haciendo el mismo tipo de folclore "sureño" que hacía en sus comienzos hace más de 30 años atrás. Sus espectáculos están compuestos de canciones de su autoría (cifras, milongas, estilos, etc.), recitados y anécdotas que quieren emular las charlas que

seguramente los gauchos tenían alrededor del fogón una vez finalizada sus tareas rurales. Desde el punto de vista del sonido en sí mismo no se me ocurre nada más extraño a los amantes del heavy metal argentino que el sonido pausado, acústico y cadencioso de este cantautor bonaerense ya bien entrado en sus sesentas. Si bien lo que voy a decir no tiene que ver con la iconicidad, ya que es arbitrario y convencional, bien se podría argumentar que el sonido de Larralde "suena a viejo". Entonces, ¿por qué lo siguen los metálicos?, ¿como podríamos aplicar a este caso la propuesta de Shepherd y Wicke de que la música de Larralde es significativa para los jóvenes metálicos en tanto las características inherentes de su textura y estructura son adecuadas para la inversión en las mismas de los sentidos que tales características promueven? (p. 178). Si hay algo de icónico en la música rural de Larralde esto sería, en todo caso, la idea de "ruralidad", bastante alejada de la iconicidad de la música heavy metal y su apelación a la "urbanidad". Es aquí donde creo que las limitaciones de Shepherd y Wicke se hacen evidentes al enfatizar tanto lo icónico en la manera de significar de la música versus lo arbitrario de la negociación de sentido que todo fenómeno de significación, aún el de la música, a mi entender tiene.

Aquí conviene recordar que la actual fascinación de los jóvenes metaleros argentinos respecto de Larralde surgió a partir de que el líder heavy metal por excelencia de la Argentina contemporánea (Ricardo Iorio, miembro inicial de Hermética y actualmente líder de Almafuerte), al tener que nombrar a los músicos argentinos que más respeta porque "andan con la verdad", no hace referencia a ningún rockero clásico, sino que menciona a dos folcloristas, José Larralde y Rubén Patagonia, y a un rockero que por muchos años estuvo más ligado al folclore que al rock nacional, León Gieco (Suplemento No del diario Página 12 del 16 de octubre de 1998). Es interesante hacer notar que los primeros sorprendidos por este reconocimiento rockero a su trayectoria son los propios Larralde y Patagonia. Así, el primero, entrevistado por el diario Página 12 el 17 de junio de 1998, dice lo siguiente:

-En sus recitales se ven remeras de Hermética y camperas de cuero, algo extraño para un folclorista.

... sí, se agregó en los últimos tiempos un público joven. Gritan cosas raras, como "aguante José". A mí me ponen contento. Creo que tiene que ver con que Ricardo Iorio ... me hizo mucha propaganda buena y los chicos viene a ver qué pasa con este viejo.

-¿Hay puntos de contacto entre los mensajes que tiran Iorio y usted?

-Puede ser. A los dos nos vienen a ver chicos que no tienen laburo, que la pasan realmente mal, pero no sé qué es lo que me ven. Quizás intuyan una conducta, no sé, pero yo no entiendo la música de ellos ... De estos grupos, como Hermética, rescato el sentimiento, y esa polenta que tienen.

De esta manera, en la construcción de la identidad de muchos jóvenes de sectores populares argentinos que se identificaron históricamente con el heavy metal, la figura de José Larralde es justamente reivindicada como "propia" y su música como "nuestra música" no por lo icónico de su sonido, sino por la identificación que hacen entre José Larralde y la actitud rockera de "no transar" que se expresa en la frase que Larralde no llega completamente a decifrar:

"(Aguante José!". Como podemos ver, al menos para los rockeros argentinos, el sonido de Larralde es mucho menos importante que su actitud de no venderse a la maquinaria comercial y ser consecuente consigo mismo por más de treinta años en un país que ha visto llevar adelante un feroz proyecto neoliberal (que ha desplazado a miles de estos chicos rockeros permanentemente del mercado de trabajo) precisamente por el partido político que se decía "abanderado de los humildes" y "anti-capitalista por excelencia", y que inclusive en su marcha partidaria tenía la frase "para combatir al capital", el partido Peronista. Como podemos ver algo bastante distante a la "consecuencia con uno mismo". Si el sonido de la música de Larralde está o no icónicamente relacionado, tiene una relación estructural, o es homólogo a algún estado de conciencia primario, o connotación secundaria ("ruralidad", por ejemplo) es lo de menos en este caso. Yo no se si Larralde tocando canzonetas italianas en el mismo contexto de "no transar" y "aguante" rockero produciría la misma identificación en los rockeros, probablemente no porque como muy bien dicen Shepherd y Wicke, no todos los sentidos son posibles en todas las música (p. 178). Pero sí me parece evidente que no es lo icónico, o la estructura relacional, o la homología estructural lo que hace que parte de la identidad de los jóvenes rockeros amantes del heavy metal en la Argentina se construya a través de la música de un artista sexagenario que interpreta una de las vertientes más tradicionales del folclore del país.

Referencias bibliográficas

- Butler, Judith. (1993) *Bodies That Matter*. London: Routledge.
- Hall, Stuart. (1996) "Introduction: Who Needs 'Identity'?", Pp. 1-17 en *Questions of Cultural Identity* editado por Stuart Hall y Paul du Gay. London: Sage Publications.