

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 marcados han sido plagiados letra a letra 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).

El artículo de Vila aparece en la bibliografía de Reynoso (2006: 413) pero esta fuente no es mencionada en absoluto en la sección.

realizarse a través de las narraciones verbales de los actores involucrados; hay que hacer uso de todos los modos de observación e interacción posibles a los que el investigador tenga acceso.

La propuesta de Willis ha sido elaborada con total prescindencia del estado de la cuestión en antropología de la música. Su estrategia pretende ser aplicable a cualquier forma expresiva, pero de hecho se ciñe al mundo de la música popular. Ésta es abordada no en tanto música, sino como objeto simbólico, pues lo que se ha desarrollado dice ser una teoría sobre la relación entre la práctica social y el simbolismo expresivo. No existe en este marco el menor asomo de análisis de la música en sí misma, ni elementos de juicio que permitan aplicarlo a las músicas del mundo, ni investigaciones de referencia.

Leyendo una y otra vez el ensayo de Willis he encontrado un conjunto de premisas, observaciones ingeniosas, una marcación del campo, una lista de cosas que valdría la pena averiguar, un puñado de nombres de métodos ya conocidos y una invitación a usar cualquier técnica que a uno se le cruce por la cabeza; pero (se disculpará que sea un aguafiestas) no he sido capaz de hallar en él nada que se pueda considerar teoría en alguna acepción razonable. Esto no es grave en sí, salvo por el hecho de que el nombre del artículo prometía una y en estas disciplinas nadie nos paga un centavo por el tiempo que nos hace perder. En el campo de los estudios de la música popular hay excelentes ensayos que no presumen de estar articulados teóricamente, como los de Leo D'Anjou (2003) o tantos otros; puede que lo mío sea subjetivo, pero prefiero eso.

Música y teoría cultural – Shepherd y Wicke

Intentando llenar el vacío que en el curso del tiempo se ha establecido entre los estudios culturales y la musicología en el estudio de la música popular, John Shepherd y Peter Wicke (en adelante S&W) han publicado un libro sobre la relación entre música y sociedad por un lado, y música y subjetividad por el otro. El objetivo del texto, producto de siete años de elaboración, se establece desde el inicio:

[I]ntroducir la musicología en la teoría cultural, y considerar las implicancias para la teoría cultural de una teoría viable de la constitución social y cultural de la música como una forma irreductible de expresión y conocimiento huma-

nos. ... [I]nterrogar esas formas de teoría cultural que han sido centrales a su desarrollo desde fines de la década de 1950 ... y determinar si la aplicación de la teoría cultural ha tenido algún éxito en captar la música en tanto social y culturalmente constituida (1997: 1).

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 extramusicales (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, según estos autores, son importantes para tales sonidos. Ni la musicología ni los estudios culturales han podido esclarecer la naturaleza de la comunicación musical. Para los estudiosos de ambas disciplinas,

o bien la música contiene significados en sus cualidades materiales como un fenómeno autónomo en relación con los procesos sociales y culturales, o bien actúa ... como una caja negra inescrutable, el rol de cuyas características internas en la transmisión o creación de significados sociales y culturales nunca se ha considerado ni comprendido (p. 15)

La razón de este estado de cosas tiene que ver con la idea de que el concepto de arbitrariedad del signo establecida por Saussure no es aplicable a la música. Por otra parte S&W quieren rescatar a la música del lugar subordinado que se le asigna, 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

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, S&W 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 capacidad de referenciar el mundo externo, aunque sea arbitraria, a la vez que la capacidad de significación de la música residiría en su capacidad de estructurar (antes que referenciar) sentidos.

S&W 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 social, sino 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.

El primer capítulo del libro de S&W comienza con una crítica muy extensa a las distintas tácticas de estudio de la relación entre música e identidad y música y sociedad. Inicialmente los autores critican los modelos semiológicos tradicionales, como los de Nattiez y Kristeva, que sostienen que los sonidos de la música significan de manera muy distinta a los del lenguaje (p. 21). De acuerdo con 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. Sólo cuando los sonidos de la música son interpelados por el orden simbólico del lenguaje es que los mismos adquieren la capacidad de significar, constituyéndose discursivamente su sentido. Según esta perspectiva, los sonidos de la música esta-

rían 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 algo fundamentalmente polisémico, capaz de albergar todos los sentidos, dado que en sí mismos no tienen ninguno. Para S&W los sonidos de la música no son completamente polisémicos y si la gente discute lo que la música significa para ellos, es porque debe existir "algo" sobre lo cual construir discursos diferentes acerca de un evento musical; en suma, no cualquier sentido puede ser asociado con los sonidos de la música.

Los capítulos 2 a 5 del libro de S&W se dedican a la crítica de diversos autores culturalistas, literarios, lingüísticos y psicoanalíticos que se han ocupado de las relaciones entre lenguaje, música y sociedad (o que han elaborado ideas que más o menos pueden aplicarse a ese campo), y la conclusión a la que se llega es que ninguno de esos estudiosos ha contribuido a una teoría sustancial de la música como forma de comunicación humana.

En cuanto a las teorías culturalistas sobre la música, ellas pierden de vista lo que los sonidos tienen de específico en todo sistema de significación. Si bien S&W 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 de la expresión musical. Esto ocurre porque dichos estudios olvidan que muy a menudo los desarrollos estilísticos tienen vida propia y no se corresponden con los cambios que se manifiestan en el entorno cultural que los circunda.

Los autores van un poco más lejos y plantean que muy posiblemente haya aspectos de los procesos sociales y culturales que puedan ser revelados solamente a través de su articulación musical. 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).

La idea que sí rescatan, aunque parcialmente, es la de "homología estructural" que se encuentra en trabajos de Willis y Shepherd, que ha representado "la primera vez que ha existido un protocolo teórico a través del cual los significados sociales y culturales de la música, tal como se articulan a través de las características internas, técnicas, se pueden captar y

comprender dentro del marco del análisis cultural" (p. 38). En este tipo de teoría sus sostenedores intentan 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 se interpreta (p. 37). Tal como lo formulan S&W habría alguna analogía entre esta concepción y la de John Blacking.

Pero a pesar de haber reconocido la importancia de la idea de homologías estructurales, S&W admiten que las 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 al supuesto 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, 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 sobre el mundo interno del individuo y de cómo éste se conecta con el mundo externo de los significados culturalmente compartidos. Este vacío en los estudios de la teoría subculturalista es muy importante en relación a la música, en el sentido de que la música apela precisamente al mundo interior de las emociones privadas (p. 40).

Entre los autores y escuelas que S&W 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, los autores ven una extensión de los principios del estructuralismo a otros tipos de sistemas de signos, en particular los mitos y la música porque, de acuerdo con Lévi-Strauss, las obras musicales proporcionan una grilla de significación, una matriz de relaciones que filtra y organiza la experiencia

vivida. La música substituye a la experiencia y produce la ilusión reconfortante de que las contradicciones pueden ser superadas y las dificultades resueltas (p. 46). De ahí entonces que el estructuralismo saussureano permita pensar que, en definitiva, la música, de alguna manera, "produce sentido". Y de ser así, es también posible pensar que la música puede determinar o influenciar la conciencia individual y, por lo tanto, podría ejercer poder sobre los individuos (p. 48).

Otro autor referido es Althusser, de quien S&W rescatan su concepción "material" de las significaciones ideológicas, música incluida. 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 el pensamiento althusseriano. En esta concepción, 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 concepción de la materialidad de sus relaciones constitutivas. S&W pueden sostener entonces que existiría una conexión material específica y posiblemente única entre los sonidos de la música (en tanto "materialidad") y los sujetos individuales a los cuales esta música afecta (p. 53).

Para legitimar aún más esta aseveración 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 vendrían a constituir las bases de la emoción real. Los dos tipos de patrones son, respecto a su forma, prácticamente iguales, pero el patrón auditivo material constituye la música, mientras que los patrones orgánicos y viscerales construyen la emoción, siendo entonces que la música suena de la manera que se sienten las emociones (p. 53).

Como S&W buscan afanosamente un anclaje material en la constitución de sentido, y como la música parece ofrecerlo mediante el sonido (mientras que el papel del sonido en la palabra es mucho más difícil de analizar), los autores se apoyan en la teoría psicoanalítica y la importancia que le confiere al cuerpo como anclaje material de los procesos cognitivos y afectivos. Es por esto que S&W se sienten avalados por Althusser cuando observan que sólo planteando la existencia de un vínculo entre las prácticas significativas por un lado y los procesos que construyen la subjetividad por el otro (procesos que además serían completamente materiales en todas sus dimensiones) se podría entender la efectividad de la ideología en la constitución de los sujetos (p. 57).

Para S&W, la característica particular de la música que haría que la misma establezca una especial relación con el inconsciente es su habilidad para circunvalar el mundo externo de los objetos (p. 57), cosa que el lenguaje no estaría en capacidad de hacer. Además, si el inconsciente 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) establece 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 seguiría que ella (dado su carácter abstracto) podría eventualmente devolvernos a un mundo en el cual las barreras entre el yo y los objetos serían difusas o estarían disueltas.

En la mayor parte de este tipo de acercamientos a la relación entre música e inconsciente se presume que la música es mucho más que una mera expresión indirecta de la energía básica y los deseos latentes, ya que sería una actividad deliberadamente iniciada por el ego para manejar su entorno (p. 62). Los autores interpretan 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). La materialidad de los significantes, es decir, su sonido, substituiría la materialidad de los objetos del mundo exterior (p. 70).

Al mismo tiempo, la mayoría de estas teorías enfatizan el rol que tendría la música en la mediación entre el inconsciente y la conciencia, precisamente porque la música podría obviar el mundo de los objetos en una forma en que el lenguaje no podría, dado que éste no puede acceder al inconsciente (p. 63). Sin embargo, al poner el énfasis nuevamente en la capacidad de la música de mediar con o acceder al inconsciente, 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).

A partir de esta lectura de Lacan, S&W 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

música y la identidad. En este sentido, los sonidos de la música 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 (música incluida).

Es mediante este intento de diferenciación entre los procesos de significación que caracterizan al lenguaje y los sonidos de la música que S&W introducen el concepto de "montura sonora" para separarse de autores que, como Philip Tagg, buscaron afanosa pero infructuosamente un equivalente musical al morfema lingüístico. En este sentido, la montura sonora equivale 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 S&W 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 basa en el principio de "atracción" esto resulta en un orden de relaciones entre elementos similares y diferentes de significación que despliegan componentes de sentido a través de la concatenación de sonidos discretos de una forma que es, en potencia, infinitamente compleja (p. 162).

S&W sostienen que los sonidos al nivel del timbre pueden trabajar homológicamente de dos maneras distintas (p. 155). 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). 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 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, por lo tanto, denotativa por homología.

En segundo lugar, habría sonidos que evocarían simbólicamente diversos estados internos. Y este segundo tipo de sonidos son, según los

autores 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 S&W es el sonido de la quena en las canciones de ABBA para evocar el sentimiento de un 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). La calidad de la voz (que la congregación reconoce como saliendo desde "adentro de la persona") tiene un significado en sí misma.

Pero si bien se puede pensar que estos tipos de sonidos se acercan a la condición de significantes, ellos sin embargo no funcionan arbitrariamente, como si lo hacen los significantes en el lenguaje. En primer lugar, 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 sería el concepto mental del sonido de tambores en situaciones militares concretas, no el concepto mental "militaridad" que evocan 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 autores plantean que no están muy seguros de que lo que van a sostener parece probable que la relación entre los sonidos del mundo exterior —cuya invocación se podría pensar que constituye 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 de orden estructural (p. 156). En este punto, S&W 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).

Ya que los sonidos de la música comienzan actuando en una forma mimética (y por lo tanto homológica) en relación a otros sonidos (por

ejemplo, los sonidos del mar), para S&W no hay nada que impida que dichos sonidos 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 S&W plantean que parece inapropiado pensar que este tipo de sonidos musicales producen significación de manera puramente arbitraria o convencional. Tales sonidos 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 de los sentidos construidos 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 (p. 159).

Los autores plantean seguidamente que la generación e inversión de sentido en un medio musical no es un problema de elección libre al nivel de la significación primaria (p. 174). S&W no llegan a postular que los sonidos musicales 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 una vez que el medio musical se ha presentado. Cuando los sonidos se reconocen como musicales se presenta automáticamente un medio musical y se invierten los sentidos, pues 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

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 se construye 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 se presenta. Es por esto que un medio idéntico produce diferentes monturas sonoras (aunque probablemente muy similares entre sí) en diferentes individuos y en el mismo individuo en distintos momentos (p. 175). De ahí que los sonidos de la música se apoderan del 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 se puede interpretar como una atadura material y fija que es inmediata y que puede ser muy poderosa.

En suma, los autores acaban reemplazando el significante por la montura sonora como un sonido-imagen que constantemente se desenvuelve, derivada del medio y experimentada como base material y marco para la imposición de significado; el concepto de significado se reemplaza por la noción más general de "elemento de significación" (p. 170). Aquí es donde se junta todo. La interrelación entre el mundo interno del sujeto (el vínculo material entre la montura y los elementos de significación, los estados internos de conciencia y el ser) y el mundo externo con su materialidad (incluyendo el medio sonoro) se ilustra en una serie de diagramas de flujo, como si se estuviera demostrando y aplicando la teoría (pp. 169-177). En todo este proceso, el lenguaje es redefinido como "cerebral", "cognitivo", "racional", "denotativo" y la música como "corpórea", "afectiva", "emocional" e "icónica".

De acuerdo con S&W, la razón por la cual la capacidad singular de la música de posicionar actores sociales escapó hasta ahora al análisis sociológico y musicológico se debe al uso de modelos lingüísticos para analizar fenómenos cuya capacidad de significación es radicalmente distinta a la del lenguaje. Consecuentemente, autores como Lacan y Kristeva, al no haber captado 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, S&W plantean que la infinita libertad de la imaginación y los significantes en el lenguaje que es permitida por el "momento semiótico" del mis-

mo, estaría restringida por los principios estructurales e icónicos de acuerdo con 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 S&W plantean que la música como práctica significativa es mucho más poderosa que el lenguaje, porque la base de poder de las prácticas significativas (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 significantes potenciales del mundo exterior tal como los usa la gente y los estados de conciencia con los cuales esos 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 capacidad 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 le conferiría una especial capacidad de ejercer poder de una manera directa y concreta. La música podría, de esta manera, hablar con precisión a los estados de conciencia que constituyen nuestra subjetividad y nuestro ser.

La crítica más detallada de la perspectiva de S&W es la del semiólogo musical Philip Tagg (1997). Este experto en música popular les reprocha ceñirse a un conjunto estrecho de autores favoritos de los estudios culturales ingleses (casi siempre franceses invariablemente traducidos al inglés), excluyendo a casi todos los semiólogos que se han ocupado del asunto y omitiendo toda referencia a los teóricos en musicología, y en particular autores como Francès, Kretschmar, Ling, Lissa, Maróthy, Mellers, Rosen y Zoltai que han abordado prácticamente las mismas problemáticas. Tagg encuentra también que las dimensiones semióticas abordadas por S&W dejan fuera todo lo que se refiere a la pragmática, y que los únicos ejemplos apuntan sólo a una estrecha franja temporal de la música de Occidente. De la misma manera, los tipos semióticos están restringidos a la iconicidad, ignorando la importante calidad indicial de numerosos fenómenos musicales. Tagg les cuestiona en particular su afectación terminológica: la construcción de nombres abstractos a partir de participios pasados (*connectedness, relatedness, embededness*), la abundancia de expresiones enigmáticas ("tecnología de articulación", "el sonido-imagen desenvolvente"), y las extrañas jerarquías conceptuales (acciones de pri-

mero y segundo orden, *awareness* de primero, segundo y tercer orden, primera y segunda semiología, procesos cognitivos, significados o usos del lenguaje primarios y secundarios): expresiones que jamás se definen, como si todo el mundo supiera qué significan.

En lo que a mi respecta, no estoy demasiado seguro ni de los valores del modelo de S&W ni de la contundencia de las críticas que se han formulado, a excepción del señalamiento de su sesgo hacia los estándares de la música culta europea. Encuentro difícil imaginar cómo se podría extrapolar la teoría de S&W a escenarios concretos de alteridad y diferencia. No he sido capaz tampoco de sintetizar los lineamientos e ideas-fuerza de la teoría como no fuera a través de un resumen mucho más largo de lo que hubiera querido, signo posible de que su verbosidad prevalece sobre su articulación.

La música en el orden global

Las visiones que han surgido en torno al problema de la globalización y la música del mundo constituyen elaboraciones de muy variada sistematicidad; ninguna de ellas es un marco teórico y mucho menos un paradigma, como hubiera pretendido Pelinski; muy pocas tienen que ver con enfoques posmodernos o posestructuralistas específicos. Ni una sola incluye el tratamiento estructural de la música de modo que se pueda aspirar a comprender los fenómenos musicales que acompañan a los procesos de fusión, a la generación de estilos híbridos o a lo que fuere en términos puramente musicales, a la manera de lo que han sido los estudios de Gerhard Kubik (1999) sobre África y el blues o de Christopher Waterman (1990) sobre el jùjú nigeriano.

La literatura sobre música del mundo, sitios globales, intercultural, géneros híbridos y globalización musical es hoy masiva y sin duda apasionante, más allá de sus desniveles en materia de excelencia; la exclusión de todo ese mundo ha sido para mí una decisión penosa, pero este libro está consagrado a la teoría. Fuera del interés político y discursivo que pudiera tener esa literatura, no hay prácticamente nada de teoría en ella.

La música en la globalización es un tema joven, con el que la antropología y la etnomusicología no han tenido hasta hoy mucho comercio. En "Music and the global order", publicado en el *Annual Review of*

Anthropology, Martin Stokes (2004), del Departamento de Música de la Universidad de Chicago se las ha visto en figurillas para pintar un panorama sobre la cuestión que tenga algo que ver con la antropología o la antropología de la música:

Deslindar giros en la dirección y énfasis teóricos en la escritura antropológica, etnomusicológica o lo que fuere sobre música en el orden global es difícil. ... Los escritores individuales ... pueden ser duros de tipificar. La dinámica de la discusión a través de las rígidas fronteras disciplinarias y subdisciplinarias es compleja. La precaución crítica ha reemplazado a las posiciones teóricas altamente polarizadas y las ansiedades milenaristas que previamente han caracterizado el campo. Prevalece un marco de referencia interdisciplinario. Predominan estrategias históricas y etnográficas de grano fino con referencia a géneros específicos y sitios de encuentro intercultural (Stokes 2004: 48).

El párrafo de Stokes es un espeso tejido de insinuaciones, gestos retóricos y eufemismos. En la vida real, ante el advenimiento de la globalización no ha habido en antropología de la música refinamiento teórico, ni intercambio disciplinar, ni nuevas complejidades; lo que hay es lo primero que surge en estos casos: estudios de casos eclécticos o sin marco teórico a la vista, declaraciones ideológicas a favor o en contra de los modelos *down-to-top* o *top-to-down*, descripciones circunstanciales, constataciones de lo complicado que se ha vuelto todo y enumeraciones sin criterios de orden fuera de las inevitables coordenadas de tiempo y lugar. El párrafo encubre asimismo un met mensaje que, con el pretexto de una interdisciplinaria amorfa y de precauciones cobardes, denota, con toda claridad y distinción, que no ha surgido en ese enclave nada que se pueda llamar teoría.

Ante el advenimiento del orden global los científicos sociales deben sentirse como Rip Van Winkle tras su sueño de veinte años. Las disciplinas intervinientes están estupefactas, en muy mala forma después de décadas de haber alentado un posmodernismo que ni siquiera puede integrar los conceptos que de repente están en juego, algunos de los cuales son neo- pero ninguno de los cuales es pos-: capitalismo global, neo-liberalismo, imperialismo cultural, mercado, economía política, aplastamiento de la diversidad cultural, extinción de las músicas etnográficas y de sus contextos, engrisamiento, cooptación comercial de la protesta, invención corporativa de la música del mundo. Por eso es que no ha faltado quien diga que el escenario de la globalización ya no es posmoderno, o que el