

El trabajo pionero de Philip Tagg propició nuevos campos de investigación y la reorientación crítica de concepciones condicionadas por la formación musical tradicional.

## DE "KOJAK" A MONTEVIDEO

# Las formas de producción de sentido en la música popular

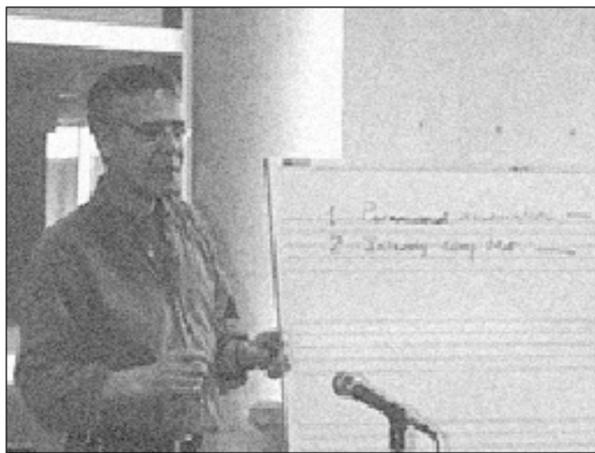
ALEXANDER  
LALUZ

LOS ESTUDIOS EN el campo de las músicas populares tienen en Philip Tagg un referente imprescindible. Su concepción de la "semiótica de la música popular" se define a partir del cruce de varios ejes en relación dialéctica. Por un lado los aspectos estructurales, sus procesos de concepción, producción, transmisión y recepción, por otro, los significados, usos y funciones en el contexto social.

Tradicionalmente, la semiótica musical se ha concentrado en dos extremos: la música "cultura" del pasado europeo y las músicas de transmisión oral en las culturas no occidentales, quedando marginada la amplísima y compleja porción de la música popular de consumo masivo.

Las redes de significados movilizadas por esa música popular son esenciales en la constitución de nuestro mundo cotidiano. Se instalan en nuestra casa a través de la radio, la televisión, los discos compactos y los videojuegos. Amplían su tejido significativo en las "bandas sonoras" de nuestros hábitos de consumo, tanto en las más pequeñas como en las más grandes superficies comerciales.

Con la música popular damos forma y canalizamos muchas de nuestras expe-



riencias sensibles, mediarnos relaciones y cargamos de sentido los espacios que habitamos. En ella construimos y proyectamos nuestras concepciones sobre lo verdadero, lo auténtico y configuramos rasgos de identidad.

Se constituye así todo un complejo intersemiótico donde se funden imágenes, palabras, gestos y sonidos. Por eso la música popular no puede entenderse de forma independiente a la acción de los medios audiovisuales, ni éstos pueden completar los sentidos de sus narraciones sin la acción de la música.

Para estudiar estos fenómenos Tagg ha recuperado y reformulado herramientas de la semiótica y la hermenéutica. Su método—presentado aquí en forma muy sintética—se articula a través de la identificación y caracterización de unidades musicales mínimas que puedan activar significados (*muse-*

*mas*), operaciones de análisis intertextual y la delimitación de campos de connotación extramusical. Con esta base y partiendo de las experiencias de los propios escuchas, analiza estas redes de significados y los elementos musicales asociados, sus dinámicas de cambio, estableciendo las formas en que estas redes se integran a campos semánticos más complejos.

Delineados en su extenso y minucioso estudio de 1979 sobre la música de la serie **Kojak**, el método de análisis y su marco teórico han tenido algunos reajustes y aplicaciones diferentes, como en su último libro. Pero en todos los casos, el cuidadoso trabajo con los datos empíricos es apoyado por una sistemática y extensa reflexión. El valor de ésta radica en las acertadas y precisas delimitaciones conceptuales, así como al análisis histórico profusamente documentado. Y

simultáneamente, en el análisis desde una semiótica socioculturalmente informada, basada en el estudio de casos y en el desarrollo de líneas teórico metodológicas de gran valor operativo.

**ESA ANGUSTIA.** El curso que dictó el doctor Tagg en la Escuela Universitaria de Música\* fue una muestra —lamentablemente muy corta— de uno de los enfoques musicológicos y semiológicos más influyentes de las últimas décadas. El número importante de asistentes y la atención con que fue seguida su propuesta fueron un reflejo de las expectativas en torno a su figura y del nivel de sus aportes y su capacidad docente. Muy lejos de acartonados academicismos, Tagg presentó una recorrida sumaria por los principales aspectos de sus desarrollos teóricos y metodológicos. Integró con gran capacidad docente la reflexión de los asistentes y documentó sus análisis con cantidad de referencias musicales concretas. También aplicó algunas herramientas analíticas en un análisis colectivo de una versión de la cantante argentina Liliana Herrera de "Los ejes de mi carreta" de Atahualpa Yupanqui.

En la última jornada del curso expuso algunos aspectos de su trabajo presentado en el último congreso de la rama latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM)—en Rio de

## Perfil básico

LA TRAYECTORIA DE Phillip Tagg está basada en una interesante integración de formación y experiencia como músico práctico y una rigurosa formación en el campo de la musicología. A su importante producción bibliográfica hay que sumar su decisiva participación en procesos como la formación de la IASPM y sus ramas locales, como la latinoamericana.

En la actualidad se desempeña como profesor de musicología en la Facultad de Música de la Universidad de Montreal, Canadá. Simultáneamente, participa activamente como docente e investigador en diferentes institutos y universidades a nivel internacional. Sus investigaciones han sido expuestas en numerosos artículos para publicaciones periódicas especializadas, enciclopedias y antologías. En su sitio web es posible consultar un número importante de escritos, así como trabajos de otros autores y también de estudiantes de sus cursos y seminarios en los niveles de grado y posgrado.\*

La primera obra que marcó un punto de inflexión decisivo en este campo de estudio fue **Kojak: 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music**, de 1979. Le siguió **Fernando the Flute** (1991), un riguroso análisis de la canción "Fernando" del mítico grupo pop sueco ABBA, y en 1994 **Popular music. Da Kojak al Rave**.\*\*

El año pasado se publicó su último y monumental libro en coautoría con Bob Clarida, **Ten Little Title Tunes (Towards a musicology of the mass media)**,\*\*\* que sirvió de eje estructurador de los contenidos y dinámicas de análisis propuestos en este curso realizado en Montevideo. Hay que mencionar también sus aportes como director y responsable de varias de las voces de la **Enciclopedia de la música popular del mundo** (EPMOW, por sus siglas en inglés). Este proyecto tuvo su puntapié inicial en 1991 y uno de sus aportes sustanciales fue el de lograr un consenso sobre una definición de "música popular". ■

\* <http://www.mediamusicstudies.net/tagg/>

\*\* Los dos primeros libros fueron reeditados en el año 2000 por Mass Media Music Scholar's Press, en Nueva York, y **Popular Music. Da Kojak al Rave**, Bologna: CLUEB, 1994.

\*\*\* **Ten Little Title Tunes (Towards a musicology of the mass media)**. 2003: New York & Montreal: Mass Media Music Scholar's Press.

Janeiro, el pasado mes de junio—. Aquí se concentró en un tema con muchas puntas para el análisis y la reflexión: el campo semántico de la *angustia* y cómo éste es gestionado a través de la música—estudiando elementos estructurales— y la proyección que tiene en todo el entramado social contemporáneo.\*\* ■

\* "Introducción al análisis musicológico", viernes 9, sábado 10 y lunes 12 de julio.

\*\* Este tema puede ser ampliado en el artículo "What use is a museme? The case of anguish", disponible en su sitio web.

## CON PHILIP TAGG

# La normalidad es loca y extraña

GUILHERME DE  
ALENCAR PINTO

—¿EXISTE UNA DEFINICIÓN positiva de música popular, o música popular es simplemente la música que no es...?

—¿...erudita o folclórica?

—Sí.

—No la tengo, en serio. La única razón por la que existe la expresión "música popular" es porque hay un montón de prácticas musica-

les excluidas de las instituciones de educación musical. Hay que llamarlas de algún modo. Podría ser "Fred" o "Doris" o "Guilherme" o "Philip", pero se adoptó la etiqueta "música popular". Un buen paralelo es el caso de la "historia de mujeres". Las mujeres son el 51 por ciento de la población mundial pero son generalmente excluidas del mundo universitario-académico, entonces tenés lo que se llama historia

de mujeres, para tenerlas en consideración. Igual tenemos que llamar de alguna manera ese afuera de la música para tenerlo en consideración. Pero es sólo música, como cualquier otra. Y esas fronteras entre folclore, popular y erudito algunas veces pueden ser realmente falsas y son siempre muy fluidas.

—¿Hay algún denominador común de todo lo comprendido en el término "música popular"?

—Mayormente no. El único denominador común es que hasta hace poco estaba excluida. Hay algunas características, por ejemplo, que en comparación con la tradición de música erudita europea no se suele escribir en notación musical. Pero hay algunas formas que sí se escriben, por ejemplo, canciones populares del período entre guerras, o músicas tocadas en Broadway, o música para películas. Pero

no canciones pop. Otro posible conjunto de características es que se trata de músicas mayormente distribuidas en grabaciones o por medios masivos, antes que a través de partituras o en conciertos. Pero de nuevo hay excepciones: si tenés gente cantando en un partido de fútbol o cantando "Que lo cumpla feliz" no hay grabaciones pero todavía es música popular y no se estudia en el conservatorio. O sea, esta

característica particular tampoco funciona al 100 por ciento.

—Como que el nombre "música" fue usurpado por un tipo particular.

—Sí. Siempre pensé que es un poco como en Sudáfrica durante el régimen del *apartheid*, cuando los únicos ciudadanos con plenos derechos eran los blancos: ellos eran los sudafricanos. La identidad de "ciudadano" fue usurpada por una

minoría y todos los demás tenían que llevar su carné de identificación especificando su etnicidad: batswana, kwazulu, xhosa o lo que sea. Es muy similar.

—¿Qué puede ser el significado de una pieza musical?

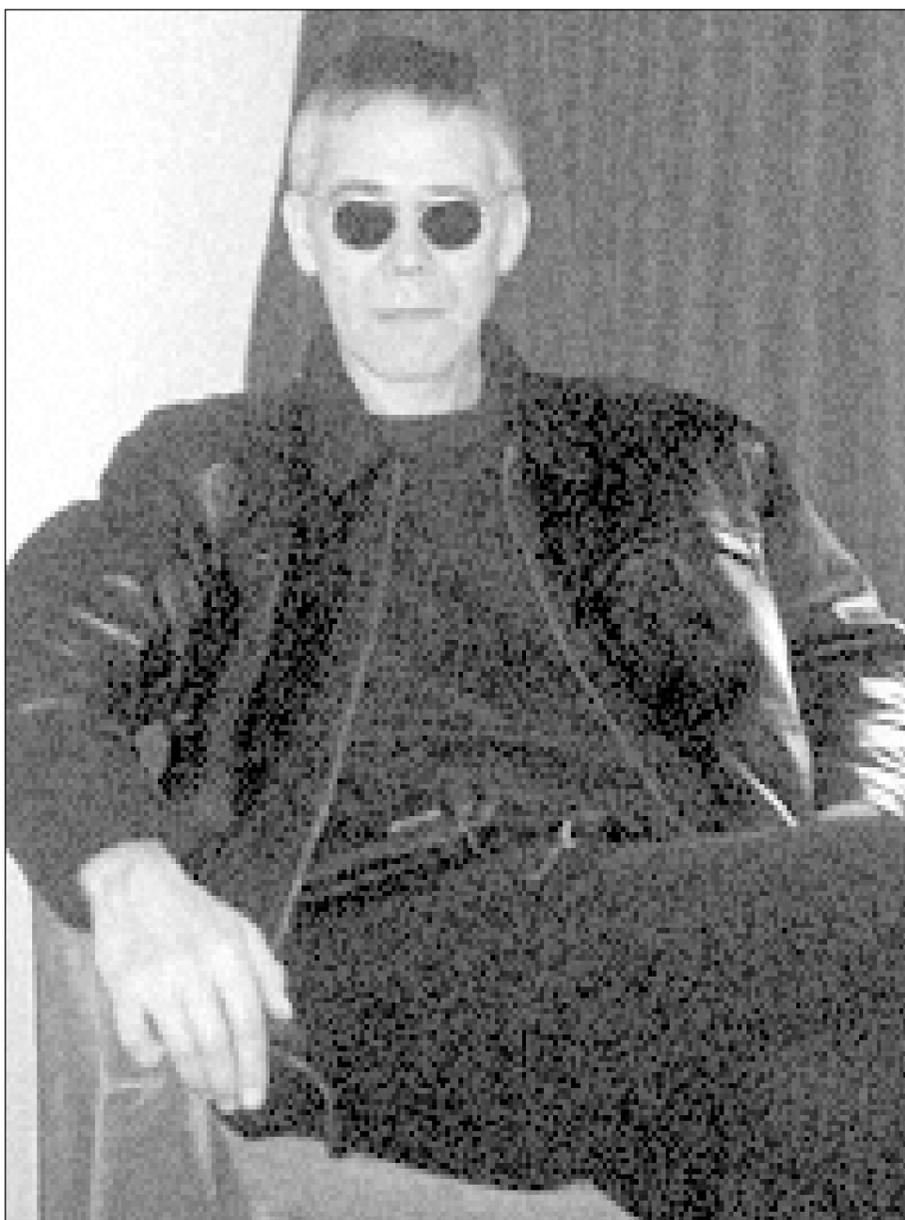
—Quizá lo más fácil es pensar en la música para cine. Digamos que estás mirando una película y ves a un hombre en la pantalla, de apariencia muy normal, sin efectos especiales de iluminación o de cámara. Y el hombre está leyendo una carta. Si la música es muy bonita, sin mostrar a la novia que él ama, entendés que se trata de una carta de la novia, que están muy enamorados. Si la música suena amenazante y peligrosa, sabés que son malas noticias. Y nada en la película nos dice lo que el hombre está leyendo. Por lo tanto, hay elementos en la música que nos instruyen, nos dicen qué sentir, cómo interpretar la acción. Y evidentemente, si tenés letra, la música agrega una dimensión emocional y valorativa al texto.

—¿Por qué la existencia de un significado en la música tiene que ser defendida? ¿Cuál es la utilidad del análisis musical?

—El ejemplo anterior, muy sencillo, sugiere claramente: la música comunica algo. En nuestra educación, cuando uno toma clases de música, aprende a hacer música, o simplemente escucha música y dice: "Esto es bonito u horrible o malo". Pero no se discute su sentido o sus significados sociales. En la escuela sí aprendemos a criticar textos o lo que un político dice, aprendemos a mirar avisos y pensar: "Ah, están intentando hacernos comprar". Esto no lo aprendemos con respecto a la música. La razón es muy larga y complicada y tiene que ver con la historia de las ideas en Europa. En otras culturas queda bien claro que la música comunica. En la etnomusicología los estudiosos tienen que explicar lo que la música significa porque no podemos entender intuitivamente, en una cultura ajena, por qué están haciendo este ruido y no otro. Los libros de antropólogos como John Blacking o Steven Feld muestran claramente cómo pueblos de Sudáfrica entienden que ciertos instrumentos o ciertos sonidos están asociados a la felicidad o a la responsabilidad de la iniciación femenina, mientras que otros sonidos o instrumentos están asociados a casamientos o a funerales. En el caso de los kaluli, estudiados por Feld, los ideales de comportamiento en su sociedad están asociados a pájaros y cascadas, y los pájaros y cascadas se representan de una manera muy estilizada en su música. Estas sociedades tienen una noción clara. Pero en nues-

tra cultura basada en Europa tenemos una separación de música y danza, por un lado, respecto a las palabras e incluso la representación visual, por otro. La utilidad del análisis musical es tratar de entender qué significa, qué es lo que nos comunica toda la música que escuchamos cotidianamente—en promedio casi cuatro horas por día—. También puede ayudar a los que hacen música a decidir por ellos mismos. Si sos consciente respecto a cómo crear una violencia muy romántica en música, podés decidir cambiar esa violencia, o podés decidir hacerla aun más romántica. Y hay algo bien práctico: si sos músico, especialmente cuando las cosas van mal, cuando te falta inspiración, si son las cuatro de la madrugada y a las nueve tenés que entregar un yingle o una banda para una serial televisiva, si sabés qué es lo que anda mal con lo que estás haciendo, si podés analizar la música, te puede ayudar a recrearlo o a crearlo mejor. Si no sos capaz de desconstruir o analizar lo que está ocurriendo te estás desamparando. Aunque, por otro lado, si analizás compulsivamente todo el tiempo, escuchando música o haciendo música, también te estás desamparando. Es algo que hay que saber prender y apagar: lo prendés cuando algo sale mal. El 90 por ciento del tiempo que escucho música no analizo, aunque mi trabajo es analizar música: me limito a disfrutarla. Empiezo a analizar cuando no la disfruto, porque me ahorra el problema de tener que odiarla. Cuando por ejemplo estás viendo una película que muestra una relación amorosa y pensás: "Esto es horrible, una típica relación estadounidense claustrofóbica del tipo oh-cariño-te-amo". Y ellos van rumbo a un "final feliz" cuando lo que tendrían que hacer es divorciarse, que es lo que harías en tu vida. Pero la música te está diciendo: "Realmente querés tener esto, realmente te gusta esto, este es el tipo de relación plena de verdadero amor que todo el mundo quiere tener". ¡De ninguna manera, discrepo con estos violines! O cuando tenés vaqueros e indios, y no hay nada en la película diciéndote cómo reaccionar con respecto a estos dos grupos de gente, pero tenés la música buena para los blancos y la música salvaje para los indios. "Un minuto: estos indios tienen la razón. ¿Qué hacen estos blancos en la tierra de los indios? Discrepo con estos tambores y con estos acordes de metales que están tomando esa gente en algo horrible cuando yo pienso que están en lo cierto." Si no sos capaz de analizarlo, no es democrático.

—Normalmente los análisis musicales se hacen usando terminología específica, partituras, medios



que no son accesibles al común de la gente. ¿Qué canales se podrían usar para llegar a esas personas y cumplir la función que acabás de describir?

—La manera más obvia sería en un tipo de educación escolar general sobre la comprensión de los medios masivos. Lo primero sería dejar que todo el que va a la escuela se dé cuenta de que es musicalmente competente. Habría que pasar música y preguntarles lo que esa música representa. Si es una pieza de música rap quizá la reconocerán como rap, van a visualizar gente con gorros de béisbol hacia atrás y pantalones baggy medio caídos. Si es música de películas quizá van a visualizar cowboys o patos o lo que sea. No sé qué van a visualizar, pero habrá consistencia. La gente que integra una misma cultura tiene una consistencia de connotaciones sociales y sentimientos. La gente siempre se sorprende cuando hacés ese tipo de tests de recepción: se sorprenden de que sienten, no propiamente lo mismo pero sí algo similar, el mismo movimiento general o gesto o sentimiento. Es importantísimo valorizarlo, dejar que la gente se dé cuenta de que pertenece a una cultura en la que la música comunica y en la que tienen competencia. Cuando tenés esa confianza de que sí, todos visualizamos un cowboy o amor romántico feliz o amor romántico triste, entonces

podés proceder a discutir cómo esos efectos son creados, qué hay en la música que te hace pensar que es un rap, o que representa una relación amorosa.

—¿Qué lugar tiene la autenticidad como juicio de valor?

—La autenticidad siempre es un juicio de valor: es lo verdadero, lo honesto, fiel a la vida. Pero la autenticidad corre el riesgo de tornarse un juicio de valor que no toma en consideración el hecho de que las cosas cambian. Lo que fue escuchado como claro en un momento particular puede tornarse un objeto de museo en otro. Ocurrió con el rocanrol: era absolutamente natural y auténtico para jóvenes de clase media blancos y de sexo masculino viviendo en América del Norte, por ejemplo, gritar y celebrar el cuerpo. Aquellos jóvenes iban al liceo, tenían bastante plata y necesitaban algo para expresar sus sentimientos. Entonces Elvis Presley se torna un ícono de la celebración del cuerpo y del disfrute, lo cual es muy importante. Pero después de un rato esto ya era una especie de canon, se tornó un imperativo, antes que una libertad. Cuando las cosas se convierten en una compulsión también se tornan empaquetables, pueden ser reciclables como bienes de consumo, y así pasó con el rock. El propio Elvis se convirtió en una pieza de museo, lo cual lo alienó al punto de hacerlo morir por

drogas. Entonces aquella autenticidad ya no era auténtica. Este es el problema con la autenticidad.

—¿Tus análisis suelen referirse a música "normal"? ¿Qué papel podría cumplir un tipo de subversión que actuara en la música misma, una especie de boicot de la normalidad en la música popular?

—Algunas de las músicas que más disfruto hacen precisamente eso: subvierten la normalidad. Pienso que mu-

chas veces la innovación en música está mal entendida. "Componer" quiere decir "poner junto", en el sentido de poner juntas cosas que ya existen. El problema es que en la academia de la vanguardia con frecuencia innovación se confunde con innovación técnica y no con innovación semiótica. Se supone que si usás sonidos que nunca se oyeron antes, esto sería innovación. Esto puede ser innovador, por supuesto, pero pienso que mucha de la originalidad e innovación en música se crea por el conocimiento intuitivo de valores y significados de música normal, subvertidos al poner estas cosas en órdenes diferentes o en diferentes combinaciones para que lo normal luzca extraño. Frank Zappa era un especialista en estas cosas. Mi ejemplo favorito de Zappa está en "You Are What You Is",\* donde se critica a un hombre blanco—copado con el blues—y a un hombre negro que está tratando de ser muy blanco y compra tacos de golf y vaqueros Jordache. El que está tratando de ser muy negro parece una caricatura de música góspel convencional, con sus melismas extáticos, pero en vez de cantar cosas como "Oh yeah baby, wow", canta "post office" (oficina de correos) o "appropriate" (adecuado), palabras que simplemente no se espera con ese tipo de música. Es muy divertido pero es también muy innovador: esta manera de trabajar con la normalidad me parece fascinante. Porque la normalidad es la cosa más rara. He aquí por qué el estudio: porque es loca, la normalidad es extraña. Un gran músico, un músico creativo, puede mostrar lo extraña que es la normalidad. ■

\* En You Are What You Is, 1981.

# ADSL

Internet todo el día a 25MB  
y sin ocupar el teléfono

Distribuidor: **TECNET**

Y además:

- Correo electrónico seguro
- Servicio de Roaming internacional
- Dominio propio y sitios web

\*Precio sin IVA

A Chuacarro 1110/5  
tel.: 707 42 52  
info@tecnet.com.uy  
www.tecnet.com.uy

Sociedad Anónima  
TECNET SA S.R.L.