

LA CANCIÓN Y LA ACADEMIA. DESENCUENTROS, DEBATES Y PERSPECTIVAS

Santiago Romé

Clang (N.º 5), e003, diciembre 2018. ISSN 2524-9215

<https://doi.org/10.24215/25249215e003>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/clang/>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

# LA CANCIÓN Y LA ACADEMIA

## DESENCUENTROS, DEBATES Y PERSPECTIVAS<sup>1</sup>

## THE SONG AND THE ACADEMY

### DISENCOUNTERS, DEBATES AND PERSPECTIVES

**Santiago Romé**

santiago\_rome@yahoo.com.ar

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 20/12/2017 | Aceptado: 9/3/2018

#### RESUMEN

La canción, gran protagonista del repertorio popular, nos plantea un desafío irreductible a los parámetros de análisis y a los recursos pedagógicos tradicionales. Su forma breve, dentro de la cual se condensan fenómenos muy complejos —rítmicos, texturales, funcionales, etcétera—, sumada a la cuestión de la palabra cantada, históricamente subestimada, construyen un tipo de sentido muy singular que nos exige nuevos abordajes.

#### PALABRAS CLAVE

Música; popular; canción; enseñanza; investigación

#### ABSTRACT

The song, great protagonist of the popular repertoire, poses an irreducible challenge to the parameters of analysis and traditional pedagogical resources. Its brief form, within which very complex phenomena —rhythmic, textural, functional, etc.— is condensed, added to the question of the sung word, historically underestimated, builds a very singular kind of sense that demands new approaches.

#### KEYWORDS

Music; popular; song; teaching; investigation

<sup>1</sup> Las principales ideas e hipótesis desarrolladas en el presente escrito fueron presentadas por primera vez en el 5.º Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular organizado por la Universidad Nacional Villa María (UNVM), realizado en Córdoba en el año 2015.

La enseñanza y la investigación de la música popular en ámbitos universitarios nos sigue demandando una revisión crítica de algunos presupuestos metodológicos —e inclusive, ontológicos— muy arraigados en nuestras prácticas y en las instituciones de formación superior que habitamos. Esta necesidad se encuentra en consonancia con los nuevos interrogantes planteados por la musicología en las dos últimas décadas, tanto en lo que respecta a la ponderación de las músicas populares masivas, como en los abordajes que interrelacionan aspectos musicales, performáticos y sociales. En este sentido, la canción, gran protagonista del repertorio popular, nos plantea un desafío irreductible a los parámetros de análisis y a los recursos pedagógicos tradicionales. Su forma breve, dentro de la cual se condensan fenómenos muy complejos —rítmicos, texturales, funcionales, etcétera— sumada a la cuestión de la palabra cantada, históricamente subestimada, construyen un tipo de sentido muy singular.

La Academia —de origen platónico— y la Universidad —con su vasto recorrido desde su creación medieval— poseen tradiciones implícitas muy consolidadas que suelen condicionar nuestras prácticas mucho más de lo que suponemos. En la enseñanza musical, a nuestro entender, algunas de estas tradiciones filosóficas generan una preeminencia de normas idealizadas y de estándares absolutos y mensurables que ante las músicas populares de nuestro continente resultan forzados o insuficientes. De este modo, la teoría armónica, la lectoescritura, la métrica proporcional, la técnica instrumental entendida como método universal y autosuficiente, entre otras cuestiones, suelen no funcionar como las únicas herramientas útiles para abordar gran parte del repertorio popular. A su vez, algunas grandes dicotomías, vinculadas a tópicos implícitos en el pensamiento moderno occidental, nos preceden y condicionan nuestro trabajo: obra/contexto; estética/funcionalidad; música/poesía; composición/interpretación; tradición/innovación; por mencionar algunas. Inclusive, en lo que respecta al lenguaje musical, podemos señalar otras perspectivas dicotómicas que, suponemos, derivan de la misma lógica e impiden en muchos casos un análisis profundo de este repertorio: tonal/modal; ternario/binario; tónico/no-tónico; ritmo métrico/ritmo poético; entre otras.

Si bien todavía pueden realizarse aportes significativos desde estos presupuestos binarios y desde aquellos que suelen enfatizar variables mensurables del lenguaje musical disociadas del entramado de sentido cultural en que participan, también creemos que han dado lugar a muchas exclusiones, prejuicios y dificultades. Los mismos, desde nuestra perspectiva, han contribuido a disociar el perfil de formación musical académico y sus paradigmas metodológicos, de las ricas y diversas tradiciones musicales desarrolladas en nuestra región. Sin intenciones de establecer criterios abstractos o verdades inmutables, nos proponemos sugerir ideas que contribuyan a repensar dialécticamente algunas de estas dimensiones de la canción en función de enriquecer nuestras prácticas en torno a la enseñanza y la investigación en música popular.

## ACADEMIA Y UNIVERSIDAD: TRADICIONES METODOLÓGICAS

Uno de los primeros problemas que enfrentamos se relaciona con el contexto en el que enseñamos e investigamos este repertorio. El término «academia» debe su nombre a la institución educativa fundada por Platón —que a su vez lo toma del héroe de la mitología griega, Academo— y surge alrededor del año 384 a. C. Por su parte, la Universidad fue creada en el medioevo europeo y posee en consecuencia una fuerte impronta cristiana y monárquica —las primeras universidades se creaban por cédula Real o bula papal—. A partir del siglo XIX, y en vinculación con el clima de época científico-positivista, comienzan a incidir las prácticas y las metodologías derivadas del empirismo y del pensamiento instrumental, que también podemos asociar al modelo de desarrollo industrial. En nuestro continente las primeras universidades tuvieron un sesgo nítidamente religioso<sup>2</sup> y nuestro país no fue la excepción: no solo la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) —una de las más antiguas del continente, fundada por los jesuitas en 1613—, sino también la Universidad de Buenos Aires (UBA) (1821) cuyo primer rector fue el sacerdote Antonio Sáenz. Mientras tanto, la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) —nuestra casa de estudios—, fundada en 1897, responde a un modelo laico vinculado al racionalismo positivista eurocéntrico más cercano a los ideales de la generación del ochenta.

Por lo tanto, ambos términos —academia y universidad— se refieren a conceptos y ámbitos atravesados por una larga tradición filosófica que, a riesgo de ser esquemáticos, resumiremos aquí en pretensiones de universalidad —que se suele suponer ahistórica— y abstracción racionalista —platónica, iluminista y positivista—, que promueven una preeminencia de criterios o normas idealizadas que se suponen y presentan a sí mismas como neutras en términos de intereses e ideologías. Esto puede verse plasmado en la jerarquización que algunos aspectos del lenguaje musical poseen en la enseñanza tradicional, tales como la teoría armónica —generalmente abstraída de timbres, registro y ritmo—, la lectoescritura —esquema cartesiano y racional por excelencia que en opinión de sus adláteres más extremos puede reemplazar a la música misma—, la métrica proporcional —concebida como un esquema matemático— y la técnica instrumental —entendida como método universal y autosuficiente—. A estas cuestiones que inciden en gran parte de la tradición pedagógica podemos sumarle la influencia más reciente, desarrollada a lo largo del siglo XX, de la tradición científico-positivista en las corrientes de investigación y de análisis musical, que van del estructuralismo schenkeriano al perceptualismo neoconductista.

---

2 La anécdota vinculada a la primera universidad fundada en nuestro continente resulta paradigmática de las singularidades y los mestizajes teórico-políticos latinoamericanos, y de su constante lucha por la emancipación intelectual: la Universidad Nacional Mayor de San Marcos creada por cédula Real en 1551, tuvo una orientación estrictamente monástica y funcionaba en un convento. Pero a los pocos años de su fundación, los profesores laicos reclamaron una apertura del su perfil.

Sin ánimos de menospreciar los valiosos aportes pedagógicos y didácticos que estas corrientes han generado, y si bien estas problemáticas exceden ampliamente nuestras capacidades reflexivas y el presente escrito, realizar una revisión crítica nos permite comprender algunas exclusiones típicas de los abordajes académicos tradicionales en relación con la música popular. A su vez, una gran parte de nuestro objeto de estudio ofrece todo tipo de resistencias a estas lógicas y posee espacios de circulación, legitimación y construcción de sentido que exigen un gran esfuerzo hermenéutico. Aquellos que investigamos en la universidad podemos observar el peso de estas tradiciones en el programa de incentivos y en las lógicas de evaluación/acreditación a que somos sometidos, no sólo por las exigencias administrativas y burocráticas que demanda, sino porque una gran parte de sus criterios constriñen las perspectivas de análisis y dificultan el desarrollo de nuevos enfoques. Esta circunstancia no vuelve estéril o imposible su enseñanza e investigación, sino que nos estimula a repensar estructuralmente nuestro objeto y las metodologías para su abordaje en la universidad.

## LA CANCIÓN

«[...] Deja no me lo repitas más  
Nosotros y ellos vos y yo  
Que nadie se ponga en mi lugar  
Que nadie me mida el corazón  
La calle se empieza a incomodar  
El baile del año terminó  
Los carros se encargan de cargar  
los restos del roto corazón

Acá en esta cuadra viven mil  
Clavamos en tiempo en un cartel  
Somos como brujos del reloj  
Ninguno parece envejecer.»  
Fernando Cabrera (1993)

La canción, gran protagonista de la música popular en nuestro continente, puede ser pensada como poseedora de múltiples dimensiones que permanentemente reconfiguran su sentido y que demandan nuevos abordajes. La musicología contemporánea, desde hace aproximadamente dos décadas, además de empezar a considerar a las corrientes musicales masivas en el centro de sus indagaciones, ha comenzado a valorar aspectos que van mucho más allá del análisis de partituras o de cualidades musicales estrictamente mensurables. Estos nuevos abordajes se proponen evitar, en términos analíticos, correr «el riesgo de confundir el mapa con el territorio

o comernos el menú en vez de la cena» (González, 2013, p. 109). Aspectos performáticos, visuales, poéticos y funcionales, entre otros, han empezado a ser considerados en relación dialéctica con cuestiones «estrictamente musicales» que junto a aspectos sociohistóricos construyen diversas constelaciones de sentido. A su vez, y en una perspectiva diacrónica

[...] una canción tiene existencias parciales o fragmentadas a través del tiempo, que se nutren unas de otras. Existe cuando es compuesta; cuando es arreglada; cuando es interpretada y reinterpretada; cuando es grabada, mezclada y editada; cuando es consumida —es decir, escuchada, reescuchada, cantada, gritada o bailada—; y cuando se piensa y se habla sobre ella (González, 2013, p. 109).

Un fenómeno interesante y tal vez singular de la música popular que podemos agregar es que algunas de estas dimensiones temporales señaladas anteriormente suelen poseer un carácter colectivo e histórico más o menos determinante, que permite a su vez que cualquier canción sea revisitada o reinterpretada en alguna o varias de estas dimensiones construyendo nuevas significaciones. Y este fenómeno puede darse, al menos, desde tres ámbitos diferentes solo disociables a los efectos de su análisis: desde quienes producen —en el sentido amplio del término— la música; desde las decisiones y los aspectos coyunturales vinculados a los modos y medios de circulación, difusión y comercialización; y desde las formas en que es percibida y compartida. En función de esto, los cambios que pueden darse en una o muchas de estas dimensiones son múltiples: en el plano del arreglo, de la edición/mezcla y masterización, del contexto directo de ejecución (versión de estudio y adaptación en vivo), en utilidades incidentales para producciones audiovisuales, en las infinitas maneras de ejecución casera o aficionada, en los ámbitos y funcionalidades sociales en que puede ser compartida y en los diversos medios de reproducción.

En relación con una de las dimensiones aludidas, que forma parte del entramado de sentido que construye la canción, debemos destacar la importancia que adquiere la funcionalidad en la música popular. Para algunos reconocidos estetas como Ticio Escobar (2014), este es un asunto que caracteriza al arte popular latinoamericano, distinguiéndolo de la definición de arte consagrada en la modernidad europea en la que «la representación artística se desentiende de sus fines tradicionales (usos y funciones utilitarias, rituales, etcétera) para centrarse fundamentalmente en la forma estética» (pp. 46-47). Por el contrario «en el arte popular, la forma estética no es autónoma ni se impone sobre las otras configuraciones culturales —con las que se entremezcla y confunde—» (Escobar, 2014, pp. 46-47). Por fuera del terreno del arte, Alcira Argumedo (2006) sostiene una hipótesis que puede vincularse a esta cuestión, planteando que las grandes corrientes de pensamiento latinoamericano, a diferencia de los marcos teóricos

consagrados, no se han estructurado a partir de la reflexión abstracta y sistemática sino de la acción política, social y cultural, y que suelen trascender ampliamente a sus referentes o a sus protagonistas.<sup>3</sup>

Si bien una de las funcionalidades más frecuentes y directas de la música en nuestro continente es la danza —entre otros rituales sociales—, los procesos identitarios que suelen estar muy vinculados al desarrollo del repertorio popular pueden considerarse funcionalidades complejas y dinámicas que determinan y son determinadas dialécticamente con la música. En este terreno podemos encontrarnos con dimensiones identitarias —regionales, nacionales, de clase, étnicas, generacionales, etcétera— que muchas veces se superponen o imbrican, en ocasiones contradictoriamente, construyendo representaciones complejas. Por estos motivos, sostenemos que escindir el texto del contexto se vuelve una tarea no solo artificial sino en algún punto improductiva. Al menos, nos obliga a definir mejor a qué cosa llamamos contexto y reflexionar respecto de los modos en que la música se relaciona y resignifica dialécticamente con diferentes dimensiones contextuales. Nuestra hipótesis al respecto es que pensar los pares música-contexto y música-letra —en el caso de la canción— como rígidas dicotomías nos aleja de nuestro objeto de estudio, diseccionándolo en partes inertes.

Planteamos esto no solo para el campo del análisis y de la reflexión teórica, sino también y particularmente para la enseñanza de este repertorio. Creemos que uno de los grandes desafíos que debemos encarar en nuestras aulas radica en ver cómo introducir estas cuestiones en la planificación didáctica, en las consignas de producción musical y en los materiales de estudio. La dinámica académica y el modelo tradicional de enseñanza musical, que ha hecho aportes específicos respecto del lenguaje musical, no han considerado o profundizado en la relevancia de incorporar problemáticas vinculadas a la funcionalidad y a los diversos modos de interacción con las dimensiones contextuales. Y cuando hablamos de dimensiones contextuales nos referimos no solo a las grandes cosmovisiones culturales y a los complejos procesos identitarios, sino también a los modos y medios en que la música circula, se registra y se comercializa, a las cualidades musicales o procedimientos compositivos que pueden ser tenidos en cuenta, por ejemplo, en la música para niños, en la música bailable o en la música incidental (en el cine, la TV, la radio, la publicidad, el teatro, los videojuegos, etcétera). Diferentes niveles de contexto que, si bien interactúan entre sí,

---

3 «Hay un sentido común difundido en las ciencias sociales según el cual determinadas corrientes teóricas son *las* corrientes teóricas; fuera de ellas solo se dan opacidades, manifestaciones confusas, malas copias de los originales. Las vertientes de corte nacional y popular en América Latina tradicionalmente han caído dentro de esta última categoría. [...] Es difícil aceptar en los medios académicos que el pensamiento de Tupac Amaru tenga una jerarquía equivalente a la de su contemporáneo Emmanuel Kant [...]. Afirmar la existencia de una matriz autónoma de pensamiento popular latinoamericano supone interrogarse acerca del potencial teórico inmerso en las experiencias históricas y en las fuentes culturales de las clases sometidas» (Argumedo, 2006, pp. 10 y 18).

poseen particularidades que pueden o deben ser tenidas en cuenta en relación con el análisis y la producción musical.

## **CUERPO, FORMA Y CONTENIDO**

Como hemos afirmado anteriormente, la canción supone una suerte de metagénero que protagoniza la escena musical de nuestro continente. Antes de considerar el hecho evidente, aunque no por ello sencillo, que la caracteriza en relación con la síntesis entre música y texto —con las múltiples implicancias dialécticas que esto supone— podemos hacer una primera consideración básica: la canción demanda cierto grado de austeridad formal.<sup>4</sup> En este punto debemos ser cuidadosos y no confundir austeridad o síntesis con sencillez. La canción popular posee, a nuestro entender y a riesgo de ser reduccionistas, un carácter expositivo muy condensado, sobre todo en contraste con el concepto de desarrollo melódico armónico consagrado en el Romanticismo y en algunas corrientes de música académica tonal desarrolladas en el siglo XX.

Desde el punto de vista de su forma, extensión, textura y diseño melódico/armónico, y haciendo una generalización que posee valiosísimas excepciones, la canción no suele plantear desarrollos muy sofisticados que escapen de cierta proporcionalidad formal, de la textura figura-fondo y de un repertorio de alturas y armonías relativamente acotado. El ritmo es un aspecto sofisticado y determinante en nuestro continente. Suele poseer una complejidad más bien sincrónica y colectiva de superposición acentual que en algún punto es irreductible a un solista, o bien estar construido a través de figuras que demandan un altísimo grado de sutileza interpretativa indisociable del gesto corporal —acentuación, articulación, direccionalidad, tempo, etcétera—, que muchas veces vuelve un tanto estéril su transcripción. Todavía sin meternos en el terreno del canto, podemos pensar que lo interesante en las canciones o en los géneros populares desde el punto de vista del lenguaje musical suele darse a partir de cierto nivel de indeterminación, ambigüedad y mestizaje que escapa de la lógica sistémica de la teoría musical tradicional. Algunos esquemas, tales como binario/ternario, mayor/menor, tonal/modal, diatónico/pentatónico, ritmo métrico/ritmo del texto, pulso/clave, tónico/no tónico, entre otros, suelen aparecer mezclados o indiscernibles. Tal vez estas cualidades estén vinculadas a nuestra intrincada historia, muy profusa en migraciones, sincretismos y mestizajes. Y a un modo muy particular de concebir y vincular al cuerpo con la cultura, relación que podemos observar en el protagonismo y la síntesis que supone la palabra cantada.

---

<sup>4</sup> En este caso nos remitimos al término «formal» en un sentido amplio de la palabra referido a aquellos aspectos generales que construyen la estructura musical y no solo al sentido más reducido del término vinculado a la forma musical.

Si bien podemos considerar que el canto impone ciertos límites vinculados con las capacidades físicas vocales —rango registral, dinámica, interválica, etcétera—, si observamos otras expresiones ajenas a las tradiciones populares latinoamericanas —desde el canto lírico europeo hasta la técnica vocal budista— nos encontramos con que según el sentido cultural que oriente dicha búsqueda los límites fisiológicos se vuelven muy amplios. Si bien la cuestión objetiva relacionada con el hecho de que el instrumento protagónico de nuestra música sea la voz es insoslayable, también podemos sostener que en la canción popular existe una búsqueda equilibrada entre el diseño melódico y sus posibles interpretaciones vocales, la inteligibilidad del texto y sobre todo la síntesis entre la melodía y la palabra hablada, de modo tal que ninguna se imponga totalmente por sobre la otra. Tomando prestado un concepto de Denise Najmanovich (2011), podríamos decir que el canto popular es una suerte de palabra encarnada<sup>5</sup> que se distingue del habla, rompiendo grandes dicotomías fuertemente instaladas por el pensamiento moderno. En este sentido el canto sería una suerte de cuerpo<sup>6</sup> del lenguaje, que mediante procedimientos compositivos reconfigura y fractura su uso ordinario. Las múltiples tensiones rítmicas, tímbricas y fonéticas construyen una expresividad muy compleja en la que confluyen la lengua —en términos semánticos, narrativos, poéticos, prosódicos y culturales— y la música —considerando las tradiciones, los géneros y las funcionalidades asociadas a ella—.

De este modo, el canto en tanto síntesis del cuerpo, la palabra y la música, materializa en forma condensada aquello que en nuestra opinión caracteriza también al género musical: una relación dialéctica entre cualidades musicales y representaciones culturales identitarias. Por lo tanto, los límites a los que hemos hecho referencia que se le imponen, además de estar asociados a las posibilidades vocales, se corresponden con cierto anclaje en la lengua hablada, en los modos de decir compartidos y en las infinitas combinaciones que esto puede tener en relación con la entonación y modulación vocal. La analogía planteada entre el canto y las tradiciones o familias genéricas no resulta arbitraria dado que la canción suele plantearse también como un espacio muy significativo en donde se ponen en juego pertenencias, rupturas o síntesis que hacen dialogar a la historia con el presente, y a las singularidades individuales con las referencias y representaciones colectivas. Las voces de Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui,

---

5 Denise Najmanovich nos propone, desde una crítica a los grandes postulados epistemológicos de la modernidad, el concepto de sujeto encarnado, reivindicando el lugar de la enunciación y cuestionando lo que ella supone son algunas de las grandes dicotomías que estructuran el pensamiento moderno: sujeto-objeto y cuerpo-alma.

6 Sobre la cuestión del cuerpo y su relación con la música y específicamente con el rock, Claudio Fernando Díaz (2000) sostiene: «Claro que hablar de un canon del cuerpo es, en principio, una manera de poner en crisis cualquier concepción meramente biológica, o “naturalista” del mismo. Es una manera de concebir un cuerpo sometido a reglas, prolija y pacientemente moldeado por las coerciones sociales, construido históricamente y producto tanto de la historia social como de una trayectoria personal. [...] El cuestionamiento de ese canon corporal [...] adquiere su máxima visibilidad en el recital, como fiesta ritual y colectiva» (pp. 2-3).

Tita Merello, Ana Prada, Antonio Ríos o Luis Alberto Spinetta —entre tantos otros— suponen en sí mismas una dimensión que se suma e interactúa en la construcción de sentido con todas las dimensiones anteriormente descritas. Y esto no lo decimos en función de las anécdotas biográficas que cada cual despliega sino por las representaciones sociales e históricas que encarnan y configuran.

En función de esto, nos resultan un tanto arbitrarios o parciales aquellos análisis que construyen hipótesis sobre aspectos estructurales de la música popular derivadas del contenido semántico de las letras sin reparar en la interacción dialéctica de estos aspectos del canto mencionados anteriormente, que muchas veces resignifican, relativizan, enfatizan o contradicen dichos contenidos. Es cada vez más frecuente encontrar análisis o reflexiones vinculadas a la canción popular —sobre todo provenientes de las ciencias sociales—, que presuponen al menos dos cuestiones que a nuestro entender resultan falaces: por un lado, que el contenido o la dimensión semántica de las letras —sobre todo en algunas corrientes o géneros musicales— resultan representativos de la realidad social que esas mismas letras se proponen describir; y, por otro lado, que los análisis de esas letras, al realizarse sin conocimientos del lenguaje musical, suelen suponer que el sentido poético que configuran y las interpretaciones potenciales resultantes derivan solo de la dimensión literaria de las mismas, sin considerar sus múltiples e inescindibles interrelaciones con aspectos musicales/contextuales —compositivos, genéricos, tímbricos, funcionales, etcétera—. Así, una letra cantada y dicha de una determinada manera, interrelacionada con la composición melódica<sup>7</sup> en que se asienta, interpretada por una voz *rota* o cándida, en el límite del registro, susurrada o gritada, configura sentidos diferentes e inclusive antagónicos, imposibles de ignorar en cualquier análisis.

A los anteriores, podemos agregar otros múltiples factores tales como: si tal o cual canción pertenece a un género determinado —con todas las implicancias históricas y discursivas que eso supone—; si posee una funcionalidad específica —por ejemplo, si es una música o géneroailable—; si es una reinterpretación que posee a lo largo de su historia versiones canónicas muy difundidas o es un tema inédito, si es cantada y tocada por hombres o por mujeres —jóvenes o viejos, pobres o ricos, músicos locales o extranjeros, etcétera—; si forma parte de una gran producción empresarial o es fruto de un esfuerzo autogestivo; si los músicos son aficionados y autodidactas o profesionales sesionistas con larga formación sistemática; entre otros. Todas estas cuestiones no son solo detalles anecdóticos o menos significativos que el contenido testimonial que poseen las letras.

---

<sup>7</sup> En este punto podemos pensar en las infinitas relaciones que pueden existir entre las lógicas compositivas del texto y de la música: cómo se conjugan formalmente, si se refuerzan o contradicen respecto de las tradiciones o cánones literarios/melódicos —letras heterodoxas con melodías tradicionales o estereotipadas y viceversa—, cómo resuelven el cambio y la repetición, cómo se vinculan con las lógicas del género al que pertenecen, etcétera.

En consecuencia, cualquier análisis que abstraiga a las letras de todas estas dimensiones resultará, a nuestro entender, extremadamente parcial y relativo. A su vez observamos que en este tipo de abordajes suele subyacer un preconceito: que la canción popular, y sobre todo en lo relacionado al contenido semántico de sus letras, representa o sintetiza fenómenos ajenos a sí misma (epifenoménica). La antropología primero y luego los estudios culturales, la sociología de la cultura y las corrientes neogramscianas, han realizado e inspiran este tipo de análisis con interesantes aportes.<sup>8</sup> Si bien esta cuestión desborda nuestras capacidades reflexivas, consideramos que uno de los grandes desafíos que tenemos por delante es reinsertar aquellos abordajes mencionados con todas las dimensiones que configuran sentido en la canción. Por lo tanto, suponemos que en cualquier análisis en que aparezcan reflexiones sobre la canción popular o sobre alguno de los aspectos funcionales o sociológicos asociados a ella, deberían considerarse de manera inescindible con la cuestión musical, en el amplio sentido en que venimos entendiéndola.

## CONCLUSIONES E INTERROGANTES DIDÁCTICOS

A lo largo de los años en que nos hemos abocado a enseñar algunos de los géneros de nuestras músicas populares, con énfasis en la canción, y tras comprobar los límites de las herramientas didáctico-operativas tradicionales, nos han surgido múltiples interrogantes metodológicos para pensar contenidos y consignas de producción y análisis. Uno de los primeros grandes interrogantes que nos planteamos respondía a la cuestión metodológica y a las herramientas y aspectos del lenguaje musical útiles y significativos para el abordaje de la canción popular en el marco de los géneros establecidos en el plan de estudios. Una de las hipótesis a las que arribamos es que cualquiera de las herramientas didácticas y de análisis que pudiera resultar útil en algún género o parte del repertorio trabajado, podía resultar poco productiva e inclusive inútil en otro. Por lo tanto, nuestra conclusión provisoria es que no hay un método o técnica válida —compositiva, interpretativa, analítica, instrumental— que pueda trascender el tipo de género que se esté trabajando.

Si relacionamos esto con lo planteado al principio de este trabajo respecto de las profundas tradiciones filosóficas e históricas que reverberan en la academia, podemos entender la inercia hacia cierto monismo metodológico vinculado a la preeminencia de aspectos absolutos, mensurables y susceptibles de ser abstraídos o esquematizados. ¿Es igualmente útil y

---

<sup>8</sup> Entre los aportes más recientes que toman como objeto de estudio, desde las ciencias sociales, a la canción popular contemporánea podemos mencionar los realizados por Pablo Semán, Pablo Vila, Sergio Pujol y Pablo Alabarces.

significativo el análisis melódico —armónico, escalístico, interválico y formal— de un tango instrumental tripartito que el de una copla improvisada en un duelo de carnaval? ¿La técnica vocal, los modos de emisión y de pronunciación del texto, poseen la misma lógica y homogeneidad estilística en la murga uruguaya que en el rock contemporáneo? ¿Los criterios, los modos y las dinámicas para la producción de arreglos son similares en músicas para bailar que en músicas para ser *solo escuchadas*?, ¿y en las producciones independientes con bajos niveles de popularidad respecto de las empresariales de gran escala?

¿En qué medida inciden los imaginarios y discursos genéricos respecto de la díada tradición/innovación en el plano estético-musical? ¿La armonía, la textura y el contrapunto son dimensiones igualmente significativas en una versión de un tema tradicional hecho por Aca Seca y otra de Atahualpa?, ¿y las variaciones del tempo y la pronunciación del texto? ¿Cómo pueden analizarse y trabajarse la repetición rítmica y la variación textural en la cumbia argentina?, ¿y la continuidad y los cortes?; ¿qué grado de sofisticación técnica posee la configuración rítmico-textural en el cuarteto cordobés contemporáneo?; ¿cómo podemos traducir en estrategias compositivas e interpretativas el concepto de *contraste melodramático* característico del tango? ¿Utilizamos las mismas estrategias para el análisis del contenido narrativo/semántico de una letra de una canción tradicional folklórica de autor incierto, que para una letra de una cumbia contemporánea?, ¿y en qué medida inciden en ellas los ámbitos de mediación —el Estado con sus instituciones y la Industria cultural—?

Esta hipótesis central referida a las limitaciones que algunos modos de abordaje muy desarrollados en la enseñanza y en la teoría musical nos resulta evidente en su diagnóstico, pero muy compleja para la elaboración de propuestas alternativas y/o complementarias. Sin embargo, no nos impide afirmar que, en relación con el análisis y con la didáctica en torno a la canción popular, no existe un método único que pueda considerarse como válido para el abordaje de un repertorio tan heterogéneo y multidimensional. Las pretensiones metodológicas universalistas e intemporales, en gran medida derivadas de las concepciones positivistas —muy presentes dentro de las teorías musicales más arraigadas en las instituciones de formación musical y en la tradición académica—,<sup>9</sup> resultan especialmente inocuas con la música popular.

Finalmente, y en función de que las ideas aquí expuestas, sin dudas merecen un tratamiento más profundo y claro que el que en este trabajo apenas hemos esbozado, podemos sintetizar algunos conceptos o hipótesis en torno al tema. La canción es una expresión masiva y multidimensional que conjuga o relaciona en forma interdependiente categorías

---

9 Respecto de este tema recomendamos el libro de Silvia Carabetta *Sonidos y silencios en la formación de los docentes de música* (2008) y el libro de Daniel Belinche *Arte, poética y Educación* (2011).

históricamente abordadas en forma escindida —texto-música, música-con-texto, autor-intérprete, música-medios de difusión y comercialización, obra-espectador, forma-contenido, tradición-innovación, entre otras—. Si bien sobre estas cuestiones ha habido grandes aportes provenientes tanto de la musicología, la formación musical y la historia del arte como de las ciencias sociales —antropología, sociología y ciencias de la comunicación—, son relativamente recientes los abordajes que se proponen superar una mirada dicotómica de los mismos. Pensar dialécticamente dichas categorías y desarrollar estrategias pedagógicas y didácticas resulta uno de los grandes desafíos para quienes nos planteamos la compleja tarea de enseñar y producir música popular en ámbitos de formación académica. Poner a la canción en el centro de nuestras indagaciones nos obliga a revisar nuestros prejuicios y a reformular nuestras tradiciones pedagógicas e institucionales más arraigadas.

## REFERENCIAS

- Argumedo, A. (2006). *Los silencios y las voces en América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- Belinche, D. (2011). *Arte, poética y Educación*. La Plata, Argentina: el autor.
- Cabrera, F. (1993). La casa de al lado. En *Fines* [CD]. Montevideo, Uruguay: Ayuí/Tacuabé.
- Carabetta, S. M. (2008). *Sonidos y silencios en la formación de los docentes de música*. Buenos Aires, Argentina: Maipue.
- Díaz, C. F. (2000). *Cuerpo, ritual y sentido en el rock argentino: un abordaje sociosemiótico*. Ponencia presentada en el 3.º Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM). Bogotá, Colombia.
- Escobar, T. (2014). *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Buenos Aires, Argentina: Ariel.
- González, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Gourmet Musical Ediciones.
- Najmanovich, D. (2011). *El juego de los vínculos. Subjetividad y Redes: figuras en mutación*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.