

**¿Por qué no charlamos un ratito, ah?  
Una larga conversación sobre música popular**

Claudio Fernando Díaz\*\*

**Resumen**

El presente trabajo intenta presentar una síntesis conceptual del trabajo de un equipo de investigación que desde 2008 indaga sobre las músicas populares. El equipo formó parte del programa de investigación “El discurso como práctica”, dirigido inicialmente por Danuta T. Mozejko y Ricardo L. Costa, hasta su disolución en 2017. Desde entonces sigue trabajando de forma independiente sobre la base de considerar la producción, circulación y consumo de músicas populares como ‘prácticas discursivas’. A partir de esa mirada el artículo desarrolla algunos conceptos vinculados a la relación de la música y el discurso, a la articulación entre prácticas de producción y recepción musical y a la dimensión afectivo-emotiva en la producción y consumo de las músicas populares.

Palabras clave: *música popular, discurso, cuerpo, emociones*

**Let's have a little chat, right?  
A long conversation about popular music**

**Abstract**

This work is an attempt to present a conceptual synthesis of a research team's work, that has been inquiring on popular music. This team has taken part in the research program "Discourses as practises", initially directed by Danuta T. Mozejko and Ricardo L. Costa, until its dissolution in 2017. Since then, it stills work independently considering production, circulation and consumption of popular music as discursive practises. From that point of view this article develops some concepts vinculated to the discourse and music relation, to the articulation among musical production and reception practises, and to the affective/emotional dimension of the popular music production and consumption.

Keywords: *popular music - discourse - body - emotions*

---

\* Claudio Díaz es magíster en Sociosemiótica y doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Docente e investigador en la Facultad de Filosofía y Humanidades (Universidad Nacional de Córdoba). Se encuentra a cargo de la cátedra de Sociología del Discurso de la carrera de Letras Modernas [claudiofdiaz@hotmail.com.ar](mailto:claudiofdiaz@hotmail.com.ar).

Recibido 12/09/2020 Aceptado 22/10/2020.

## ¿Por qué no charlamos un ratito, ah? Una larga conversación sobre música popular

**1) Una palabra que se canta y se baila.** Todos los años, al iniciar los seminarios sobre música popular que desarrollamos desde la cátedra de Sociología del Discurso como parte de las tareas de vinculación entre la investigación y la enseñanza de grado, solemos compartir una pregunta con lxs estudiantes: ¿por qué estudiar las músicas populares en el marco de la carrera de Letras?<sup>1</sup> De hecho, el plan de estudios de la carrera no tiene ningún espacio curricular específico para eso. Sin embargo, aunque sea por sus letras, las canciones populares pueden considerarse perfectamente como parte de la poesía lírica, como lo demuestra el premio Nobel de Literatura entregado en 2016 al cantautor estadounidense Bob Dylan. La respuesta a esa pregunta, a nuestro criterio, pasa por la cuestión del ‘valor’<sup>2</sup>. Si bien ya en los tempranos sesenta del siglo XX Raymond Williams había afirmado, un tanto provocativamente, que ‘la cultura es lo ordinario’ (Cevasco, 2003), es decir, lo que tenemos en común, y que, por lo tanto, cualquier persona puede usar la palabra creativamente (y de hecho lo hace), lo cierto es que en las luchas simbólicas (Bourdieu, 2003) no todas las formas de la palabra alcanzan la misma legitimidad. Cuando hablamos de ‘literatura’, más allá de las dificultades teóricas para su delimitación, siempre se trata de una palabra ‘valiosa’, y toda la organización institucional de la práctica literaria gira alrededor de esa idea de valor.

Dentro de ese conjunto, sin dudas, la poesía lírica más valorada sigue siendo aquella que circula de forma escrita. Sin embargo, la palabra lírica no siempre estuvo separada de la música. Desde la Antigüedad y hasta fines de la Edad Media hubo una palabra poética que se cantaba. Ahí están los cantares de gesta, el romancero y la lírica del Amor Cortés para atestiguarlo. Con el desarrollo de la modernidad se produjo una separación (Neiva de Matos, 2008). La poesía escrita se convirtió en la forma más valiosa de la lírica y “La Música”, con mayúsculas al decir de Julio Mendivil<sup>3</sup> (2016), tendió a hacerse fundamentalmente instrumental. Sin embargo, la palabra cantada no desapareció, sino que se siguió desarrollando, ante todo, en los sectores populares, y a partir de comienzos del siglo XX, con el desarrollo de las técnicas de grabación de la industria cultural, alcanzó una altísima masividad. Esa masividad no solo tiene que ver con la lógica de las industrias culturales, sino también con que, esa forma específica de la lírica que son las canciones populares, más allá de su falta de legitimidad académica, tiene una gran capacidad para interpelar a sectores sociales muy amplios. Las músicas populares son fenómenos sociales que afectan la intimidad, que articulan lo público y lo privado (Hesmondhalgh, 2015). Las canciones le dan voz a los sentimientos que aprendemos a nombrar a través de ellas. Pero también proveen modelos que resultan sustantivos en la construcción de diversas ‘narrativas identitarias’ (Frith, 2003) nacionales, generacionales, de clase o de género, entre otras. Dicho en otros términos, las canciones populares, omnipresentes en la vida contemporánea, tienen un papel importante en la construcción de las subjetividades.

Decimos, entonces, que las canciones populares pueden considerarse una forma particular de la poesía lírica. Pero es una palabra lírica que se canta y se baila. Y ese es un rasgo específico que tiene profundas consecuencias. La inmensa mayor parte de los géneros de la música popular son bailables. Por lo tanto, se trata de una palabra particularmente vinculada con el cuerpo: con las voces y los cuerpos de lxs artistas en escena, en el estudio de grabación o en las imágenes mediatizadas, pero también con los movimientos y los giros de lxs bailarines, lxs asistentes a recitales o lxs que viven la experiencia corporal de la escucha solitaria. Y, claro está, con sus interacciones y sus respuestas individuales o

colectivas, fuertemente atravesadas por lo emotivo-afectivo (Molinero y Vila, 2017). La canción popular es así, una palabra poética encarnada, una palabra que atraviesa el cuerpo y produce emociones; una palabra que expresa identidades sociales y a la vez contribuye a producirlas.

Sobre esta particular forma discursiva, y sobre toda una serie de cuestiones vinculadas a ella, se desarrollan las indagaciones de nuestro equipo. O, dicho de un modo un poco menos presuntuoso, sobre estos temas venimos conversando desde hace poco más de diez años.

**2) Música y discurso.** Este equipo, con su proyecto general de trabajo, se originó en el marco del programa de investigación “El discurso como práctica” dirigido por lxs doctores Ricardo Costa y Danuta T. Mozejko<sup>4</sup>. Se trataba de una propuesta interdisciplinaria que articulaba tradiciones teóricas provenientes de la sociología por un lado y de los estudios del discurso por el otro. La especificidad del enfoque propuesto por el programa se centró en la conceptualización del discurso como una práctica social, es decir, como proceso de producción de opciones y estrategias discursivas realizadas por los agentes sociales a partir del lugar que ocupan en el sistema de relaciones sociales del que forman parte. Es decir que el agente social actúa en lo que denominaríamos, con Pierre Bourdieu (1995), un ‘espacio de posibles’. Ese espacio se define en dos niveles diferentes y, además, en la relación entre ellos. Dichos niveles son el propiamente discursivo, por una parte, habida cuenta de las posibilidades y limitaciones que se abren y establecen allí al uso de estrategias, y el social, por otro, en cuanto sistema de relaciones que funciona sobre una base de poder (Foucault, 1992).

Partiendo de esa base teórica, durante estos diez años de trabajo hemos sostenido que las músicas populares pueden abordarse también desde un punto de vista sociodiscursivo. Para ello, hemos construido un andamiaje conceptual que enriquecido y precisado a partir del trabajo empírico. Y en ese proceso nos hemos encontrado participando activamente en una serie de discusiones desarrolladas en el incipiente campo de los estudios sobre música popular acerca de las relaciones entre música y discurso<sup>5</sup>. Ese campo, aún en proceso de formación, tiene como característica la multiplicidad de abordajes disciplinarios. Así pues, las músicas populares atraen el interés de musicólogos y etnomusicólogos, lingüistas y estudiosos de la literatura, sociólogos y antropólogos, comunicadorxs sociales e historiadorxs, etcétera.

En ese contexto afirmar la legitimidad de un enfoque sociodiscursivo ha significado un esfuerzo permanente por despejar dos equívocos. En primer lugar, hablar de un enfoque discursivo no implica hablar de un enfoque textual, y mucho menos reducir el sentido de las canciones a lo que dicen sus letras. Muchos estudios sobre músicas populares han abordado principalmente las letras de las canciones y eso ha generado una corriente crítica que ve en esos enfoques (no sin razón) un reduccionismo, en la medida que dejan de lado, o no consideran suficientemente, los aspectos musicales y performáticos<sup>6</sup>. Ante estas críticas, hemos insistido en la necesidad de recuperar la ya clásica definición veroniana según la cual discurso es toda “configuración espacio-temporal de sentido”, cualquiera sea su soporte material: texto, imagen, o el cuerpo mismo (Verón, 1996, p. 127). Las canciones populares, entonces, pueden pensarse como producciones discursivas que se caracterizan por su complejidad semiótica: la letra, la música, las mediaciones técnicas de su producción y circulación, y todos los aspectos performáticos que se derivan de la interpretación, interactúan de diversas maneras para producir sentido. Abordar las canciones desde un

punto de vista discursivo no significa, entonces, trabajar solo con las letras y las partituras, sino considerar todo ese conjunto significativo. En esa dirección, a lo largo de los años hemos desarrollado herramientas de análisis que permiten sistematizar la contribución de los diferentes aspectos en la construcción del sentido, y las hemos contrastado en el estudio de diversos corpus que forman parte de distintos campos de la música popular: folklore, tango, rock, cuarteto, cumbia, entre otros<sup>7</sup>.

El segundo equívoco es pensar un enfoque discursivo como si tuviera un carácter inmanente. Una crítica frecuente a quienes hacen análisis musical, aunque consideren letra y música, es que suponen que, con una mera descripción de la obra, se puede captar el sentido. Pues bien, nada más alejado de nuestro enfoque. Un abordaje propiamente discursivo requiere poner en relación ese conjunto significativo con sus condiciones sociales de producción y recepción. Toda práctica social se realiza bajo ciertas condiciones de producción y se caracteriza por estar dotada de sentido. Si seguimos a Verón, los estudios del discurso versan acerca de los modos de funcionamiento de la semiosis. Pero la semiosis siempre es social por dos razones: porque toda producción de sentido es necesariamente social, y porque todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido (Verón, 1996, p. 125). Así pues, las “obras” que estudiamos, como por ejemplo los discos, las consideramos en tanto enunciados, y esto implica pensarlos en relación con sus condiciones sociales de producción, puesto que en esas relaciones radica la dimensión propiamente discursiva. Si se pueden pensar las músicas populares como discursos es porque son parte (y una muy importante, en las sociedades contemporáneas) de la producción social del sentido, esto es, de la semiosis social.

Finalmente, nos ha resultado necesario precisar, cada vez más, lo que entendemos por condiciones sociales de producción. Partiendo de la idea rectora del programa “El discurso como práctica”, consideramos el estudio del lugar del agente que produce el discurso en un sistema específico de relaciones sociales como condicionante inmediato. En el estudio de los diferentes corpus abordados, resultó una constante donde, aunque se tratara de sistemas de relaciones micro, de escenas locales muy acotadas, las mismas siempre guardan relación con el desarrollo histórico de los diferentes campos de la música popular en la Argentina, tales como el folklore, el rock, el cuarteto, etcétera. Así pues, la noción bourdiana de ‘campo’ ha resultado muy operativa. Pero, además, el estudio de los desarrollos históricos de diferentes campos nos ha permitido tener una mirada de conjunto, aunque siempre incompleta y provisoria, del desarrollo de la música popular en la Argentina desde mediados del siglo pasado hasta el presente. Ese desarrollo, claro está, no es autónomo, sino que está profundamente articulado con lo que, en términos de Williams, podemos pensar como proceso social global de luchas por la hegemonía (1980).

Esta perspectiva ha sido el enfoque común, construido colectivamente, que sirvió de fundamento a los trabajos individuales de los integrantes del equipo, ya sean trabajos finales de licenciatura o tesis doctorales, y también a las producciones colectivas.

**3) Entre producción y recepción.** Con base en estos fundamentos teóricos, los integrantes del equipo realizaron trabajos de análisis de algunos corpus discursivos formados principalmente por producciones discográficas. Así fueron estudiadas obras tan diversas como las del “Chango” Farías Gómez, el llamado “folklore joven” de los 90, Arbolito, Carlos Giménez, el dúo Coplanacu, el dúo Pimpinela, Liliana Herrero, Chébere y Ninfas, entre otras<sup>8</sup>. El trabajo empírico fue orientando nuestra mirada hacia la construcción

de dispositivos de enunciación que aparecían recurrentemente en los corpus. Partiendo del trabajo seminal de Costa y Mozejko (2002) titulado “Producción discursiva, diversidad de sujetos”, concentramos nuestra mirada en describir las opciones estratégicas mediante las cuales los agentes sociales van construyendo su propio simulacro en el discurso, de manera que dan lugar a un enunciador, un enunciatario, las relaciones entre ellos y con el enunciado en cuanto tal. Ello con la particularidad de que, en nuestros corpus, las estrategias discursivas que contribuyen a la construcción de ese dispositivo obedecen a la complejidad semiótica de este tipo de discurso. Así, pueden detectarse estrategias relevantes en las letras (opciones temáticas, retóricas, narrativas, lingüísticas, etcétera), en la música (opciones melódicas, armónicas, rítmicas, dinámicas, etcétera), en las portadas de los discos (opciones en el diseño, en las imágenes, los paratextos, los libros internos, etcétera) en aspectos performáticos (usos de la voz, dramatización en la interpretación, performances instrumentales, etcétera) e incluso en la selección de repertorio. Ese tipo de estudio nos permitió identificar mecanismos mediante los cuales lxs productores se presentan como parte de ciertas tradiciones, principios estéticos, colectivos sociales, opciones ideológicas, etcétera. Dicho en otros términos, mediante las complejas opciones estratégicas que resultan en un determinado dispositivo de enunciación, en las canciones y en los discos se construyen también determinadas identidades narrativas.

La noción de narrativas identitarias ha adquirido importancia en los estudios sobre música popular a partir de los aportes de Simon Frith (2003) y de Pablo Vila (1996), en el ámbito latinoamericano. La noción proviene, en realidad, de Paul Ricoeur (1996). En términos sociológicos, la identidad de un grupo, incluso de una persona, no es una esencia. Con esto queremos decir que no se puede definir de una vez para siempre a partir de un conjunto de rasgos que se mantienen idénticos a sí mismos. Siguiendo a Chein y Kaliman (2013) se puede afirmar que las identidades colectivas tienen que ver con la percepción subjetiva de pertenencia a un determinado grupo con el que se comparten una serie de rasgos. Pero cuando esos grupos exceden los límites de las relaciones personales, la adscripción subjetiva al grupo está permeada por los llamados ‘discursos identitarios’. Ese tipo de discursos le da forma, no solo al “nosotrxs”, sino también a su alteridad constitutiva. La alteridad, forma una parte sustantiva de todo discurso identitario, que intenta dar respuesta a preguntas como “¿Quiénes somos? ¿De qué pasado venimos? ¿Cómo pensamos nuestros orígenes? ¿Qué futuro nos espera como colectivo identitario?”. Pero, también, ¿quiénes son lxs otrxs que no somos nosotrxs?, ¿qué tipo de relación nos liga a ellxs?, ¿son una amenaza para nosotrxs? El aporte de Ricoeur fue mostrar que las respuestas a estas preguntas toman siempre la forma de un relato, de una narración. Su tesis central es que las estructuras narrativas no son solo un tipo de texto, sino una capacidad cognitiva. Justamente, aquella que nos permite pensarnos en el tiempo. Las estructuras narrativas nos permiten ordenar los acontecimientos en el tiempo, pensarlos en el marco de una estructura que a la vez los dota de sentido y con ello, ‘nos’ dota de sentido en cuanto seres humanos. La narración va construyendo una trama que llena los vacíos y lagunas de la historia, y genera un mundo coherente, a la manera de la ficción. De modo tal que, en términos de Ricoeur: “El frágil vástago, fruto de la unión de la historia y de la ficción, es la asignación a un individuo o a una comunidad de una identidad específica que podemos llamar su identidad narrativa” (Ricoeur, 1996, p. 997)<sup>9</sup>.

En relación con la música, Pablo Vila (1996) planteó que “... la música ocuparía un lugar privilegiado, al ser un tipo de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que ellos utilizarían, al interior de tramas argumentales, en la construcción de sus

identidades sociales”. De tal manera, las relaciones entre la música popular y las narrativas identitarias abren una serie de interrogantes que tienen que ver, no solo con la producción, sino también con la recepción: ¿por qué ciertas músicas interpelan a ciertos sujetos?

Este tipo de interrogantes nos llevó trabajar durante varios años sobre prácticas de recepción de músicas populares, indagando también sobre sus articulaciones con las prácticas de producción. El trabajo de campo partió de un supuesto teórico y de algunas decisiones metodológicas. En cuanto al supuesto teórico, entendemos que la recepción es un proceso de producción de opciones que puede pensarse también a partir del lugar del agente social. Dicho de otro modo, no pensamos en la recepción como un acto pasivo, sino como un proceso de producción de sentido realizado por unos agentes sociales activos. Eso no implica que esos agentes sociales actúen con absoluta libertad en ese proceso de producción de sentido, sino que lo hacen bajo un conjunto de condiciones sociales. La cuestión de la recepción de las músicas populares, es decir, de las prácticas por las cuales ciertos agentes y grupos se apropian de ciertas músicas de una determinada manera y produciendo sentidos específicos, debe ser planteada en el marco del complejo de relaciones entre las opciones estratégicas de los agentes sociales que intervienen en el proceso de producción de la música, bajo el conjunto de condiciones sociales que los condicionan, y las opciones estratégicas de los agentes receptores en el marco de sus propios condicionamientos sociales. En cuanto a la recepción, las opciones estratégicas están condicionadas por el lugar de los consumidores, pero también por el dispositivo de enunciación de las músicas, vinculado a su capacidad de interpelar a ciertos tipos de agentes más que a otros.

En cuanto a las decisiones metodológicas, la opción fue trabajar en lugares de recepción colectiva de la música, utilizando técnicas de observación participante y entrevistas. Esto llevó a la delimitación de ciertos circuitos vinculados a las músicas que estábamos estudiando: milongas, recitales de rock, peñas folklóricas, exhibiciones de danza árabe, entre otros<sup>10</sup>.

En el transcurso de ese trabajo fuimos precisando algunas categorías de análisis. En primer lugar, fuimos observando qué tipo de opciones se realizan en recepción. Así, identificamos que los agentes optan dentro de la infinita oferta de la industria cultural. La propia industria segmenta la oferta en “géneros” o “estilos”, cada uno de los cuales tiene su lugar diferenciado en las bateas de las disquerías o en las plataformas virtuales. Algunos tienen sus revistas especializadas, sus programas de radio o TV y generan sus propias instituciones e instancias de consagración específicas, de tal manera que se los puede pensar en términos de campos, como ocurre con el rock y el folklore. Ahora bien, no solo existen clasificaciones más o menos estandarizadas y aceptadas de las músicas populares, sino que esas clasificaciones, además, están basadas en un sistema de adjudicación de valor socialmente establecido, de modo que la escucha está mediada por ese sistema de valoración. En la medida en que un agente se muestra como consumidor de un tipo de música, dice algo del valor que le otorga a la misma y por lo tanto de la autopercepción de su propio valor. Además, los agentes eligen distintas zonas o tradiciones dentro de cada campo, o bien algún artista o grupo de artistas en particular. Los consumidores pueden optar, además, por distintos lugares colectivos de consumo de la música en vivo, que también suelen estar diferenciados por géneros y estilos en el marco de un sistema de valoración social.

Según nuestras observaciones y entrevistas realizadas a consumidores de diferentes tipos de música, el conjunto de estas opciones es más o menos sistemático, de manera que puede trazarse una suerte de mapa de escucha de las preferencias de un/a oyente. Además, si se comparan las preferencias de distintos agentes, pueden detectarse ciertas recurrencias que en algunos casos pueden permitir construir una especie de mapa de escucha de un grupo determinado. Hablar del mapa de escucha de un grupo hace referencia a una serie de recurrencias en las preferencias por algunos artistas y géneros, pero también en los rechazos. En síntesis, los consumidores optan entre la casi infinita oferta de la industria a partir de un sistema de valoraciones socialmente instituido y según la propia competencia, vinculada al lugar y la trayectoria. Pero ese sistema de opciones es un proceso particularmente activo, en el que las narrativas identitarias se ponen en juego.

También en la interacción con lo que Rubén López Cano llama “el paquete sonoro” (2011) los oyentes son sumamente activos, realizando toda una serie de relaciones de sentido y activando una red tónica a partir de su propia competencia. Las selecciones y relaciones que los agentes sociales realizan en recepción están condicionadas no solo por su lugar y su competencia, sino también por la estructura misma de la música, más específicamente, por su dispositivo de enunciación, que, en el caso de las músicas populares, se materializa en aspectos verbales, sonoros y visuales. Por eso, desde nuestro punto de vista, el análisis del dispositivo de enunciación de las canciones es fundamental porque allí se construye discursivamente un enunciatario con el que los agentes sociales que realizan el proceso de recepción pueden identificarse o no. De modo que el proceso de recepción supone la compleja relación entre dos sistemas de relaciones: la propia música, en especial su dispositivo de enunciación, y los receptores entendidos como agentes sociales, con su lugar, trayectoria y competencia. Es, justamente, en la relación entre un dispositivo de enunciación que se plantea cierto tipo de relación entre enunciadador, enunciatario y enunciado, y la competencia de los receptores, donde está la clave para entender la capacidad de interpelación de las músicas populares.

**4) Entre el cuerpo y las emociones.** La decisión de trabajar en lugares colectivos de escucha nos permitió observar que la propia ritualidad de esos eventos condiciona profundamente los procesos de recepción de la música. La elección misma de los distintos tipos de evento (peña, recital, milonga) pone en juego las narrativas identitarias de los oyentes. Pero además pone en juego la corporalidad en sus diferentes formas. Las maneras de estar juntos y compartir la música, de vestirse, peinarse, maquillarse, de bailar y de relacionarse con los demás bailarines y con los músicos, todo eso condiciona sustantivamente la recepción de la música. De hecho, como mencionamos antes, buena parte de la producción del equipo en los últimos años tiene que ver con la danza y con los usos del cuerpo y sus conexiones con la dimensión emocional-afectiva de la música.

Esta orientación del trabajo nos llevó a tomar contacto con otro debate que tiene mucha importancia en el presente de los estudios sobre música popular. El debate sobre el llamado “giro afectivo” y las perspectivas que abre para este campo de estudios.

Según señala Leonor Arfuch (2016, p. 248), en cierta medida el “giro afectivo” ha sido una suerte de reacción al “giro textual”, a la primacía de lo discursivo en olvido del cuerpo y de las emociones y a ciertos abusos de algunos usos de la noción de discurso. Pero más allá de esas tensiones teóricas, también se trata de un “aire de época” que no resulta ajeno a los cambios sociales de los últimos años. En sus términos, viviríamos en una sociedad afectiva, en la que predomina lo subjetivo, el culto a la intimidad, y esa emocionalidad

habría permeado la esfera pública, incluyendo la política. Eso ha llevado a una acentuación de la oposición entre lo afectivo entendido en términos de lo corporal, no-consciente ni realizable plenamente en el lenguaje, por una parte, y lo representacional, cognitivo, textual, racional por otra parte. En cuanto a la música popular, se habla de su capacidad de afectar “corporalmente”, “visceralmente”, sobre su capacidad de “movilizar”, de “sintonizar” afectivamente a los asistentes a un evento, mediante la circulación de “energías”. En esas miradas se insiste en preguntarse no tanto por lo que la música “significa”, sino por lo que la música “hace” (Vila, 2017, p. 53).

Así, esos debates nos han llevado a la necesidad de fundar teóricamente la posibilidad de incorporar en nuestros análisis la dimensión emotivo-afectiva, pero sin renunciar a un enfoque sociodiscursivo<sup>11</sup>. Para ello hemos recuperado la importante tradición de la sociología del cuerpo y las emociones que hunde sus raíces en trabajos ya clásicos como los de Norbert Elías, Pierre Bourdieu o Irving Goffman, por solo nombrar algunos. Basándonos en esa tradición, hemos insistido en que más allá de su funcionamiento biológico, el cuerpo mismo es socialmente modelado, y lo mismo ocurre con las emociones. Esto implica que el cuerpo y las emociones tienen sentido, pero dicho sentido está lejos de reducirse a lo “racional”, lo “representacional” o, incluso, al lenguaje articulado. Si las emociones, según Le Bretón (1998, p. 106), nacen de una evaluación (aunque sea inmediata) de la situación, es porque los agentes tienen in-corporado (de un modo no necesariamente consciente) un sistema simbólico que las hace posibles. Toda la gestualidad que expresan las emociones está socialmente regulada, y por eso mismo es posible interpretarla a partir de culturas afectivas que forman parte de las identidades sociales. Es decir, si la música “hace” algo en los oyentes, ese algo, si bien arraiga en el cuerpo, no es otra cosa que un proceso semiótico, aunque no se trate de una “representación” en el sentido de un lenguaje articulado.

Más arriba hemos sostenido que la noción de discurso propuesta por Eliseo Verón permite superar el equívoco que implica la reducción a lo textual. El enfoque de Verón recupera a su vez la semiótica peirciana, y es en esa tradición de pensamiento donde encontramos los fundamentos para pensar los afectos y emociones en términos discursivos. En esa tradición, el sentido de un signo ‘es su efecto’ y este puede, o no, tomar una forma simbólica. Esto quiere decir que si una música provoca sensaciones que no somos capaces de poner en palabras, eso no significa que esa música no tenga un significado. Su significado es, precisamente, esas sensaciones que provoca. Todavía más, supone que todo signo, para ser tal, debe primero afectarnos, golpearnos, generar en el intérprete algún estado afectivo que lo movilice a generar hipótesis acerca de eso que lo afecta. Ese proceso puede desembocar o no en una representación conceptual. Desde esta perspectiva, entonces, no habría signos que afectan emocionalmente y signos que tienen un significado en términos representacionales, sino que lo afectivo se concibe como una dimensión de todo proceso de producción de sentido, incluidas las representaciones mentales. Aún más, la distinción mental-corporal pierde relevancia para este paradigma porque lo mental es concebido *in corpore*. Se trata de una mente extendida (Paolucci, 2011), de una cognición encarnada (López Cano, 2005, 2011), de una perspectiva que se opone al dualismo cartesiano.

Pero como las músicas populares son objetos semióticos complejos, lo que la música “hace”, incluso como efecto emocional, no puede estar desvinculado de lo que puede describirse en las letras, de lo que un análisis musical puede revelar en cuanto a los aspectos melódicos, rítmicos y armónicos, o a los vinculados a la interpretación, el uso de la voz, las orquestaciones y los elementos escénicos. Esos procesos cognitivos se fundan,

claro está, en las creencias previas de los sujetos, en sus identidades narrativas y en las inferencias que son capaces de realizar a partir de estas.

**5) Palabras finales.** Al llegar al final de este artículo, no podemos dejar de pensar en lo desmesurado de la idea de intentar sintetizar en unas pocas páginas el trabajo realizado por un equipo de personas durante diez años. Principalmente porque se trata de un trabajo colectivo, de un pensar colectivo que tiene la forma de una continua conversación. No solo las producciones colectivas, sino también los trabajos individuales de cada unx, son resultado de esa conversación. De las dudas compartidas, de las perplejidades ante los desafíos que nos plantean nuestros objetos de análisis, del aprovechamiento de alguna idea o alguna herramienta metodológica que se le ocurrió a otrx. Incluso de la corriente afectiva que ha ido generando esta conversación que es académica pero también, y fundamentalmente, amistosa.

Pero se trata de una conversación, que, además, excede largamente los límites del equipo. Por una parte, estas cosas que hemos venido pensando están estrechamente ligadas a los debates que se producen en el seno de la Rama Latinoamericana de la IASPM (International Association for the Study of Popular Music). La participación continua de una buena parte de lxs miembrxs del equipo en sus congresos, incluso el protagonismo que el equipo tuvo en la organización del décimo congreso, realizado en Córdoba en 2012, nos han permitido vincularnos con colegas de toda la región, tomar parte en esos debates y acceder a bibliografía que de otro modo sería inaccesible.

Por otro lado, también fueron interlocutores de esta charla lxs integrantes del programa “El discurso como práctica”, cada unx de lxs investigadorxs, lxs directores de equipos y, fundamentalmente, sus fundadores: Ricardo Costa y Danuta T. Mozejko.

Del mismo modo han sido parte de este diálogo permanente lxs estudiantes que año tras año cursan los seminarios que ofrecemos, y las personas que fueron parte de las actividades extensionistas, como los seminarios en el subsuelo de Radio Nacional o los micros emitidos en la misma radio<sup>12</sup>.

Por todo esto, no es extraño que hayamos adoptado el plural en este artículo. Si tuviéramos que sintetizar en una frase estos años de trabajo compartido podríamos decir que son el resultado de unas cuantas preguntas, que intentamos responder juntxs y, tal vez más profundamente, de un deseo: contribuir a la construcción en la academia de un lugar para el estudio de las músicas populares que, estamos convencidos, tienen mucho para decirnos acerca de la construcción de nuestras subjetividades y de los procesos sociales de los que forman parte.

## **Bibliografía**

- Arfuch, L. (2016). El ‘giro afectivo’. Emociones, subjetividad y política. *DeSignis* 24. *Emociones en la nueva esfera pública*, 245-254. Recuperado de <http://www.designisfels.net/publicaciones/revistas/24.pdf>
- Bourdieu, P. (1995). *Respuestas. Para una antropología reflexiva*. México: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires, Córdoba: Aurelia Rivera.
- Cevasco, M. E. (2003). *Para leer a Raymond Williams*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

- Costa, R. y Mozejko D. T. (2002). Producción discursiva: diversidad de sujetos. En R. Costa y D. T. Mozejko (Comps.), *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario: Homo Sapiens.
- Costa, R. y Mozejko D. T. (Directores) (2015). *Hacer la diferencia. Abordaje sociocrítico de prácticas discursivas*. Villa María: Eduvim.
- Díaz, C. (Comp.). (2015). *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas*. Córdoba: Recovecos.
- Díaz, C. (2018). El festival de Cosquín como espacio de disputas simbólicas. En A. M. Dupey (Comp.), *Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios*. Buenos Aires: Libro digital.
- Díaz, C. y Corti, B. (2016). *Música y discurso. Aproximaciones analíticas desde América Latina*. Villa María: Eduvim.
- Finnegan, R. (2008). ¿Qué viene primero: el texto, la música o la performance? En C. Neiva de Matos, E. Travassos y F. Teixeira de Medeiros (Comps.), *Palabra cantada. Ensayos sobre Poesía, Música y Voz*. Río de Janeiro: Viveiros de Castro Editora.
- Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta
- Frith, S. (2003). Música e identidad. En S. Hall, y P. Du Gay (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós.
- Hesmondhalgh, D. (2015). *Por qué es importante la música*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós.
- Kaliman, R. y Chein, D. (2003). Identidad. Propuestas conceptuales en el marco de una sociología de la cultura. En R. Kaliman (Comp.), *Sociología de las identidades. Conceptos para el estudio de la reproducción y la transformación cultural*. Villa María, EDUVIM.
- Le Breton, D. (1998). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- López Cano, R. (2005). Los cuerpos de la música. Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición. *Revista transcultural de música*, 9. Recuperado de: <http://www.sibetrans.com/trans/a175/los-cuerpos-de-la-musica-introduccion-al-dossier-musica-cuerpo-y-cognicion>
- López Cano, R. (2011). Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiología de la performatividad. En M. Fornaro (Ed.), *De cerca, de lejos. Miradas actuales en musicología de/sobre América Latina*. Montevideo: Universidad de la República.
- Mendívil, J. (2016). *En contra de la música: herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Molinero, C. y Vila, P. (2017). *Cantando los afectos militantes. Las emociones y los afectos en dos obras del canto folklórico peronista y marxista de los '70*. Buenos Aires: Academia Nacional de Folklore.
- Neiva da Matos, C. (2008). Poesía y Música: lazos de parentesco y aparcería. En C. Neiva de Matos, E. Travassos y F. Teixeira de Medeiros (Comps.), *Palabra cantada. Ensayos sobre Poesía, Música y Voz*. Río de Janeiro: Viveiros de Castro Editora.
- Páez, F., Díaz, N. y Díaz, C. (2012). *Bailar en San Antonio. Testimonios y reflexiones sobre el Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo*. Villa María: Eduvim.

- Paolucci, C. (2011). The “External Mind”: Semiotics, Pragmatism, Extended Mind and Distributed Cognition. *VS Quaderni di studi semiotici* [Kindle Edition].
- Ricoeur, P. (1996). *Tiempo y Narración III. El tiempo narrado*. México, Madrid: Siglo XXI.
- Sans, J. F. y López Cano, R. (Coords.). (2011). *Música popular y juicios de valor. Una reflexión desde América latina*. Caracas: CELARG
- Verón, E. (1996). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- Vila, P. (1996) Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Revista Transcultural de Música*, 2.
- Vila, P. (2017). Music, Dance, Affect, and Emotions: Where We Are Now. En P. Vila, (Ed.), *Music, Dance, Affect, and Emotions in Latin America*. New York, London: Lexington Books.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y Literatura*. Madrid: Península.

## Notas

<sup>1</sup> Dichos seminarios se dictan desde 2013, en algunos casos orientados al grado y en otros abiertos a un público general como actividad extensionista. En 2013 y 2014 se realizó en el subsuelo de Radio nacional el seminario “Música de la eternidad imaginaria. Una aproximación a la obra de Luis Alberto Spinetta”; de 2015 a 2019 se desarrolló el seminario “La palabra que se baila. Músicas populares y literatura”; en 2020 se está desarrollando el seminario “Afectos y emociones en la música popular”.

<sup>2</sup> Sobre la cuestión del valor en la música popular ver: SÁNS, J. F. y LÓPEZ CANO, R. (2011). *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Caracas: CELARG.

<sup>3</sup> En su libro *En contra de La Música* (2016), Julio Mendivil argumenta que el proceso de legitimación de la música europea de tradición erudita, particularmente la alemana, ha llevado a constituir un paradigma de la música “valiosa” al que llama “La Música”, con mayúsculas. Su reflexión etnomusicológica apunta a historizar y relativizar ese paradigma que, justamente, jerarquiza la música instrumental y sinfónica.

<sup>4</sup> El programa se originó en el año 2008. Fue dirigido por Teresa Mozejko y Ricardo Costa. En el período 2014-2015 la dirección estuvo a cargo de Claudio Díaz y en su etapa final, hasta 2017, por la Dra. Olga Santiago. Entre sus publicaciones colectivas más importantes está *Hacer la diferencia. Abordaje sociocrítico de prácticas discursivas* (2015).

<sup>5</sup> En la lista de discusión de IASPM-AL (Rama Latinoamericana de la *International Association for the Study of Popular Music*) en la que participan varixs miembrxs del equipo se produjo un interesante intercambio que dio lugar a un libro colectivo, compilado por Berenice Corti y Claudio Díaz, titulado *Música y Discurso. Aproximaciones Analíticas desde América Latina* (2017).

<sup>6</sup> Sobre las relaciones entre letra música y performance ver Frith (2014) y Finnegan (2008).

<sup>7</sup> En el último período, iniciado en 2018, se han incorporado al equipo la Dra. Silvina Argüello, musicóloga, junto a estudiantes y egresadxs de la carrera de música. A partir de sus aportes estamos desarrollando mucha mayor precisión en los análisis de las relaciones entre música, letra y aspectos performáticos.

<sup>8</sup> Esos análisis dieron lugar a numerosas presentaciones en congresos, artículos en revistas y los siguientes trabajos finales de licenciatura: *La estética carnavalesca en los discos de “Bersuit Vergarabat”* (Nicolás Albrieu, 2010); *Identidades (in)definidas entre fronteras difusas ¿Cordel do Fogo Encantado y Arbolito hablan desde América Latina?* (Julieta Kabalin Campos, 2014, Licenciatura en Letras); *“Chango” Fariás Gómez: Una respuesta crítica al Folklore Joven de la década de 1990. El desarrollo del campo de la música popular argentina de raíz folklórica entre 1989 y 2003* (Julián Beaulieu, 2014, Licenciatura en Historia); *Del muchacho de barrio al desterrado. La configuración del enunciador en relación a la construcción discursiva del espacio en el cuarteto-cuarteto* (Catalina Correa, 2019, Licenciatura en Letras).

<sup>9</sup> Para un análisis más detallado del concepto de identidad narrativa en relación con el folklore, ver Díaz (2018).

---

<sup>10</sup> Esta etapa implicó también presentaciones en congresos y publicación de artículos. En cuanto a los TFL, se concretaron: *Imaginarios del rock. Una mirada sociodiscursiva sobre los spots publicitarios de “Más Rock” (FM 97.5, Córdoba, Argentina)* (Carla Rossi, 2012, Licenciatura en Letras); *Nociones de independencia y autogestión en la escena de música urbana del campo de la música popular en Córdoba. Prácticas, estrategias y tomas de posición en el marco de distintos procesos de producción discográfica* (Juan Pairone, 2013, Licenciatura en Comunicación Social); *El cuerpo deseado en las danzas árabes. Un abordaje sociodiscursivo del campo de las danzas árabes en Córdoba* (María de los Milagros Ferreyra, 2017, Licenciatura en Letras). También se concretaron dos tesis doctorales: *Milongueros/as. Una indagación sobre las construcciones de género en la recepción contemporánea del tango por parte del público milonguero de Córdoba*, Tesis de Doctorado en Semiótica de María de los Ángeles Montes (2015); *Lo social en movimiento. Música, danza y sentidos en el campo del folklore*, Tesis de Doctorado en Antropología, Natalia Díaz (2018). Como resultado de este proceso se publicaron también dos libros: *Bailar en San Antonio. Testimonios y reflexiones sobre el Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo* (2012) y *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas* (2015).

<sup>11</sup> Para una análisis más completo de la posibilidad de abordar la dimensión emotivo-afectiva en términos discursivos, ver Díaz y Montes (2020) y Díaz (2019).

<sup>12</sup> Entre los años 2014 y 2017 se emitió un micro de divulgación de estudios sobre música popular titulado “Habladurías de música”. Tenía una periodicidad quincenal y formaba parte del programa “Plaza del ángel”, conducido por Lucio Carnicer. El micro era conducido por Claudio Díaz, pero en la producción participaban diversos miembros del equipo que adaptaban el material académico al formato radiofónico. En el micro colaboraron también colegas integrantes de la IASPM de distintos países.