

Música situada: un caso de diálogo posible entre identidad y semiótica

María Gabriela Guembe
Universidad Nacional de Cuyo

1. Música e identidad en América Latina

La expresión de la identidad ha sido una constante en la música académica latinoamericana del siglo XX. Pero este hecho innegable aún no ha sido suficientemente estudiado a la luz de nuevas herramientas analíticas y conceptuales: en muchos casos, el estudio de nuestra música se ha centrado mayormente en la descripción, la estadística, la catalogación o los datos biográficos, sin ingresar en los complejos problemas de identidad. Esta inquietud fue la que disparó la idea de trabajar con conceptos provenientes de los estudios culturales y otras áreas del conocimiento que llevan ya un camino recorrido en este sentido, e intentar en el campo musicológico un estudio analítico.

Una genealogía tentativa¹ de estas músicas con sello identitario debe comenzar con las primeras búsquedas —quizá ingenuas— de los primeros nacionalistas, como Antonio Carlos Gomes (1836-1896), quienes intentaron la recuperación de la

¹ Genealogía que, como se verá, no es exactamente cronológica; se trata más bien de distintas soluciones para expresar lo situado.

temática indígena o folclórica en los títulos y argumentos de sus músicas, aunque sin poder desprenderse del ropaje musical romántico europeo. Luego podríamos señalar el nacionalismo de citas de Carlos Guastavino (1912-2000) o de Carlos López Buchardo (1881-1948), que adoptaron además rasgos rítmicos y melódicos del folclore. En esta etapa se cristaliza en la Argentina, por ejemplo, la identificación de las escalas deceptivas anhemitónicas con “lo indígena” por antonomasia. No obstante, la música tampoco pudo desprenderse ni tímbrica ni armónicamente de su contrapartida europea, el impresionismo, el verismo o el neoclasicismo. Y ya hacia la década de 1950, diremos que la estilización lograda por Heitor Villalobos (1887-1959), Carlos Chávez (1899-1978) o Silvestre Revueltas (1899-1940), quienes en la identificación de lo latinoamericano con “lo primitivo”, o el empleo e imitación de instrumentos nativos lograron ser encumbrados por la crítica musicológica de los años setenta como la *auténtica voz de América*,² es quizá el punto culminante de esta búsqueda de expresión de lo propio.³

La irrupción de las vanguardias en América Latina y su carácter evidentemente internacionalista conmovió a la música situada, asentada en muchos casos en la resolutividad, direccionalidad, tonalidad, características supuestamente inherentes a la música de la región. Pero el particular perfil identitario de mucha de la producción latinoamericana, sin embargo, no se detuvo a mediados de siglo, sino que por el contrario, acompañó el periplo que las vanguardias “enraizadas” (como las llamó Ángel

² Nos referimos a lo expresado por Juan Orrego Salas y José María Neves, entre otros, en: V.V.A.A. (1977), *América Latina en su música*. México: Siglo Veintiuno-UNESCO.

³ Un listado completo y representativo de estas tendencias excedería los límites y propósitos de este estudio. Manuel Ponce (1882–1948), Eduardo Fabini (1882–1950), Carlos Isamitt (1885–1974), Amadeo Roldán (1900–1939), Rodolfo Holzmann (1910–1992), Pablo Moncayo (1912–1958), Cesar Guerra-Peixe (1914–1993), Alberto Ginastera (1916–1983), Antonio Lauro (1917–1986) y Roque Cordero (1917) son sólo algunos nombres del panorama latinoamericano con sello identitario en la primera mitad del siglo.

Rama)⁴ realizaron en las letras. Una *vanguardia situada* —categoría paradójica si se quiere— perduró paralela a la vanguardia antitradicional, incorporando nuevas tecnologías y lenguajes, interacciones novedosas entre ejecutante y medios, exploración instrumental; en síntesis: conjugando la aparición de elementos que nos revelan estar ante un “arte nuevo”, pero sin dejar de lado el interés por la identidad. La música situada continúa aún hoy buscando modos de expresarse, adentrándose hasta el albor del milenio en obras de los compositores Celso Garrido-Lecca (1926), Coriún Aharonián (1940), Gabriel Brncic-Isazo (1942), Adina Izarra (1959) y Diego Luzuriaga (1955), entre muchos otros.

Lo “situado” en música es entonces este “decir desde un lugar”, estableciéndose como un *discurso de pertenencia*. Este discurso, que expresa un imaginario colectivo, tiene no sólo las particularidades estéticas que estamos suscitadamente enumerando (temáticas, títulos, rasgos rítmicos, melódicos y tímbricos), sino además importantísimas bases ideológicas. Y es aquí donde los aportes de la sociología y los estudios culturales pueden servir de apoyo a un análisis multidimensional que aborde al objeto musical desde miradas plurales.

2. Concepciones de identidad, proceso icónico y discurso de pertenencia en las músicas situadas

Comenzaremos revisando las diferentes posturas ante la identidad en América Latina. El sociólogo chileno Jorge Larraín Ibáñez⁵ ha señalado con acierto que existen tres posiciones básicas: aquéllas que entienden la identidad como proyecto en permanente construcción y que señalan la arbitrariedad de los

⁴ V.V.A.A (1985), *La literatura latinoamericana como proceso*. Introducción de Ana Pizarro. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

⁵ Jorge Larraín Ibáñez (1996), *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago de Chile: Andrés Bello.

discursos que la construyen; las que, por el contrario, conciben la identidad como una esencia dada cerrada a cambios, constituida en el pasado y establecida en una tradición; y finalmente las que, en una postura intermedia, la conciben como un proyecto abierto y crítico frente a las propias tradiciones, e informado a la vez por valores universales.

Estas dos últimas posiciones, la esencialista y la intermedia o *histórico-cultural*, como la denomina Larraín Ibáñez, comparten un aspecto, que es la aceptación de núcleos identitarios: los valores de la raza, los valores cristiano-españoles de la fe católica, o los valores mestizos de la síntesis indígena y europea ilustrada. Claro está que para los esencialistas, estos núcleos —cualquiera fuese el que escojan como clave de la identidad latinoamericana— deben permanecer puros (o recuperar su antigua pureza mancillada), y para la postura histórico-cultural, estos núcleos se hibridan, se cuestionan y se abren a nuevos cambios materialmente condicionados.

En esta encrucijada es donde creemos que puede ubicarse a nuestra música situada: apelando a aquellos rasgos nucleares que les permitan ser reconocidas como tales, y a la vez apropiándose de las técnicas, estilos y lenguajes que inevitablemente, y en tanto postcolonizados, los centros hegemónicos nos han heredado. En consecuencia, podemos decir que la música situada es una manifestación de una concepción histórico-cultural de la identidad.

Y es aquí también donde nos permitimos iluminar la situación con los aportes del musicólogo finés Eero Tarasti.⁶ Basado

⁶ Hemos trabajado principalmente con las nociones propuestas en su artículo "Jean Sibelius as an icon of the Finns and others: an essay in post-colonial analysis", publicado en *Snow, Forest, Silence. The Finnish Tradition of Semiotics*, Acta Semiotica Fennica VII, Imatra-Bloomington, Indiana University Press (1999). Allí Tarasti intenta introducir una herramienta semiótica en los estudios postcoloniales. Esta propuesta, creemos, es uno de los pilares fundamentales de su nueva "semiótica existencial", aquella semiótica de dimensión antropomorfa que pueda superar la semiótica de las generaciones pasadas.

en la idea de *doble* de Marcel Proust, Tarasti afirma que la conformación de una identidad cultural conlleva un proceso de iconización: un objeto se convierte en “doble” del sujeto, una suerte de yo externo, con el cual el sujeto se identifica, y que es el portador de características que también le pertenecen, en tanto pertenece a la comunidad que ha erigido a tal objeto en doble. Se conforma así un icono (en su acepción popular, no en sentido peirciano), que funciona como esencia identitaria y doble del sujeto real.

Las dos facetas de este proceso son:

- * el iconizado: cree y se identifica con el icono;
- * el iconizante: actúa como icono y moviliza en los sujetos la actividad de deseo del icono.

El proceso de iconización, fuertemente ligado a las expresiones patrióticas y a las identidades esencialistas (puesto que el iconizante resume precisamente aquellos núcleos *esenciales* en donde reside la identidad colectiva), tiene un costado positivo, que es el de cohesionar internamente a los grupos, colaborar en la construcción de su autoimagen y catalizar nuevos procesos sígnicos liberadores. Tarasti toma prestados los conceptos saussurianos de lengua (*langue*) y habla (*parole*) para postular su reivindicación de las periferias: el habla es el lugar del dominado, y la lengua, el lugar del dominador. El dominado podría romper la asimetría de poderes introduciendo nuevos significantes y significados en el habla, y así quebrar el sistema de la lengua. Esta lucha de poderes es una lucha sígnica que, para Tarasti, comienza precisamente en el proceso icónico —convertido en el vehículo del dominado para instalar su *parole*, su habla, en el sistema de la lengua—, y que puede ser analizado desde un punto de vista semiótico.

Pero también nos advierte Tarasti sobre los peligros de la iconización: ésta es sólo parte de un proceso de afirmación interna de autoconocimiento y diferenciación. Cuando esta diferenciación está lograda, cuando las propiedades del icono se desvían hacia el sujeto (puesto que el sujeto aprende imitando los

valores del iconizante) y se completa el proceso educativo, el icono debe abandonarse. De lo contrario, la iconización pierde su dinamismo, se convierte en un recurso mecánico, y debilita —en vez de fortalecer— al sujeto iconizado.

Es entonces función del análisis semiótico “concientizarse sobre el comportamiento icónico, reconocerlo, y revelarlo, cualesquiera sean sus consecuencias”.⁷ Porque estas consecuencias pueden ser también, claro está, negativas: todo proceso icónico, en tanto proceso de identidad, puede caer en la autoexotización, el pintoresquismo, o la complacencia paralizante en la subalteridad.⁸

En síntesis, y volviendo a las ideas iniciales: la música situada y su discurso de pertenencia apelan a este proceso icónico para comunicar sus núcleos identitarios. La comunidad (iconizado) se autorrepresenta en rasgos (iconizante) que sintetizan el yo grupal. Y, más importante aún, creemos que el rastreo y análisis de estos rasgos iconizantes permite reconstruir la ideología que subyace en la adscripción identitaria de un compositor, y comprender más profundamente su estilo personal.

Pero además el discurso de pertenencia no sólo expresa una identidad, sino que es un discurso retórico apelativo, pues invita persuasivamente a la identificación. Por esta razón, nos atrevimos a hacer entrar en escena un concepto más, proveniente de la retórica: el de *topos*, bajo la perspectiva de Kofi Agawu.⁹

⁷ Eero Tarasti, *op. cit.*, p. 227 (traducción propia).

⁸ Hemos postulado estos inconvenientes (y algunas alternativas para sortearlos), en el texto *Identidad cultural latinoamericana: desafíos y alternativas en los procesos de identificación*. Ponencia para las “*Primeras Jornadas de Investigación en Música Académica Latinoamericana*”. Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, 2006 (publicación en preparación).

⁹ Además de que, como ha señalado López Cano, la retórica es ya una proto-semiótica, en el sentido de haber sido históricamente una de las primeras reflexiones sobre el significado. En “From Rethoric to Semiotic: Intersemiotic Forces, Topics and Topicalization on 17th Century Spanish Art Song” (2000). En: <http://www.geocities.com/lopezcano/index.html> (publicación electrónica).

Agawu define el *topos* como el lugar común que permite transmitir significados en música. El *topos* se construye en cada contexto, y es de rápida y accesible comprensión. Pero para Agawu este lugar común no es algo trivial, desgastado y carente de fuerza expresiva, sino que, por el contrario, en razón de su convencionalidad el *topos* asume su función comunicativa. Agawu lo define, justamente, como el *descriptor de la expresión*.

Los *topoi*, sostiene Agawu, son signos musicales consistentes, en tanto signo, en un significante y un significado. El significante es una cierta disposición de los parámetros musicales, y el significado es una unidad estilística convencional. Este significado sólo puede entenderse a la luz de un código compartido entre compositor y auditor, quienes mantienen una relación contractual: la noción de Umberto Eco de competencia es aquí condición primaria.

Nuestra hipótesis es que la construcción del *topos* se realiza justamente gracias a un proceso icónico, que cristaliza en diferentes *topoi identitarios*, los iconos de la identidad. Los *topoi identitarios* son entonces fabricaciones culturales que funcionan en términos de transmisión de sentido: despiertan procesos de identificación, exaltan el sentimiento de pertenencia y afirman el yo colectivo, cohesionándolo bajo nociones asequibles a sus miembros.¹⁰ La intención comunicativa de un afecto de pertenencia, el acento expresivo de estos *topoi*, podrán ser cabalmente decodificados por el auditor competente, quien rápidamente comprenderá el significado del *topos*, y al producirse el efecto empático de todo discurso retórico se identificará con el iconizante, que es, como hemos ya señalado, su propia representación.

¹⁰ De hecho, ya Gérard Béhague utilizó el término “tópico” en su texto *La música en América Latina (una introducción)*; quizá nuestro aporte reside en una profundización sobre los alcances del término, un intento de modelo analítico y una propuesta de sistematización de *topoi*.

Enlistamos ahora algunas conclusiones sobre lo dicho:

- El proceso icónico interviene en la construcción de la imagen colectiva. Mediante él se obtienen iconos que sintetizan los valores en los que la comunidad desea verse representada.
- El estudio de las formaciones icónicas es primordial para profundizar sobre las concepciones de identidad, los riesgos implícitos en los procesos identitarios, y los temas privilegiados en la expresión de lo propio. Se ponen en juego componentes ideológicos y políticos.
- Los *topoi*, resultado de este proceso de iconización, son lugares comunes comprendidos inmediatamente gracias a la competencia del oyente. El *topos* tiene un alto valor expresivo y despierta, en tanto iconizante, procesos de identificación en el iconizado: es ésta la empatía que produce el discurso retórico, que es comunicación persuasiva.
- El carácter expresivo del *topos* lo convierte en pieza primordial de las músicas situadas: su valor positivo radica en su poder de cohesión y de comunicación del sentido de pertenencia a una identidad.

3. Una propuesta de modelo analítico retórico-semiótico. “Didar”, de Susana Antón

La música situada en nuestra región ha ido estableciendo algunos *topoi*, cuyo examen minucioso permitirá, creemos, dar una nueva perspectiva al análisis de la música latinoamericana. Nos propusimos entonces apropiarnos de estos conceptos y utilizarlos en el análisis de objetos musicales concretos, que a modo de estudio de caso permitieran comprobar la factibilidad de un análisis multidimensional como el que intentamos.

El estudio de caso escogido es la obra para piano “Didar”, de la compositora argentina Susana Antón (Mendoza, Argentina,

1941), compuesta en 1985.¹¹ Nos guió en la elección de obras un doble afán: por una parte, contribuir a la discusión acerca de la identidad regional desde una producción local contemporánea, y por otra, colaborar en la colección de micro-historias que se encaminen hacia una reescritura del arte musical latinoamericano orientada a la significación de las obras.¹²

Los procesos del análisis fueron:

- Semiosis introversiva de las obras: basándonos en los trabajos de Kofi Agawu y Roman Jacobson realizamos un estudio de los elementos musicales y su referencia interna, aplicando metodologías específicas del análisis musical (análisis del sistema de altura, rítmico, motívico-temático, formal, análisis fenoménico -textura, dinámica y registro). Generalmente este tipo de análisis es el que predomina en el análisis musical tradicional: es un acercamiento por dentro del código, que permite la comprensión de la estructura.
- Semiosis extroversiva: es el análisis de las conexiones externas. A este ámbito pertenece el *universo de tópicos*, es decir, todas aquellas referencias musicales que en una obra remiten a elementos externos, como el estilo y el carácter (y no-

¹¹ “Didar” fue estrenada en 1986 por la pianista Dora de Marinis, quien realizó además los dos registros en CD existentes de la pieza: uno consta en la colección “Panorama de la música argentina. Compositores nacidos entre 1940-1941”, editado en 1995 por el Fondo Nacional de las Artes bajo el sello Cosentino, y otro en “Senderos. Obras de Susana Antón”, realizado en 1997.

¹² Conscientes del riesgo que representa justificar nuestra aproximación a partir de un estudio de caso, diremos que hemos continuado aplicando este modelo en otros estudios, con interesantes resultados. Se trabajó sobre la obra “Vaivén” (1993), también de la compositora Susana Antón, (en “Vanguardia situada: una retórica de la pertenencia”. Tesis de Maestría. Mendoza, 2004, Universidad Nacional de Cuyo) y en la obra completa para flauta de Mario Lavista (en: *Semiosis del repertorio flautístico de Mario Lavista*. Proyecto de investigación “La flauta contemporánea en la obra de Mario Lavista: aplicación de las técnicas extendidas en la ejecución musical”. Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Cuyo, periodo 2005–2007). La superación de las limitaciones de este modelo y el ajuste en su metodología están abiertos a la confrontación con cada nuevo análisis.

sotros agregaremos: los iconos identitarios). La semiosis extroversiva nos introduce en el dominio de la expresión. En esta etapa se realizó la detección y análisis de los *topoi*.

Esta doble semiosis nos permitió comprobar que las características situadas de la obra, detonadas por los *topoi*, son numerosas. En “Didar” el motivo α (presentado en la introducción), si bien se encuentra escrito en $2/4$, tiene un patrón de tres pulsos, con lo que auditivamente se reescribe en $3/4$ (ejemplo 1, c.1 y ss.). Aquí señalaremos el primer *topos* de esta retórica de la pertenencia: este patrón hace *referencia rítmica* a la *caja chayera*,¹³ habitual acompañante percusivo de una especie andina, la baguala,¹⁴ aquí llevada a un *tempo* lento.

La imitación de otros instrumentos en algunos estilos ha sido un recurso retórico usual: piénsese, por ejemplo, en los roncones de la gaita en la musette barroca, o en las llamadas de caza con trompas en los periodos clásico y romántico. Este tipo de figura retórica se inscribe en las *assimilatio*: “simulación que un instrumento realiza del sonido de otro instrumento o cosa”.¹⁵ Lo interesante aquí es la aparición del motivo, ya no melódico sino rítmico, fuera de su isotopía tímbrica —el instrumento de percusión. El empleo de registro extremo grave quita nitidez a las alturas, por lo que el parentesco con la percusión es mayor.

¹³ La caja chayera (también llamado *tambor* o *tinya*) es un instrumento membranófono con cuerpo de madera y parches en los extremos. Posee una “chirlera” en el parche que no se percute: una cuerda con algún objeto que resuena al golpearse el instrumento. Se ejecuta con un mazo o palo, y es habitual en el oeste y norte argentino. En: Isabel Aretz (1952) *El folclore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi Americana, p. 51 y ss.

¹⁴ La baguala (o *vidala coya*) es una especie cantable, en pie binario o ternario. Se encuentra en centro-norte y noroeste de la Argentina, norte de Chile, sur de Bolivia y en Perú. En: Carlos Vega (1944) *Panorama de la música popular argentina*. Buenos Aires: Losada, p. 115 y ss.

¹⁵ Rubén López Cano (2000) *Música y retórica en el Barroco*. México: UNAM, p. 159. Basado a su vez en Hans-Heinrich Unger (Die Beziehungen zwischen Musik und Rethorik im 16-18 Jahrhundert; Konrad Triltsch Verlag Wurzburg, 1941) y Ferruccio Civra (Musica poetica; Torino: Utet, 1991).

motivo β

motivo α

Ejemplo 1. Antón: Didar; cc. 1-5.

El nacionalismo estilizado en Argentina ha hecho uso de este *topos*: $\frac{3}{4}$ o $\frac{3}{8}$, en *tempi* lentos, asociado ampliamente a las especies andinas. Ginastera lo emplea así en su pieza “Norteña”, la segunda de su ciclo de *Tres danzas argentinas* (1940) (ejemplo 2).

Lento ($\text{♩} = 92$)

Ejemplo 2. Ginastera: Norteña; c. 1-3.

Sin embargo, las bagualas tradicionales utilizan generalmente escalas tritónicas. Aquí Antón hace aparecer en el motivo β (ejemplo 1, c. 4 y ss.) las interválicas asociadas a la pentafonía, característica de algunos instrumentos precolombinos también del área andina. La escala pentáfona completa va apareciendo en las notas de resolución del motivo, a partir del compás 11. El

segundo *topos* situado que señalamos entonces es la *pentafonía*, también utilizado por la vanguardia clásica latinoamericana: Alejandro García Caturla, Carlos Chávez y Rodolfo Holzman, entre otros.

Este *topos* constituiría un modo especial de *hypotiposis*, puesto que imita interválicas producidas por instrumentos andinos, y en este sentido es una figura descriptiva por antonomasia. Pero debido a la fuerte cristalización de la construcción cultural de la pentafonía como característica de las culturas andinas en general, creemos que se inscribe además dentro del *tropos*, o figura de sustitución: la escala pentáfona sustituye el Ande. La metáfora, o la metonimia entendida como “metáfora desviante”, sería su correspondiente retórica.¹⁶

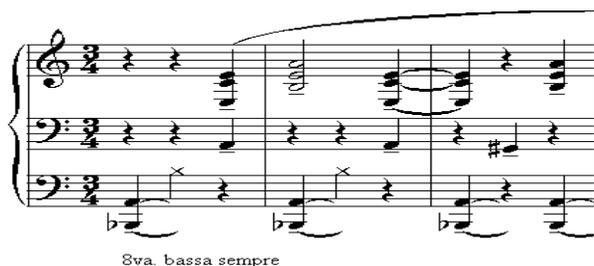
Las utilizaciones de la pentafonía, sin embargo, tienen aquí numerosas licencias que enmascaran en algunos casos su reconocimiento —aunque persiste como sonoridad general—, y que se relacionan más con procedimientos del dodecafonismo:

- * utilización de la interválica característica (3ra. m, 2da. mayor) de manera vertical —formando acordes— (c. 25);
- * utilización de la escala pentáfona *zigzagueante*, con lo cual se pierde direccionalidad y sentido de tonicidad (cc. 129 a 131);
- * bi-pentafonía (superposición de dos repertorios pentáfonos) (cc. 27 - 30);
- * transposiciones (c. 55)

Otra observación es que, al inicio, también el motivo β se organiza bajo un patrón de tres pulsos, pero desplazado con respecto al motivo α . La idea de *parche* —grave— y *aro* —agudo—

¹⁶ Los semiólogos Greimas y Courtés destacan que Lévi-Strauss hizo notar que “en el pensamiento mítico, ‘toda metáfora acaba en metonimia’ y que toda metonimia es de naturaleza metafórica”. En: A.J. Greimas y J. Courtés (1979). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos (edición 1982), p. 260; también pp. 255-257 y 419.

del *bombo*,¹⁷ otro instrumento de percusión, se revela aquí y en los compases 144 y ss. (ejemplo 3). Vemos aquí cómo una *técnica extendida* de la música contemporánea —golpes en la caja del piano— en realidad no posee un carácter vanguardista, sino que remite a un uso popular. El tercer *topos* identitario, la *referencia rítmico/tímbrica* al *bombo*, responde a la misma clasificación del primer *topos*: se trata de una *assimilatio*.



Ejemplo 3. Antón: Didar; cc- 144–145.

Las secciones IV y V utilizan otro *topos*: las rítmicas de *danzas*. En sección IV (cc. 214-291) se trabaja el motivo d, a la manera de una variación, con las notas de una conocida danza de la región andina, el *bailecito*,¹⁸ titulada “Viva Jujuy”, pero en un lenguaje atonal, y con una métrica quizá más asimilable, por momentos, a la *sarabanda* (ejemplo 4, a y b). *Gavotta*, *marcha*, *sarabanda*, *minuet*, fueron algunos de los *topoi* favoritos citados por los compositores clásicos, actualizando así su propia tradición musical construida en el

¹⁷ El bombo es un membranófono de gran tamaño, con dos parches asegurados al cuerpo de madera por aros también de madera. Se ejecuta con un mazo, alternando los golpes entre parche y aro. En Aretz, *op. cit.*, p. 53.

¹⁸ Danza viva en pie ternario del norte argentino y sur de Bolivia. En Aretz, *op. cit.*, p. 207 y ss.

barroco. Antón hace lo propio con los repertorios rítmicos tradicionales y los emplea aquí.

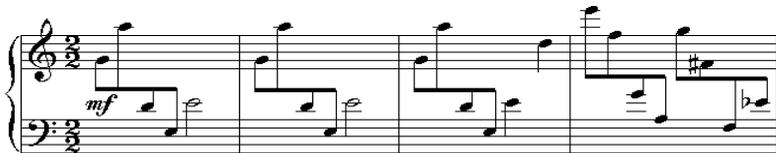


Ejemplo 4.a. Antón: Didar. cc.216-231.



Ejemplo 4.b. Bailecito: “Viva Jujuy”.

La última sección (cc.293-371) presenta un nuevo motivo e (ejemplo 5)



Ejemplo 5. Antón: Didar; cc. 292-295.

que remite indudablemente para el auditor competente al *carnavalito*¹⁹ (otra danza del norte argentino), en particular al titulado “El Humahuaqueño”, de Edmundo Zaldívar (ejemplo 6).

¹⁹ Danza del altiplano de ejecución colectiva, en pie binario y por lo general pentatónica. En: Aretz, *op. cit.*, p. 177.



doble colectivo del yo.²¹ Es interesante notar que, como en muchos otros casos, las referencias académicas a la identidad no se fundan en expresiones indígenas locales (como podría ser, en el caso particular de Susana Antón, utilización de rasgos o elementos de la cultura huarpe o mapuche, indígenas del oeste argentino), sino que se toman a las grandes civilizaciones precolombinas (la inca, en este caso) como eje. Esta decisión estética quizá pueda deberse a la ausencia de fuertes referentes indígenas en el contexto de la compositora. Además, esto nos induce a pensar que lo situado en música, representado a través de *topos* identitarios, funciona concéntricamente: las referencias situadas pueden ser locales, nacionales o regionales.

- * la retórica de la pertenencia de “Didar” se asienta en un universo de *topoi* provisional conformado por: caja, bombo, pentafonía y danza.
- * estos *topoi* son rápidamente reconocibles por el oyente, a pesar de sus empleos por momentos solapados, lo cual les permite ejercer con facilidad su función comunicativa de pertenencia. La crítica que puede destacarse es que el hecho de utilizar *topoi* tan cristalizados haría caer a la obra en cierto pintoresquismo. Como contrapartida, diremos que posiblemente, a la luz de los conceptos de Néstor García Canclini, las decisiones estéticas de Antón pueden ser un modo de quebrar la dicotomía tradición/modernidad y popular/culto, mediante una evocación híbrida.
- * En relación con la genealogía de las músicas situadas anteriormente planteada, diremos que la obra de Antón significa una continuidad con la expresión de lo regional de sus predecesores: las soluciones de la compositora, a lo situado, tienen

²¹ Larraín Ibáñez señala, por ejemplo, el acercamiento estético-religioso a la realidad y el pensamiento no racional como caracteres positivos en la concepción indigenista de la identidad (*op. cit.*; en particular véanse los capítulos IV y V).

claros antecedentes en el nacionalismo estilizado. Además, “lo andino” configura hoy un referente de las antiguas sociedades, y por tanto se encuentra cargado de profundidad histórica. Podría tratarse ésta de una solución “primitivista” al problema de la identidad, solución cara también a las primeras vanguardias latinoamericanas.

El estudio de la música latinoamericana podría transitar estos recorridos múltiples que ahonden en las claves que definen la vinculación identitaria. Por una parte, y aún contemplando que los estudios culturales han recibido numerosos ajustes y críticas, el enfoque que ellos aportan en áreas como alteridad e identidad arroja una nueva luz en los estudios musicales. Y por otra, antiguas (y renovadas) herramientas de análisis musical como la retórica y la semiótica, proporcionan terminologías y conceptos que posibilitan profundizar en la descripción de los objetos.

El diálogo entre ambos campos es rico en posibilidades, y permite ahondar en el significado, los alcances, el valor y los riesgos en la comunicación de “lo propio”. Sin embargo, no podemos dejar de señalar que este diálogo reviste, sin dudas, cierta subjetividad, ya que la confrontación con los aspectos identitarios es un ejercicio interpretativo.

Por último, diremos que el panorama (aparentemente) desterritorializado y transnacional de la cultura oculta por momentos estos objetos situados, que existieron y existen, comunican su pertenencia y funcionan como un contrapunto a lo global. La investigación en música puede oír hoy el *habla* de la periferia, que ha fundado ya su propia retórica en búsqueda de un estilo latinoamericano.

Bibliografía

- AGAWU, Kofi (1991). *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton: Princeton University Press.
- ARETZ, Isabel (1952). *El folclore musical argentino*, Buenos Aires: Ricordi Americana.
- LARRAÍN IBÁÑEZ, Jorge (1996). *Modernidad, razón e identidad en América Latina*, Santiago de Chile: Andrés Bello.
- LÓPEZ CANO, Rubén (2000). "From Rethoric to Semiotic: Intersemiotic Forces, Topics and Topicalization on 17th Century Spanish Art Song" [Artículo disponible en línea <http://www.geocities.com/lopezcano/index.html>].
- _____ (2000). *Música y retórica en el Barroco*, México: UNAM.
- GREIMAS, A. J. y J. COURTÉS (1979 [1982]). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, [Versión en español de Enrique Ballón Aguirre], Madrid: Gredos.
- GUMBE, Gabriela (2004). *Vanguardia situada: una retórica de la pertenencia*, Tesis de Maestría, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- _____ (2006). "Identidad cultural latinoamericana: desafíos y alternativas en los procesos de identificación", ponencia presentada en las *Primeras Jornadas de Investigación en Música Académica Latinoamericana*, Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo.
- TARASTI, EERO (1999). "Jean Sibelius as an Icon fo the Finns and Others: An Essay in Post-colonial Analysis", in *Snow, Forest, Silence. The Finnish Tradition of Semiotics*, Acta Semiotica Fennica VII, Imatra-Bloomington: Indiana University Press.
- VEGA, Carlos (1944). *Panorama de la música popular argentina*, Buenos Aires: Losada.
- V.V.A.A. (1977). *América Latina en su música*, México: Siglo XXI/UNESCO.

- _____ (1985). *La literatura latinoamericana como proceso*, Ana Pizarro (intr.), Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- _____ (1999). *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid: Tecnos.
- _____ (1999). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares (ed.), Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.