

La dimensión afectiva de las músicas populares. Una propuesta para su análisis



The affective dimension of popular music. A proposal for its analysis

Díaz, Claudio F.; Montes, María de los Ángeles

Claudio F. Díaz *

claudiofdiaz@hotmail.com.ar

Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Argentina

 María de los Ángeles Montes **

montes.m.angeles@gmail.com

Universidad Provincial de Córdoba (UPC), Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y

Técnicas (CONICET), Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 24, 2023

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 04 Agosto 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454726001/>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: El «giro afectivo» ha permitido reponer en la agenda investigativa a la dimensión emotivo/afectiva de las prácticas sociales. Los estudios sobre música popular no han estado al margen de esa tendencia. No obstante, observamos en algunos de esos enfoques una propensión a acentuar la oposición entre lo corporal y afectivo, por un lado, y lo representacional, por otro. Y, de la mano de esto, a pensar la producción afectiva en las prácticas de apropiación de las músicas como si estas no guardaran relación alguna con lo que la música, concretamente, ofrece. En ese sentido, retomamos el concepto de «affordance», de Tía DeNora, que sugiere que las personas interactúan con los objetos musicales desde ciertos usos y experiencias que estos permiten. Siendo así, el análisis de esos objetos semióticos complejos, que son las músicas populares, y lo que «ofrecen», se vuelve clave. Este trabajo retoma esta discusión acerca de la dimensión afectiva de las músicas populares y por las condiciones que hacen que sean capaces de interpelar a ciertos sujetos desde determinados afectos.

Ahora bien, el análisis de la dimensión afectiva de las músicas populares presenta una complejidad: se trata de objetos que están compuestos por diferentes materialidades que demandan, para su análisis, herramientas específicas provenientes de disciplinas tan diversas como la musicología, la semiótica, los estudios de *performance*, etc. En ese sentido, y con el afán de producir análisis que respeten esta complejidad, creemos que algunas herramientas analíticas de los estudios del discurso pueden resultar de gran utilidad para articularlas, en la medida en que funcionan como categorías intermedias. Destacamos, entre estas, el concepto de dispositivo de enunciación, que incluye al enunciador y al enunciatario, y que permite abordar la articulación de diferentes elementos (sonoros, líricos, performáticos, etc.) en el análisis de la dimensión afectiva de la música popular.

Palabras clave: Músicas populares, Giro afectivo, Interpelación, Dispositivo de enunciación, Emociones.

Abstract: *The «affective turn» has made it possible to put the emotional/affective dimension of social practices back on the research agenda. Studies on popular music have not been on the margin of this trend. Nevertheless, we observe in some of these approaches a propensity to accentuate the opposition between the corporeal and affective, on the one hand, and the representational, on the other. And, hand in hand with this, to think of the affective production in the appropriation practices of music as if these were unrelated to what the music, concretely, offers. In this sense, we*

take up Tia DeNora's concept of «affordance», which suggests that people interact with musical objects based on certain uses and experiences that they allow. Thus, the analysis of these complex semiotic objects, which are popular music, and what they «offer», becomes key.

This paper takes up this discussion about the affective dimension of popular music and the conditions that make it capable of appealing to certain subjects from certain affections.

However, the analysis of the affective dimension of popular music presents a complexity: these are objects made up of different materialities that demand, for their analysis, specific tools from disciplines as diverse as musicology, semiotics, performance studies, etc. In this sense, and with the aim of producing analyses that respect this complexity, we believe that some analytical tools of discourse studies could be articulated with each other, to the extent that they function as intermediate categories. Among these, we highlight the concept of enunciation device, which includes the enunciator and the enunciatee, and which allows us to approach the articulation of different elements (sonorous, lyrical, performative, etc.) in the analysis of the affective dimension of popular music.

Keywords: *Popular Music, Affective Turn, Interpellation, Enunciation Device, Emotions, Affordance.*

1. INTRODUCCIÓN

El impacto del llamado «giro afectivo» se viene haciendo notar en las ciencias sociales y las humanidades desde hace varios años (Arfuch, 2016), lo que ha permitido poner en la agenda investigativa, con nuevo impulso, la dimensión emotivo/afectiva de las prácticas sociales. Los estudios sobre música popular no han estado al margen de esa tendencia. En Latinoamérica, en particular, la acentuación de esta dimensión puede observarse tanto en los temas de investigación como en los enfoques teóricos y metodológicos. La incorporación de la dimensión afectiva ha permitido iluminar nuevos aspectos, principalmente en diversas situaciones de uso de la música popular en las que esa dimensión tiene una importancia sustantiva, puesto que está ligada a la corporalidad, tales como la danza, los conciertos y festivales, y diversas situaciones de la vida cotidiana. En ese desarrollo, el método etnográfico ha tenido un lugar destacado. Por otro lado, la incorporación de la dimensión afectiva ha tenido también un impacto en los métodos de análisis de la música

NOTAS DE AUTOR

* Claudio F. Díaz (15/03/1963) es Licenciado en Letras, Magíster en Sociosemiótica y Doctor en Letras. Es Profesor Titular por concurso de Sociología del Discurso en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Desde hace diez años dirige el equipo de investigación «Músicas populares, Discurso y Sociedad», abocado al estudio de las músicas populares desde una perspectiva sociodiscursiva. Es autor, entre otros textos, de *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino (1965–1985)*, (2005); *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino* (2009); es coautor, junto a Natalia Díaz y Florencia Páez de *Bailar en San Antonio. Testimonios y reflexiones sobre el Encuentro nacional Cultural de San Antonio de Arredondo* (2012); es compilador de los textos reunidos en *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas* (2015) y en colaboración con Bernice Corti de *Música y Discurso. Aproximaciones analíticas desde América Latina* (2017), y del dossier Nuevas articulaciones entre Folclore, Política y Nación en América Latina. *Revista RECLAL*, Vol. 10, N° 16. (2019). Se puede acceder a todas las publicaciones del equipo de investigación en el siguiente link: <https://blogs.ffyh.unc.edu.ar/musicaspopulares/>

** María de los Ángeles Montes es Licenciada en Comunicación Social y Doctora en Semiótica por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Investigadora Adjunta del CONICET, desarrolla sus tareas de investigación en el Instituto de Humanidades de la misma Universidad. Además, se desempeña como Docente de la UPC. Sus áreas de investigación abarcan los estudios semióticos sobre distintas músicas populares. Ha desarrollado la mayor parte de su trabajo teórico empírico sobre los procesos de producción de sentido en la recepción del tango argentino, y actualmente se encuentra trabajando en el campo del cuarteto cordobés, desde una perspectiva sociodiscursiva. Además, ha publicado trabajos sobre metodología de la investigación, y trabajos teóricos (semióticos y socio semióticos) acerca de la dimensión afectiva de los discursos.

en sí, enfatizándose la necesidad de relacionar los aspectos letrístico, musical y performático en los estudios de la canción popular.

Como parte de este proceso se ha instalado también una tendencia a acentuar la oposición entre lo corporal/afectivo, por un lado, y lo representacional/signico, por otro, o, en términos de Vila, entre lo que la música «hace» y lo que la música «representa» (Vila, 2017). Esa tendencia, claro está, tiene sus raíces en la propia historia del giro afectivo que hasta cierto punto nace como una respuesta a ciertas acentuaciones extremas del anterior giro lingüístico/discursivo (Lara y Enciso, 2013).

Sin embargo, una acentuación exagerada de esa oposición implicaría la renuncia a las herramientas desarrolladas por tradiciones académicas importantes, tales como la musicología, la sociología y los estudios del discurso, que han mostrado un importante potencial para el abordaje de la dimensión emotivo/afectiva en la discursividad social, incluida la música popular. Nuestra propuesta parte de la convicción de que la tradición de los estudios del discurso tiene mucho que aportar para el abordaje de esa dimensión en este tipo de música.

En ese sentido nos parece particularmente importante el aporte de Sarah Ahmed (2015), una autora muy influyente dentro de la corriente del giro afectivo, puesto que en su trabajo sobre la importancia política de la circulación de las emociones, analiza fundamentalmente materiales discursivos. Según esta autora las emociones (como el miedo y el odio) circulan en forma de signos que, en sus términos, se «pegan» a ciertos objetos y a ciertos sujetos, que de ese modo quedan investidos afectivamente, y así se «moldean» las superficies de los cuerpos individuales y colectivos (Ahmed, 2015:19). Pero esa idea de «circulación» de las emociones requiere considerar la distinción entre sensación corporal, emoción y pensamiento, como puramente analítica, puesto que no se dan de un modo diferenciado en la experiencia.^[1] En la práctica, aún las reacciones físicas ante los estados emocionales están mediadas por el contexto, la manera en que entran en contacto sujetos y objetos, y la interpretación de la situación por parte de los sujetos. En palabras de Ahmed (2015) «el contacto está mediado por historias anteriores» (p.30). Esas historias anteriores, claro está, tienen que ver con la manera en que sujetos y objetos se han investido afectivamente en la discursividad social.

Desde nuestro punto de vista, esa perspectiva habilita la indagación de la dimensión emotivo/afectiva en la música popular, no solo en cuanto a los usos de la misma en recepción, con sus diferentes situaciones de uso y ritualidades múltiples, sino también en la dimensión significante de la música en sí misma con su característica complejidad semiótica.

2. ANTECEDENTES

Dada la importancia creciente de la indagación sobre la dimensión afectivo/emotiva de las músicas populares en América Latina, es importante considerar algunos antecedentes especialmente tenidos en cuenta en la elaboración de este *dossier*.

Nos referimos, en primer lugar, a *Music, Dance, Affect, and Emotions in Latin America*, libro editado por Pablo Vila (2017) en Estados Unidos, con la participación de destacados investigadores latinoamericanos. El libro contiene una serie de capítulos que abordan la cuestión en investigaciones en las que prevalece el interés por la danza y otras formas de recepción como conciertos y festivales. En el primer capítulo «Music, Dance, Affect, and Emotions: Where We Are Now», Vila hace un consistente recorrido por las discusiones teóricas fundamentales que caracterizan al giro afectivo. Pero además, hace algunos aportes que consideramos muy importantes para el abordaje de la música popular, particularmente en cuanto a la relación entre música, emociones y construcción de identidades sociales. No se trata de una preocupación nueva en el trabajo de Vila. Ya anteriormente había recurrido a la noción de «identidad narrativa» desarrollada por Paul Ricoeur (1996) para indagar el aporte de la música popular en las construcciones identitarias (Vila, 1996). En esta nueva aproximación, propone la noción de «articulaciones identitarias» para pensar los encuentros interpersonales. Se trata de una acentuación de la pluralidad de los hábitos

y repertorios culturales que forman parte de una identidad concebida como múltiple y móvil. Así pues, en un mismo encuentro pueden desplegarse distintas articulaciones dependiendo de las circunstancias, y en ese despliegue el aspecto emotivo tiene un lugar central. Vila usa la imagen de una «coreografía», en la que los actores van recurriendo a diferentes aspectos de los repertorios que constituyen una identidad siempre fragmentaria, según el desarrollo del encuentro. Esto tiene particular importancia en los encuentros colectivos en los que la música tiene un rol protagónico (bailes, conciertos, festivales) puesto que allí se desarrollan «atmósferas afectivas» que involucran a los actores y orientan sus propias respuestas emotivas. A partir de estas ideas recupera los aportes de Tía DeNora (2004) en cuanto a que la música permite a los diferentes actores el desarrollo de experiencias emocionales particulares. Ahora bien, esas posibilidades dependen de las interacciones entre actores, materiales musicales y situaciones de uso. Y, fundamentalmente, de las posibilidades de uso (*affordance*) determinadas por las características del material sonoro y su relación con las diferentes identidades sociales.

A partir de este enfoque, en el libro se investigan principalmente diferentes situaciones de uso de la música, como la danza (tango, danzas clásicas, cantos–danza indígenas) y los recitales (como los recitales de la corriente de la canción militante en la década del 70).

En segundo lugar, nos referimos al libro *Canção romântica. Intimidade, mediação e identidade na América Latina*, organizado por Martha Tupinambá de Ulhôa y Simone Luci Pereira, editado en Brasil (2016). En este caso, también con la colaboración de investigadores destacados de diferentes países latinoamericanos, se aborda específicamente un tipo de canción poco estudiada por ser considerada banal. Sin embargo, en el prefacio del libro, Pablo Semán llama la atención sobre un aspecto que hace de sumo interés el estudio de estas músicas consideradas «ilegítimas»: «...la educación sentimental de las mayorías, y todo lo que esto implica en términos de vida social y política corre por los circuitos articulados entre la “industria cultural” y los “consumidores”» (2016:9). Principalmente, cuando esa educación sentimental o, para decirlo en términos de Ahmed, la circulación de emociones que ha investido afectivamente a la canción romántica, forma parte de concepciones del amor y de las relaciones sexo–genéricas que están siendo profundamente cuestionadas. Semán también recupera el pensamiento de DeNora (2004) y el de Hennion (2002) en el sentido de considerar toda la compleja red de mediaciones entre la música y sus consumidores, que es justamente el ámbito en el que se habilitan las complejas elaboraciones emocionales vinculadas a la música romántica.

En el primer capítulo, «Matrizes e mediações das canções românticas na América Latina», que funciona como una introducción general, Simone Luci Pereira retoma una idea de Jesús Martín– Barbero para pensarla en relación con la canción romántica. Según Pereira, una «matriz melodramática», característica de las culturas populares latinoamericanas, fue constitutiva del bolero y de ahí pasó a la balada romántica en una cierta «...estandardização de maneiras de sentir, de pensar, de se expressar em sons, vozes, formas de dançar, de adjetivar e usar o corpo, acordes e líricas» (p.26). Es decir, la canción romántica quedó asociada a maneras de sentir, a una corriente emotiva fuertemente arraigada, que la convirtió en una parte sustantiva de la educación sentimental de sucesivas generaciones. Desde esta perspectiva en el libro se indagan las baladas románticas de los 70 y 80 en México; las apropiaciones de canciones de Ricardo Arjona; las canciones de Roberto Carlos, entre otras.

Finalmente, nos referimos al *dossier* titulado «Música, sentimientos y afectos» coordinado por Lorena Valdebenito y Martín Liut y publicado por la revista chilena *Contrapulso* (2022). En la presentación, los coordinadores afirman que dicho *dossier* surge a partir de «la pregunta central acerca de cómo podemos abordar los sentimientos y los afectos como objeto de estudio en/con/desde la música popular» (p. 1). Como puede verse en la manera de formular la pregunta, la intención es abrir el juego a una multiplicidad de aspectos y, consecuentemente, a una diversidad de abordajes teóricos y metodológicos. Sin embargo, se establece la relación con el giro afectivo y algunas de las corrientes que han dialogado fructíferamente con él, como el feminismo y las teorías *queer*. Por otra parte, al hacer foco en la canción popular, Valdebenito y Liut insisten en las diferentes dimensiones que pueden ser estudiadas, pero, siguiendo un consenso cada vez más extendido,

afirman que «queda claro que los sentidos e interpretaciones que promueven generalmente son el producto de una relación articulada entre música, lírica y performance». A partir de esta mirada, en el *dossier* se abordan canciones pertenecientes a géneros tan diversos como el rock, la canción romántica, el K-pop o el cancionero infantil.

3. HERRAMIENTAS PARA ABORDAR LA COMPLEJIDAD DE LAS MÚSICAS POPULARES

A diferencia de lo que ocurre con otros objetos significantes, las músicas populares están constituidas por diferentes materialidades. En principio, se trata de sonidos organizados y de palabras cantadas. Pero, además, puede encontrarse encarnada en performances escénicas, materializada en discos con arte gráfico, en plataformas digitales acompañadas de diversos paratextos o en videos musicales de diferente índole. Esto tiene consecuencias importantes en la manera como producen sentido y, todavía más, a la hora de desarrollar estrategias de análisis. El lenguaje verbal, por ejemplo, es predominantemente simbólico, aunque no solamente (Rojas Sahurie, 2021), mientras que los sonidos tienden a producir efectos no representacionales, por iconismo, indexicalidad o a través de asociaciones semisimbólicas (López Cano, 2020). Tomemos, por ejemplo, la cumbia «Regá la voz» (Ninfas) que analizan Ferreyra y Rivero en el capítulo 2 de este *dossier*. En esa canción se va construyendo una textura cada vez más densa, lo cual va generando una tensión que anticipa un clímax, que ocurre cuando se introduce una parte rapeada. Justamente en esa parte, la letra propone el mensaje más abiertamente político. De tal manera, la construcción musical de ese clímax tiene una gran importancia en el modo en que circulan los afectos: va llevando al enunciatario desde el disfrute y el baile a la atención y la interpretación de un mensaje planteado en la lírica. Así pues, los aspectos melódicos, rítmicos, armónicos, organológicos, tímbricos, etc. juegan un papel importante en esa producción de emociones como efectos de sentido y no son mero acompañamiento de la letra.

Se trata, en definitiva, de sistemas semióticos que, por su propia materialidad, presentan diferentes posibilidades de producción de sentido (Eco, 2009). La empresa de analizar una canción supone, entonces, atender a las posibilidades expresivas de los distintos elementos que la componen, con las herramientas de análisis específicas para cada sistema de signos.

Ahora bien, el riesgo que corremos es que el análisis termine fragmentando lo que la canción puso a trabajar en conjunto, generando densas descripciones textuales y/o musicológicas que no dialogan entre sí, ni aspiran más que a un abordaje en términos inmanentes.

Intentando sortear este riesgo, proponemos abordar el análisis de diferentes músicas populares en tanto *prácticas discursivas* (Costa y Mozejko, 2002), recuperando de la mirada sociodiscursiva herramientas analíticas intermedias capaces de articular el análisis de los diferentes elementos que componen a las músicas populares. En especial, nos interesa la categoría de *dispositivo de enunciación* (y sus concomitantes *enunciador* y *enunciatario*). Pero antes de desarrollarlas resulta pertinente hacer una aclaración sobre cómo entendemos lo discursivo desde esta perspectiva. Al hablar de prácticas discursivas no nos referimos solamente a las producciones verbales, sino que designamos cualquier producción capaz de significar algo para alguien. O, como lo enunciaba Eliseo Verón (1993), cualquier configuración espacio temporal de sentido, sin importar su materialidad. Desde esta perspectiva, entonces, una canción puede ser analizada en tanto práctica discursiva, pero también puede serlo una performance escénica, un videoclip o un disco completo, con todos sus elementos.

Adoptar una mirada discursiva no significa renunciar a las herramientas de análisis musical, visual o textual, sino integrarlas en pos de la reconstrucción de un *dispositivo de enunciación*.^[2]

Siendo el enunciado lo dicho (lo tocado, lo graficado, etc.), la enunciación atañe a las modalidades del decir (del tocar o del graficar, etc.). La noción de dispositivo de enunciación repone el peso determinante que tienen esas modalidades del decir en los sentidos que ese enunciado es capaz de movilizar y, con eso, su carácter de acontecimiento (histórico y situado).

Describir el dispositivo de enunciación de una canción, de un disco, o de un *corpus* más amplio, implica reconstruir la imagen proyectada de quien hace la canción —enunciador—, la imagen de quien la escucha —enunciario— y la relación que propone entre ambos.

La noción de enunciador, si bien proviene de las teorías de la enunciación, encuentra conceptos análogos en otras disciplinas, como el de *autor modelo* de la semiótica de Eco (1987), el de *máscaras* en la sociología de Goffman (1997) o el de *Musical Personae* de Auslander (2006). Todos estos conceptos lo que buscan es dar cuenta de la existencia de un hecho social, que existe en la realidad, pero que es esencialmente simbólico: la imagen que construimos sobre nosotros mismos a partir de nuestros actos y dichos, y que es ontológicamente diferente del sujeto «real».

Esto es algo que se hace especialmente evidente cuando analizamos las *performances* (Schechner, 2000) de los músicos en escena. Cuando Carlos «La Mona» Jiménez invita a subir al escenario a mujeres del público y baila con ellas mientras canta, y responde activamente a las propuestas eróticas de ellas, las besa y las toca a la vista de todos los asistentes que celebran ese desborde de erotismo,^[3] está produciendo un discurso, aunque no diga nada, porque sus acciones son significantes. Y a través de esas acciones significantes él construye una imagen de sí como un varón sexualmente agresivo, desbordado de deseo, que comparte la fiesta con su público. Ese es el enunciador y es ontológicamente diferente de la persona, Carlos Jiménez Rufino, de quien no podemos saber si es sexualmente tan activo y deseante como se muestra, pero tampoco nos interesa saberlo. Porque, en realidad, el que interpela a multitudes, el que se erige como modelo a imitar entre los varones de los sectores populares de Córdoba, el que funciona como paradigma de cuartetero, es «La Mona», el enunciador.^[4]

Y lo mismo ocurre con las opciones en materia sonora y lírica. En el capítulo 3 de este *dossier* Silvina Argüello muestra cómo el «Chango» Rodríguez, a través de sus opciones sonoras y líricas, construyó un dispositivo de enunciación que lo colocaba como principal referente de cierto cordobésismo folklórico. Entre las opciones sonoras destaca la creación de un ritmo nuevo, único de Córdoba para no compartirlo con ninguna otra provincia (como ocurría con el gato). Llamó «la marea» a este ritmo y nutrió sus composiciones líricas, dentro de este ritmo o de otros de raíz folklórica, de fuertes marcas regionales como, por ejemplo, una exageración de la tonada, referencias a lugares y objetos típicos de la ciudad y el recurso al humor, un rasgo característico del cordobés ciudadano. Y es por esta razón que, décadas después, el «Chango» Rodríguez fue «rescatado» tanto por músicos como por buena parte del arco político, como referente folklórico de Córdoba.

A su vez, en estas *performances*, palabras y sonidos organizados, que son las músicas populares, también está implícita la imagen de la persona ideal a quien van dirigidas. Implícita, decimos, porque, al igual que el enunciador, el enunciario es algo que debemos inferir del análisis del enunciado.

Esto, que dicho de esta manera parece muy abstracto, significa algo tan sencillo como que cada vez que un músico decide dotar a su obra de mayor o menor complejidad rítmica y armónica, o realizar determinadas fusiones —o evitarlas—, hablar de determinados sentimientos —u omitirlos—, o elegir un lenguaje llano o críptico, está construyendo con eso una imagen de sí y va configurando a quien sería el escucha ideal de esa música. Porque interpretar una música, no importa que sea en términos representacionales o emotivos, demanda competencias específicas por parte del oyente (Díaz, 2013). Al optar por un género musical u otro, por ciertas armonías, patrones rítmicos, tópicos en las letras, recursos poéticos, etc. el enunciado se va convirtiendo en un menú para cierto tipo de comensales.

Así, en el capítulo 5 de este *dossier*, Julián Beaulieu nos muestra cómo el «Chango» Farías Gómez construye un dispositivo de enunciación que demanda *admiración* del enunciario, por su exhibición de virtuosismo en materia musical, pero también por su lealtad al peronismo. El «Chango» se autoproclama tótem del folklore militante. Para que el enunciario sienta *admiración* por las cualidades que caracterizan al disco «Chango sin arreglo», debe tener ciertas competencias y debe adherir a ciertas creencias. En principio, debe juzgar a las fusiones entre géneros musicales algo deseable y valioso (recordemos que, en el campo del

folklore argentino, no todos consideran eso algo deseable), y tener las competencias para poder reconocer lo complejas que son las que realiza Farías Gómez. En segundo lugar, debe sentirse parte de esa comunidad imaginada que es el peronismo.

Es cierto que, después, puede ocurrir que quien se apropie de esa música no sea ese público ideal, puesto que en la recepción concreta convergen múltiples condicionantes y, principalmente, agentes que interactúan con ellas de maneras impredecibles. Nada impide hallar a un antiperonista que disfrute de «Chango sin arreglo», pero es igualmente cierto que es mucho más probable que quienes encuentren admirable, y disfrutable, la propuesta de Farías Gómez sean quienes compartan esos valores y ese sentimiento de orgullo peronista.

Esto es así porque un enunciado particular, por sus propias características, ofrece ciertos usos como más adecuados (López Cano, 2008) y ciertas interpretaciones como preferibles (Eco, 1992), prefigurando cierto público como el más idóneo (aquel que posee las competencias para hacer esas interpretaciones y darle esos usos).

Es justamente en ese aspecto que nuestra mirada se acerca a la de Tía DeNora (2004) quien sostiene, tomando el concepto de *affordance* de Gibson, que las personas interactúan con objetos musicales porque estos objetos habilitan ciertos usos. Les sirven, de alguna manera, para realizar diferentes acciones en la vida social (inscribirse en una identidad imaginada, controlar estados de ánimo, regular prácticas e intercambios, etc.). En este sentido, Natalia Díaz, en el capítulo 1 de este *dossier*, nos muestra cómo la zamba ha sido, históricamente, un dispositivo de enunciación del amor romántico/pasional heterosexual. Un discurso cantado y bailado, iterativo, que brindó guiones sexuales que socializaron a los argentinos de varias generaciones sobre cómo experimentar el amor romántico. Y reflexiona, también, sobre las posibilidades y límites de sus *affordances* para habilitar otras narraciones, otras identidades sexogenéricas y nuevos repertorios afectivos.

De modo que, aun asumiendo que el sentido se realiza, finalmente, en ese evento musical en el que convergen músicas y públicos —la mal llamada recepción—, resulta importante conocer qué sentidos/afectos dispone un enunciado como preferibles —en un estado de sociedad determinado—, cuáles interacciones habilita y a quiénes propone como escuchas ideales. Por ese motivo, desde nuestro punto de vista, si se quiere comprender por qué una determinada música habilita ciertos usos, es necesario estudiar su dispositivo de enunciación. Esto no implica que no deba considerarse toda la compleja red de mediaciones (Hennion, 2002) ni que el sentido sea inmanente. Pero es importante porque el conjunto de estrategias puestas en juego para construir la relación enunciator/enunciario, que pueden postularse a partir del análisis del *corpus* discursivo, son una clave para comprender la circulación de las emociones en los términos de Ahmed (2015).

Porque, en definitiva, esto nos permitirá comprender la capacidad interpeladora de esas músicas para ciertos públicos, e intentar responder, por ejemplo: ¿Qué hace que ciertos grupos de sujetos encuentren una música agradable? ¿Por qué ciertos grupos de personas consiguen tramar una narrativa identitaria a partir de la música de L-Gante mientras que a otros les produce el más profundo desprecio? Sobre esta última pregunta Antonela Nobile nos muestra, en el capítulo 4 de este *dossier*, cómo Elián Valenzuela construye, a través de su música, sus dichos y sus performances, un dispositivo de enunciación capaz de encender la admiración de unos y, al mismo tiempo, el más profundo desprecio de clase en otros.

Estos afectos tienen sus razones, y podemos rastrearlas observando la interacción de esos grupos de sujetos con esos dispositivos de enunciación específicos, y lo que ellos ofrecen. Como señala Díaz:

(...) el análisis del dispositivo de enunciación de las canciones (o de los discos como enunciados complejos) puede proporcionar pistas interesantes porque allí se construye discursivamente un lugar y una competencia del enunciario con la que el agente social que realiza el proceso de recepción puede o no identificarse. 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 el agente social, con su lugar, su trayectoria y su competencia. (2013:4)

Así, la noción de dispositivo de enunciación, como categoría intermedia, no solo nos permite integrar al análisis descriptivo de los diferentes elementos que componen a una producción musical, sino que

permite salir de la descripción inmanente y avanzar hipótesis que nos permitan comprenderlas en tanto acontecimientos sociales.

4. LA DIMENSIÓN AFECTIVA DEL DISPOSITIVO DE ENUNCIACIÓN

Dijimos que el enunciador no debe confundirse con la persona real, a la cual no tenemos acceso pleno porque, aun pudiendo entrevistarla, lo que obtendremos de ella serán siempre discursos. Y los discursos se producen realizando opciones, eligiendo qué mostrar, qué ocultar, y cómo hacerlo. De modo que, en relación al sujeto extratextual, extramusical, solo podemos hacer hipótesis sobre por qué habría optado por narrar esos sentimientos y no otros, esos arreglos musicales, esos instrumentos, ese lenguaje, esos géneros musicales, esa pronunciación, esas fusiones, esa relación con el enunciatario, etc.

A este sujeto hipotético lo llamamos, retomando a Bourdieu (1999), *agente social*, para distinguirlo tanto de los sujetos reales como del enunciador/enunciatario.^[5] La noción de agente social pone de relieve dos cuestiones que, para nosotros, son fundamentales.

Por una parte, la capacidad de agencia, es decir, de producir músicas y apropiaciones de esas músicas que no pueden ser reducidas a mecánicas acciones de reproducción social. Es decir, el agente tiene capacidad de intervención. Y en esa capacidad de intervención se juega su capacidad creativa y de producir cambios sociales.

En segundo lugar, la noción de agente social enfoca la consideración de ese sujeto en aspectos sociológicos: su lugar en el espacio social y en el campo de producción musical en el que se inscribe, su trayectoria y sus competencias. Estos elementos definen su capacidad diferenciada de relación (Costa y Mozejko, 2007). Esto se asienta en el supuesto, sociológico, de que las personas no tenemos la misma capacidad de producir ciertas músicas, líricas y performances; y que estos elementos condicionan nuestras opciones a la hora de producir las prácticas discursivas. Paralelamente, tampoco tenemos la misma capacidad de apropiación de las diferentes producciones musicales con las que nos topamos. Y este es, entonces, un principio explicativo de las diferencias en las producciones y apropiaciones musicales. Pero no porque un agente social, por pertenecer a una u otra clase social, etnia, género o edad, o por disponer de una formación musical determinada, esté condenado a producir o consumir cierto tipo de música. La posición social de los agentes, así como sus competencias, forman parte de las condiciones sociales —objetivas— en las que estos producen sus prácticas, y funcionan como condicionantes.

Pero estos no son los únicos condicionantes de las prácticas discursivas. En este sentido, podemos distinguir dos grandes conjuntos de condicionantes. Los materiales, por una parte, y los discursivos por la otra.

Dentro de los propiamente materiales encontramos aquellas condiciones económicas y políticas que marcan diferencias estructurales entre grupos de sujetos, y posibilitan diferentes formas de dominación social. Nos referimos a relaciones de clase, pero también a relaciones de género, generacionales, políticas, etc. Parte importante de las características de la canción romántica de los años 80/90, y de su enunciatario principalmente femenino, no pueden entenderse por fuera del régimen patriarcal y de su educación sentimental generizada, ni de su inminente crisis. Otro tipo de condicionantes materiales tienen que ver con los avances tecnológicos y los cambios en los procesos sociales, económicos y productivos que modifican la manera como los músicos producen e interactúan con el público. La crisis que desató en la industria musical la piratería de finales de los años 90 —posibilitada por la expansión de internet, el mp3 y los *softwares* de intercambio—; modificó de manera irreversible a la industria musical. A partir de allí, muchos artistas debieron replantear sus estrategias de relación con el público, haciendo más redituables las presentaciones en vivo que la venta de discos. Y, más cercanamente, la aparición de las plataformas *on demand* están produciendo cambios en las condiciones de producción y recepción, posibilitando —y fomentando— el lanzamiento y consumo de pistas individuales, y convirtiendo al disco en una pieza para nostálgicos. Estos, por citar solo algunos ejemplos de cómo las condiciones materiales, de existencia y de producción, condicionan

en diferentes niveles, de lo más macro hasta lo más micro, la producción discursiva en un estado de sociedad dada.

El segundo grupo de condicionantes involucra aspectos que podemos denominar discursivos porque atañen a elementos de orden simbólico y afectivo. En un nivel macro, el momento histórico-cultural de una determinada sociedad, por ejemplo, marca los límites de lo decible y de lo pensable, impone ciertas agendas de temas, silencia otras, ofrece ciertas estéticas como las más valoradas y subsume al olvido a otras, etc. Así, la lucha de los movimientos feministas y LGTBIQ+ han producido, en las últimas décadas, cambios radicales en las condiciones de enunciabilidad, posibilitando la emergencia de discursos no heteronormativos, otrora impensables. La propuesta musical de BIFE, un dúo que hace cumbia y tango «antipatriarcal», con *performances* que desafían las clasificaciones sexogenéricas, por ejemplo, hubiera sido impensable en los años 40. No porque no existieran, en los años 40, homosexualidad o personas que no se sentían cómodas con el género asignado al nacer, sino porque la expresión de esas formas de amor, y esos malestares genéricos, estaba socialmente vedada. Principalmente porque expresarlos podía acarrear consecuencias negativas para esas personas, haciendo poco conveniente esta opción.

Lo decible de una época, entonces, determina lo que es bien visto decir, y lo que no, en una sociedad dada. Y entre estas expresiones se encuentra la dimensión afectiva. Porque también establece los modos legítimos en que las personas pueden vincularse emocionalmente, cuáles son los sentimientos bien vistos y cuáles no, quiénes pueden sentirlos, hacia qué objetos/sujetos, por qué razones y cómo pueden —o deben— expresarlos, configurando aquello que Le Bretón (2009) denomina una *cultura afectiva*.

El escándalo que desató en 2016 la revisión de una entrevista de 1997 en la que Ciro Pertusi (Ataque 77, Jauría) reconocía que sentía atracción sexual por las «nenitas» (al ser consultado por la canción «páginas pegadas»), muestra claramente cómo, en nuestra cultura afectiva, el deseo sexual de un hombre adulto por una niña no es algo bien visto.^[6] Pero muestra, también, que la existencia de estas normas de lo decible no determina de manera mecánica las acciones de los agentes. De hecho, Pertusi escribió esa canción, la grabó y la defendió en esa entrevista. Es decir, transgredir esas normas afectivas es siempre una opción posible, pero que tiene consecuencias. Y es a raíz de esas consecuencias que operan como condicionantes de la producción discursiva.

En un nivel intermedio, una misma sociedad puede albergar diferentes culturas afectivas, por ejemplo en diferentes clases sociales, en donde los afectos sean valorados de manera diferente o donde encuentren diferentes formas de expresión.^[7] Y, en un nivel más micro, cada *campo de producción discursiva*, cada *mundo del arte* (Becker, 2008) o cada *escena musical* (Bennet y Peterson, 2004), desarrolla sus propios paradigmas discursivos. Al respecto, explica Díaz:

(...) en todo espacio de relaciones sociales hay géneros más valorados que otros, lo mismo que estilos, formas léxicas, armónicas, melódicas, etc. Es decir, existen regulaciones, normas (explícitas o implícitas) que definen lo normal, lo aceptable, lo prestigioso, lo comprensible, lo que no se puede decir y lo que es recomendable decir. Este conjunto de regulaciones constituye un paradigma discursivo, entendido como uno de los factores objetivos que conforman el espacio de posibles. (2015:11)

Estos paradigmas discursivos incluyen ciertas *axiologías afectivas* (Fabbri, 1995:203–220). Es decir, sistemas de valoración de los afectos que son propios de ese campo de producción musical particular. Así, a nadie sorprende que un tango de orquesta típica hable de la nostalgia por un tiempo de juventud y que, al mismo tiempo, ofrezca un dispositivo sonoro mucho más eufórico, orientado a la práctica del baile, con un tempo ágil que ronda los 130 PPM. Es decir, que tensiona en el plano afectivo los elementos líricos y musicales. En el campo del folklore, en cambio, si la nostalgia aparece es más típicamente en relación al pago perdido (Díaz, 2009), mientras que en el campo del Rock, la nostalgia es un sentimiento raro de encontrar. Es más, las características que asume un mismo sentimiento, en un campo de producción musical y en otro, puede ser una marca que nos permita comprender lo que es típico de cada una de esas músicas. Por ejemplo, el

sentimiento amoroso en el bolero se presenta primordialmente en una versión disfórica^[8] (De la Peza Casares, 1999); configuración que le heredó a la balada romántica, su hijo cosmopolita, la cual lo envolvió de mayor dramatismo. Este dramatismo del sentimiento de desamor es característico de la balada y se puede observar en la lírica, pero también en aspectos sonoros y, especialmente, en la performance escénica de los baladistas (Madrid, 2016). En cambio, en el cuarteto cordobés, en su paradigma tradicional (que es contemporáneo al bolero y a la balada), en el 80% de las canciones de amor este sentimiento se presenta en clave eufórica, al igual que el conjunto del dispositivo sonoro (Montes, 2020).

Esto tiene una consecuencia muy importante para nosotros. Quiere decir que la dimensión afectiva forma parte de los elementos que contribuyen a configurar identidades musicales y, a partir de allí, a vincularse con ciertas *narrativas identitarias*. Las emociones se «pegan» a las músicas a partir de la asociación estable con sus rasgos musicales y performáticos. Por eso, tomar rasgos de otras músicas (fusiones) implica cierta «circulación de emociones» de unas músicas a otras. Y también se les «pegan» las apreciaciones sociales que se van depositando sobre ellas y sobre sus públicos, apreciaciones que suelen tener un componente afectivo importante. Por eso, cuando Chébere introdujo en el campo del cuarteto cordobés tópicos musicales provenientes del rock, importó todo un paquete afectivo proveniente de ese campo de música popular vinculado al sentimiento de orgullo —masculino— y a una identidad juvenil, que le permitió distinguirse del cuarteto tradicional y construir un enunciario joven (Montes y Andreis, 2022). Lo mismo puede decirse de las fusiones con otros géneros que realizan Ninfas, el «Chango» Farías Gómez o L-Gante.

Así, en el marco de todos estos condicionantes, los agentes sociales producen discursos a partir de opciones que consideramos estratégicas, aunque no sean, necesariamente, conscientes, y que se objetivan en enunciados que podemos analizar. Lo hacen, claro está, buscando construir una imagen eficiente en ese campo de producción musical, a partir de los valores que han ido incorporando en su trayectoria social, en su comunidad afectiva y en el campo particular en el que se inscriben. Porque para la construcción del enunciador no es lo mismo mostrarse deseante de «nenitas», cantado tangos homoeróticos, desbordado de deseo sobre el escenario, divertido y desenfadado, sensible por el amor de la mujer, furioso con las injusticias sociales, o nostálgico por el pago. Algo análogo ocurre en la instancia de la recepción, donde los agentes sociales producen sentido a través de opciones. Por ejemplo, pueden optar entre los muchos géneros de música popular a disposición y, dentro de esos géneros, diferentes corrientes estilísticas y diversos artistas. Y, al hacerlo, le dicen al mundo en qué lugar simbólico quieren ser reconocidos, a cuáles universos musicales (y sociales) quieren ser asociados y cuáles son los tipos de emociones que los definen. Esas músicas emocionalmente predicadas les sirven para construir sus propias identitarias narrativas (Vila, 1996).

Este es el contexto conceptual general desde el cual venimos abordando la dimensión afectiva de las músicas populares en nuestro equipo de investigación, radicado en la Universidad Nacional de Córdoba, y los trabajos que se presentan en este *dossier* se inscriben en esta perspectiva.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahmed, Sara (2015). *La política cultural de las emociones*. UNAM.
- Arfuch, Leonor (2016). El «giro afectivo». Emociones, subjetividad y política. *DeSignis 24. Emociones en la nueva esfera pública*, pp. 245–254.
- Auslander, Philip (2006). Musical personae. *TDR/The Drama Review*, 50(1), 100–119.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Bennet, Andy y Peterson, Richard A. (2004). *Musical Scenes: local, virtual, translocal*. Vanderbilt University Press
- Bourdieu, Pierre (1999). *Meditaciones pascalianas*. Anagrama.
- Costa, Ricardo y Mozejko, Teresa (2002). Producción discursiva: diversidad de sujetos, en Teresa Mozejko y Ricardo Costa (Comps.) *Lugares del decir* (pp. 13–41). Homo Sapiens.

- Costa, Ricardo y Mozejko, Teresa (2007) Introducción. En Mozejko, Teresa y Costa, Ricardo (Comps.) *Lugares del decir 2* (pp. 9–24). Homo Sapiens.
- De la Peza Casares, M. (1999). El bolero y sus formas de decir el amor. *Anuario de Investigación 1998*. UAM–X, pp. 233–251.
- DeNora, Tia (2004). *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press.
- Díaz, Claudio (2009). *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Recovecos.
- Díaz, Claudio (2015). *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas*. Recovecos.
- Díaz, Claudio (2013). Recepción y apropiación de músicas populares: dispositivos de enunciación, lugares sociales e identidades. *El oído Pensante*, 1(2). <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7074>
- Díaz, Claudio y Montes, María de los Ángeles (2020). Músicas populares, cognición, afectos e interpelación. Un abordaje socio-semiótico. *El oído Pensante*, 8(2). <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v8n2.8058>
- Eco, Umberto (1987). *Lector in fabula*. Lumen.
- Eco, Umberto (1992). *Los límites de la interpretación*. Lumen.
- Eco, Umberto (2009) *Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia*. Debolsillo.
- Fabbri, Paolo (1995). *Tácticas de los signos*. Gedisa.
- Goffman, Erving (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu.
- Hennion, Antoine (2002). *La pasión musical*. Paidós.
- Lara, Alí y Enciso Domínguez, Giazú (2013). El Giro afectivo. *Athenea Digital*, 13 (3), 101–119.
- Le Breton, David (2009). *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Nueva Visión.
- López Cano, Rubén (2008). Che tipo di affordances sono le affordances musicali? *L'ascolto: condotte, pratiche, grammatiche*. LIM
- López Cano, Rubén (2020). *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*. Esmuc.
- Madrid, Alejandro (2016). Más que «tontas canciones de amor»: Sentimentalismo cosmopolita en la balada romántica de México en los 1970s y 1980s. En Marta Tupinambá de Ulhôa y Simone Luci Pereira (eds.) *Canção romântica: Intimidade, mediação e identidade na América Latina* (pp. 47–69). Folio Digital, Letra e imagen.
- Montes, María de los Ángeles (2016). De la semiótica de las pasiones a las emociones como efectos: la dimensión afectiva vista desde una mirada pragmatista. En *Linguagem em (Dis)curso*, volume 16, número 1. Doi. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-4017-160110-4115>
- Montes, María de los Ángeles (2022). El paradigma tradicional del cuarteto cordobés. Sonidos, palabras y relatos. *Contrapulso* V.4, N°1. <https://doi.org/10.53689/cp.v4i1.140>
- Montes, María de los Ángeles (2022). El paradigma tradicional del cuarteto cordobés. Sonidos, palabras y relatos. *Contrapulso-Revista latinoamericana de estudios en música popular*, vol. 4, no 1, p. 37-53.
- Montes, María de los Ángeles y Andreis, Ana Carolina (2022). Los chicos sueñan y sienten. Afectividad y modelos de masculinidad en el cuarteto de Chébere. *De Signos y Sentidos* N° 23. <https://doi.org/10.14409/ss.2022.22.e0021>
- Ricoeur, Paul (1996). *Tiempo y Narración III. El tiempo narrado*. Siglo XXI.
- Rojas Sahurie, Pablo (2021). Al pie de la letra: una aproximación al lenguaje verbal como parte constitutiva de la dimensión sonora de la música. *Resonancias* 25 (48), pp. 63–86.
- Schechner, Richard (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Libros del Rojas.
- Valdebenito, L. y Liut, M. (2022). Dossier Música, sentimientos y afectos. *Contrapulso* 4/2 (8/2022) <https://doi.org/10.53689/cp.v4i2.189>
- Tupinambá de Ulhôa, Martha y Pereira Simone (2016). *Canção romântica. Intimidade, mediação e identidade na América Latina*. Folio Digital.
- Verón, Eliseo (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa.

Verón, Eliseo (2004). *Fragmentos de un tejido*. Gedisa

Vila, Pablo (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Revista TRANScultural de música* N°2. 1996. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relaciones>

Vila, Pablo (2017). Music, Dance, Affect, and Emotions: Where We Are Now. En P. Vila (ed.). *Music, Dance, Affect, and Emotions in Latin America* (pp. 1–39). Lexinton Books.

Vila, Pablo y Molinero, Carlos (2017). *Cantando los afectos militantes. Las emociones y los afectos en dos obras del canto folklórico peronista y marxista de los 70*. Academia Nacional de Folklore.

NOTAS

- [1] Un desarrollo más detallado sobre la imbricada relación semiótica entre afectos y cognición se encuentra en el trabajo de Montes (2016) y en el de Díaz y Montes (2020).
- [2] La conceptualización del enunciadore y el enunciatario como figuras textuales, resultado de estrategias discursivas tiene su origen en la pragmática, tanto en la teoría de la enunciación como en la teoría de los actos de habla. Eliseo Verón (2004, p. 173) define el dispositivo de la enunciación como la construcción propiamente discursiva de la imagen de quien habla (enunciador), la de aquel a quien se dirige el discurso (enunciatario) y la relación entre ambos.
- [3] Se puede observar esta performance en <https://www.youtube.com/watch?v=2lvGKc4re5Q> (consultado el 30 de julio de 2023).
- [4] La figura del enunciadore y su relación con el enunciatario, varía según la escala de análisis. Puede ser diferente si se toma una canción aislada, un disco completo o un *corpus* más amplio, revelando estrategias de presentación de sí de más largo plazo de un artista o grupo de artistas.
- [5] Un análisis más detallado de la distinción sujetos reales / agentes sociales / sujetos textuales lo realizaron Ricardo Costa y Teresa Mozejko (2002) en un texto que es fundacional de la perspectiva teórica aquí adoptada.
- [6] Disponible en: https://www.clarin.com/espectaculos/fama/ciro_pertusi-envuelvo-polemica-menores-edad_0_4yDdKaTk-.html (consultado el 30 de julio de 2023).
- [7] Haciendo una apropiación de la noción de cultura afectiva que, posiblemente, sale por fuera de lo pretendido por un interaccionista simbólico como Le Bretón.
- [8] Es decir, se relatan historias de desamor, de ruptura, abandono o traición, en las que el sentimiento alberga emociones principalmente disfóricas como el dolor, la soledad, la angustia, la desazón, etc.