



Reseña / Resenha / Review

McSherry, J. Patrice. 2017. *La Nueva Canción chilena. El poder político de la música, 1960-1973*. Santiago: LOM, 265 pp.

Pablo Rojas Sahurie
Universidad de Chile, Chile
pablo.rojas.s@ug.uchile.cl

J. Patrice McSherry, científica política y académica de la Long Island University, posee una destaca trayectoria como investigadora de los procesos políticos de América Latina, con la publicación de varios libros y artículos sobre el tema. *La Nueva Canción chilena. El poder político de la música, 1960-1973* es una primera edición en castellano de *Chilean New Song. The Political Power of Music, 1960s-1973*, escrito publicado originalmente por Temple University Press en el año 2015, y que según la propia autora, quiso presentar lo antes posible al público chileno “ya que es su historia y una de las grandes contribuciones de Chile al mundo” (15). En el escrito, fruto de un trabajo de investigación de cinco años, la autora plantea la tesis de que “la Nueva Canción cumplió un papel fundamental en la movilización y unión de la gente en una causa común” (27). Para esto, McSherry utiliza las teorías sobre la cultura del italiano Antonio Gramsci, argumentando que los músicos del movimiento cumplieron un rol *contrahegemónico* al iluminar las condiciones de explotación que se daban por sentadas y al traducir las esperanzas de millones de chilenos (48-49). Según la autora, estas cuestiones hicieron de los artistas de la Nueva Canción verdaderos *intelectuales orgánicos*.

Divido en ocho capítulos, la obra comienza con un prólogo a cargo de Max Berrú, uno de los fundadores de Inti-Illimani, y dos prefacios, uno a la versión chilena y otro a la versión en inglés. En su desarrollo, el libro se vale tanto de fuentes escritas (libros, artículos y documentos) como también de una importante cantidad de entrevistas realizadas entre los años 2011 y 2014 a protagonistas y personas cercanas a la Nueva Canción chilena. En el primer capítulo se exponen a grandes rasgos los contenidos del libro y se presenta la teoría gramsciana sobre poder, clase y cultura, tomando principalmente los conceptos de *contrahegemonía* e *intelectual orgánico*, de los cuales se ocupará más adelante en el texto. En el segundo capítulo, la autora realiza una historia selectiva de Chile, relacionando la historia política con algunos hechos y procesos artísticos durante el siglo XX. En el siguiente capítulo, se muestran los antecedentes musicales, el surgimiento y las etapas de la Nueva Canción chilena. Presenta, en consecuencia, las distintas tesis en torno al origen del movimiento, explicitando la actual controversia con respecto a si



Los trabajos publicados en esta revista están bajo la licencia Creative Commons Atribución- NoComercial 2.5 Argentina

surge o no del neofolclore. También muestra a las personas, lugares, instituciones y procesos que formaron o se relacionaron con la Nueva Canción.

El cuarto capítulo trata sobre el gobierno de la Unidad Popular, el proceso político, la cuestión cultural en general y la Nueva Canción chilena en particular. Desde el florecimiento de la cultura en medio del agitado clima social (143) hasta las críticas por la falta de una política sobre cultura (170), en esta parte se revisa la producción de discos, giras, programas radiales, mítines, festivales y conciertos en consideración de los actores y la situación político-cultural durante el período 1970-1973. En el quinto capítulo la autora recurre a las entrevistas a músicos del movimiento para ahondar en las motivaciones políticas y musicales de su quehacer. También presenta el debate en torno a la canción contingente y analiza algunas secciones de las letras de canciones de Violeta Parra, Víctor Jara y Patricio Manns, entre otros.

Con preguntas como “¿reflejó la música el cambio social o contribuyó activamente para que se produjera?” (205), McSherry expone en el capítulo seis las innovaciones de la Nueva Canción, destacando la creación colaborativa entre personas dentro del movimiento y los distintos procesos creativos de los músicos. Asimismo, resume las contribuciones más importantes de la Nueva Canción, muchas de las cuales ya han sido expuestas por otros autores (cf. Torres 1980, Advis 1998). Entre las contribuciones musicales la autora destaca: 1) la unión entre lo popular y lo docto, 2) el uso de ritmos de otros lugares de América Latina, 3) la redefinición de la identidad chilena, 4) la mezcla con elementos del rock, 5) el desarrollo de la música popular instrumental, y 6) las letras comprometidas y con conciencia social. Entre las contribuciones políticas menciona: 1) la comunicación del sueño de una sociedad mejor, 2) la educación y politización, 3) ser la voz de los sin voz, 4) el convocar y unir en una lucha común, y 5) democratizar la cultura en Chile. En el séptimo capítulo la autora revisa sucintamente las repercusiones políticas y culturales del golpe de Estado de 1973 y el surgimiento de señales de resistencia. En el capítulo final, y a modo de conclusión, se repasa la pertinencia del enfoque gramsciano para analizar la Nueva Canción, se sintetizan los nuevos espacios creados por el movimiento y se releva la importancia del periodo para la cultura popular chilena.

En cuanto a las contribuciones generales del libro, se destaca la síntesis de datos, nombres e informaciones relevantes en la relación entre la Nueva Canción y la historia política chilena, así como la breve pero bien documentada revisión de los procesos políticos y culturales nacionales e internacionales acaecidos durante siglo XX, que sitúan al movimiento como parte de las luchas por el cambio social. Es necesario valorar la precisa documentación que realiza McSherry en el capítulo segundo, en el que da cuenta de la intervención norteamericana en Chile al menos desde el año 1964, no solo en lo militar y económico, sino también en lo ideológico y cultural con lo que ella denomina *campaña de terror* (82). En general el escrito goza de un amplio respaldo, tanto de fuentes bibliográficas y otros documentos, como de un gran número de entrevistas inéditas realizadas por la misma autora, constituyendo uno de los puntos más fuertes del escrito. Por su parte, McSherry hace mención no solo de los músicos del movimiento, sino que también informa sobre el rol de los productores, visualistas, instituciones políticas, universidades, giras y peñas. Entre los principales aportes ideacionales, es relevante la instalación de la Nueva Canción como un movimiento que se sitúa en y afirma la vida de los que están en la exterioridad del

sistema vigente. En palabras de la autora, “se destacaba[n] las vidas de la gente humilde de América Latina, el pueblo, las vidas que antes habían sido ignoradas” (28). Otra contribución de esta índole es, siguiendo los postulados de John Street, la consideración de la música no como instrumento sino como acción política (188). Por su parte, un último aporte de este libro es precisamente la aplicación de la teoría de Gramsci, pues posiciona a los protagonistas de la Nueva Canción como intelectuales orgánicos que se encuentran en el seno del pueblo, pero que guardan una cierta distancia crítica. Aunque esta teoría de Antonio Gramsci no está del todo bien desarrollada en el libro (como argumentaré más adelante), queda al menos como una interpretación posible del movimiento y, principalmente, como un aporte de la Nueva Canción a la teoría gramsciana.

Adentrándome en las cuestiones problemáticas del libro, cabe mencionar en primer lugar el elogio total de la autora hacia el movimiento. El libro en general rehúye de cualquier comentario crítico a la Nueva Canción, como puede ser la dificultad o en casos marginación que tuvieron algunos artistas no tan cercanos a la línea del Partido Comunista chileno para grabar en el sello DICAP como Rolando Alarcón o el grupo Quelentaro, por ejemplo (Vilches y Valladares 2014: 165), la cuestión de género en la Nueva Canción (Rodríguez 2011: 27-28), la apropiación (por cierto, política) de la figura del indígena por parte de algunas de las agrupaciones del movimiento (Torres 1980: 5), o la exclusión de otros géneros musicales populares que solo fueron utilizados limitadamente en la canción contingente (Rodríguez 2011: 39). McSherry presenta esta discusión en torno a la canción contingente, pero le quita toda relevancia al afirmar que “el debate fue corto y no tuvo mucha importancia durante los años de euforia de la Unidad Popular” (195), pasando así por alto una problemática que no estuvo ni está resuelta en la música popular chilena. Asimismo, y pese a las aclaraciones que realiza en los capítulos primero (30) y octavo (260), el libro tiene un claro centro en el Partido Comunista de Chile y en los artistas cercanos a dicha colectividad, con un especial énfasis en el grupo Inti-Illimani. Payo Grondona cercano al MAPU, Curacas y el dúo Los Emigrantes cercanos al PS, Quilmay del MIR o los ya mencionados Quelentaro, por ejemplo, no son siquiera considerados en el desarrollo del texto.

Otro aspecto cuestionable es la denominación de música folclórica chilena *auténtica* que emplea para referirse a los sonidos que fueron recopilados por Margot Loyola, Violeta Parra o Gabriela Pizarro (93 y 97), haciendo eco de las cuestionadas teorías de pureza musical. De igual manera, resulta discutible la utilización de la palabra *experimento* para referirse al proyecto político encabezado por Salvador Allende Gossens (15, 43, 151 y 173). Si bien es cierto que en ámbitos anglosajones esta noción puede ser habitual en las ciencias sociales, para un escrito publicado en Chile se requeriría al menos de una explicación o problematización sobre el uso del término en ciencia política. En esta misma línea uno esperaría, como musicólogo, verse nutrido por el análisis de una científica política, y sin embargo, el aporte en este sentido es más bien limitado. La problematización sobre la teoría de Gramsci es mínima y en el punto en que aborda las contribuciones de Adam Morton, una de las más sugerentes al marco teórico gramsciano respecto a la interseccionalidad (47), ésta pasa casi desapercibida. Tampoco establece algún vínculo con lo escrito por los intelectuales chilenos y latinoamericanos que estuvieron discutiendo las teorías de Gramsci, ni revisa los estudios sobre la recepción de Gramsci en Chile

(Faletto 1991, Massardo 2012). Por ejemplo, Faletto (1991: 92) indica que durante la Unidad Popular el tema del “intelectual orgánico” fue asumido más bien en la relación entre los intelectuales con la militancia y organización partidaria. En este sentido, hubiera sido provechosa una discusión más profunda sobre las ideas de Gramsci y su circulación en Chile.

Un último comentario: de las páginas de McSherry se puede llegar a deducir que antes del surgimiento de la Nueva Canción no existía una cultura popular con, al menos, potencial revolucionario. Afirmaciones como “los artistas sentían que su rol no era sólo actuar, sino que también estimular a masas de personas para que participaran en actividades culturales; *que desarrollaran su propia creatividad en conjunto con otras personas* [itálicas propias]” (228) pueden resultar confusas y tendientes a cierto vanguardismo. Es una cuestión que debe tratarse con cuidado. Si bien las letras de algunas músicas pueden parecer desmovilizadoras a los oídos de McSherry, el cómo suena esa canción también puede contener cierta potencia contrahegemónica, pues aún cuando son parte de la cultura del pueblo como oprimidos del sistema, guardan aún respecto a la cultura nacional una cierta exterioridad (Dussel 2015: 315).

En lo referente a la edición, la traducción del original en inglés fue realizada por Raúl Molina Mejía y Mabel Cobos Fontana. La imagen de la portada es un repintado en acrílico a cargo de Luis Albornoz realizado para el fonograma *Nueva Canción Chilena. Antología definitiva* (Warner Music 2003), que reversiona la clásica portada de *La Nueva Canción chilena* (Barraza 1972) ilustrada por Vicente Larrea. Cabe mencionar que en esta edición en español el capítulo quinto sí cuenta con los extractos de las letras de las canciones que, por motivos de derechos de autor, debieron ser omitidas en la publicación de 2015. Por último, se extrañó un listado final de las referencias bibliográficas, hemerográficas, entrevistas y otras fuentes, así como el índice de nombres y temas con que sí cuenta la edición en inglés.

En suma, *La Nueva Canción chilena. El poder político de la música, 1960-1973* es un libro que cumple con su objetivo de argumentar que la Nueva Canción no solo reflejó, sino que contribuyó al cambio social y la acción política, aunque desde una óptica que tiende a ponderar en demasía los testimonios de los protagonistas del movimiento. En este sentido, el lector no encontrará mayor información acerca de la recepción que tuvo la Nueva Canción chilena. Tampoco un análisis de la música más allá de algunas generalidades y letras de canciones. Lo que sí encontrará es un texto que examina con entusiasmo el contexto y los procesos de producción de esta música que, como declara McSherry, representó las esperanzas de las clases populares marginadas. Asimismo, si bien centrada en las ciencias sociales, esta publicación cruza las fronteras de varias disciplinas, escribiéndose de modo en que no será de interés solo para quienes se dedican a la ciencia política o la musicología, sino para toda persona que desee comprender las relaciones entre música y política en general, y en la Nueva Canción Chilena en particular.

Bibliografía

- Advis, Luis. 1998. "Historia y características de la Nueva Canción Chilena". En Advis, Luis y Juan Pablo González, *Clásicos de la música popular chilena. Vol. II. 1960-1973*, pp. 29-41. Santiago: Sociedad del Derecho de Autor / Universidad Católica de Chile.
- Barraza, Fernando. 1972. *La Nueva Canción Chilena*. Santiago: Quimantú.
- Dussel, Enrique. 2015. "Cultura latinoamericana y filosofía de la liberación (cultura popular revolucionaria, más allá del populismo y el dogmatismo)". En *Filosofía de la cultura y la transmodernidad*, pp. 257-338. México: UACM.
- Faletto, Enzo. 1991. "Qué pasó con Gramsci". *Nueva Sociedad* 115: 90-97.
- Massardo, Jaime. 2012. *Gramsci en Chile. Apuntes para el estudio crítico de una experiencia de difusión cultural*. Santiago: LOM.
- Rodríguez, Javier. 2011. "La madre del hombre nuevo se llama revolución... Música popular e imaginario del hombre nuevo durante la Unidad Popular en Chile". Tesis de Magíster en Musicología. Universidad de Chile.
- Torres, Rodrigo. 1980. *Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta 1973*. Santiago: CENECA.
- Vilches, Manuel y Carlos Valladares. 2014. *Rolando Alarcón: la canción de la noche*. Santiago: El Natre.
- Warner Music. 2003. *La Nueva Canción chilena. Antología definitiva*. CD triple. Santiago: Warner Music.

**Biografía / Biografia / Biography**

Pablo Rojas Sahurie es tesista del Magíster en Artes, mención Musicología de la Universidad de Chile y Licenciado en Artes, mención en Teoría de la Música (2016) por la misma casa de estudios. Ha participado en diversos congresos y publicado en revistas especializadas. Actualmente trabaja como docente de Análisis Musical en la Universidad de Chile, desarrolla su tesis sobre la religión popular en la Nueva Canción Chilena e investiga sobre músicos del sector Matadero del barrio Franklin de Santiago.

Cómo citar / Como citar / How to cite

Rojas Sahurie, Pablo. 2018. Reseña de J. Patrice McSherry. 2017. *La Nueva Canción chilena. El poder político de la música, 1960-1973*. Santiago: LOM. *El oído pensante* 6 (2): 158-162. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: FECHA].



Reseña / Resenha / Review

Corti, Berenice y Claudio Díaz (comps.). 2017. *Música y discurso: aproximaciones analíticas desde América Latina*. Villa María: Editorial Universidad de Villa María, 195 pp.

Cristian Villafañe
Universidad Nacional de Rosario, Argentina
cristian.villafane@gmail.com

El libro *Música y discurso: aproximaciones analíticas desde América Latina* es una compilación realizada por los autores argentinos Berenice Corti y Claudio Díaz, quienes se proponen exponer vínculos entre la música y diferentes concepciones del discurso desde una perspectiva latinoamericana. Publicado por la editorial cordobesa Eduvim en 2017, la obra está compuesta por artículos de musicólogos de diversas nacionalidades que, en diferente profundidad y con distintos enfoques, abordan la prolífica y multiversal relación entre música y discurso. En cuanto a su organización interna, el libro está compuesto por una presentación a cargo de los compiladores, en la que no sólo destacan los rasgos comunes entre los artículos, sino que también establecen un estado de la cuestión claro y conciso desde una perspectiva eminentemente latinoamericanista. A su vez, ante la necesidad de precisar aún más la orientación del ejemplar ante lo que podría leerse como un título demasiado abarcativo, los compiladores brindan precisiones en cuanto a algunos aspectos nodales del volumen, tales como los repertorios analizados y las acepciones del discurso mayoritariamente empleadas en los artículos que lo integran. Luego, se exponen los siete artículos que conforman el volumen, cuyos autores son en orden de aparición: Oscar Hernández Salgar (Colombia), Julio Mendivil (Perú), Alvaro Neder (Brasil), Juan Francisco Sans (Venezuela), Gustavo Rodríguez Espada (Argentina) y, por último, los compiladores Berenice Corti y Claudio Díaz. Cada uno de los trabajos posee una extensión similar y, además, comparten entre sí una misma estrategia de redacción. Este ordenamiento, enfatizado mediante una subdivisión por subtítulos, no sólo organiza y clarifica la lectura individual, sino que aporta coherencia en la lectura continuada de los diversos trabajos. Algunos de ellos parten del análisis de los discursos sobre música, mientras que otros analizan a la música misma y las prácticas que la producen como un discurso en sí mismo. Finalmente, la compilación consta de un apartado dedicado a exponer una *minima biographica* de cada uno de los autores cuyos trabajos integran el libro. A los fines de respetar la organización interna de la compilación abordaremos a continuación cada uno de los artículos que integran la compilación respetando su orden de aparición.



Los trabajos publicados en esta revista están bajo la licencia Creative Commons Atribución- NoComercial 2.5 Argentina

El primer artículo, titulado “Poder, emoción y discurso en la música andina colombiana: una aproximación al papel del sonido musical en los procesos de subjetivación”, está a cargo del musicólogo Oscar Hernández Salgar. Considerando a la melancolía como un rasgo emotivo característico del pueblo colombiano, el autor toma la definición de discurso aportada por Michel Foucault para analizar los distintos discursos sobre la melancolía imperantes en 1930, orientando su análisis, en primer lugar, a hallar de qué manera ésta se encuentra visibilizada en la práctica musical. A continuación, toma como objeto de estudio algunas obras del bambuco, género de música popular colombiana, realizando primero un análisis inmanente de los materiales musicales, para luego explicar cómo ellos se correlacionan con determinadas prácticas discursivas orientadas a caracterizar y diferenciar claramente las poblaciones rurales de las costeras. En este sentido, el autor concibe a la melancolía como un rasgo propio de las primeras. Luego, el autor analiza las tensiones entre las expresiones discursivas presentes en el bambuco a la luz de las necesidades del poder político de turno en Colombia durante 1930. En este sentido, Hernández Salgar sostiene firmemente que “[...] el bambuco había sido exaltado desde el siglo XIX como la expresión máxima del ‘alma nacional’ y la encarnación sonora del pueblo, pero cargaba una emocionalidad que debía ser erradicada para construir la Colombia del futuro” (32). El autor concluye categóricamente que la concepción del bambuco como un género provincialista y rural estuvo directamente alineada con las prácticas discursivas del poder de turno, cuya agenda política estaba centrada en la modificación de la matriz productiva del país, hecho que impactó inevitablemente en el desplazamiento del género por otros asociados a ella.

A continuación, el etnomusicólogo Julio Mendivil realiza su aporte a la presente compilación con el artículo titulado “Sobre el *schlager* alemán y la incorporación del concepto de discurso en la etnografía musical”. Partiendo de la premisa de que, según la definición foucaultiana de discurso, la ejecución musical es una práctica no discursiva, el autor propone realizar un análisis discursivo de la etnografía musical aplicada al género musical alemán. Luego de realizar un breve excurso teórico en el que cuestiona la definición de género musical aportada por Carl Dahlhaus, Mendivil propone su propia concepción del *schlager*: “es un discurso que, a través de prácticas musicales, reproduce conceptos aprendidos y transmitidos culturalmente, así como posicionamientos morales, mediante los cuales se construye una visión particular de la cultura alemana” (56). Como alternativa a esta primera definición eminentemente diagnóstica del género musical alemán, el autor destaca las cualidades positivas aportadas por el análisis del mismo a la luz de las teorías del discurso. En sus palabras, “concebir al *schlager* como discurso me liberó [...] de restaurar la voz ‘auténtica’ del *schlager*, permitiéndome considerar como parte del discurso los enunciados de productores, intérpretes, consumidores, periodistas y estudiosos [...]” (60). Combinando el análisis discursivo sobre el *schlager* con la observación de algunos de sus aspectos inmanentes (tonalidad, patrones rítmicos y estructuras melódicas recurrentes, entre otros), el autor trasciende los confines del género musical alemán, concluyendo que el análisis discursivo de las etnografías musicales a partir de una concepción de discurso tal como la adoptada por él “[...] permite concebir los géneros musicales como realidades en movimiento y en constante transformación y como un campo de afirmaciones y transgresiones genéricas, es

decir, como lo que son: campos de lucha, en los que suelen ser negociados criterios estético-musicales, culturales y morales” (57).

El artículo de Álvaro Neder, “Música y discurso: subjetivación, corporalidad y transformación social”¹, tercero del volumen, propone analizar los discursos construidos en torno a la MPB, y su relación con los discursos políticos presentes en Brasil durante la década de 1960. Para tal fin, parte de la definición psicoanalítica de discurso, desde la que se propone analizar el lugar que ocupó la MPB en la deconstrucción de discursos sociales hegemónicos. El autor combina un sustancioso marco teórico con la exposición de etnografías musicales para abordar la producción de subjetividades a partir del discurso mismo y su potencial de transformación social. Como conclusión, y en línea con algunas de las conclusiones a las que arribaron también Mendivil y Sans, Neder sostiene que los discursos producidos en relación con este género en la década del sesenta fueron mutando, producto de las diferentes tensiones propias no sólo del campo estético, sino fundamentalmente del ideológico y del político. En palabras del autor “la MPB de los años sesenta se presenta como un espacio disputado, nunca petrificado por la dominación de un grupo social o ideológico [...]”² (95).

En el cuarto artículo, Juan Francisco Sans realiza su aporte a la compilación con el trabajo “Música y estudios del discurso: una atracción fatal”. Se trata de una propuesta diferente a las anteriores, ya que está orientado principalmente a exponer los vínculos, tensiones y exclusiones mutuas producidas entre música y diferentes acepciones del discurso, más que al análisis minucioso de un objeto de estudio determinado. En este sentido, destacamos la crítica que Sans realiza a gran parte del corpus musicológico que, según él, pretende hablar de música y discurso sin siquiera citar autores seminales de los estudios del discurso. Asimismo, señala con tono de denuncia una tendencia conservadora en la musicología, afirmando que “no podemos dejar de hacer aquí la observación de esta tendencia de la musicología a enajenarse de las principales corrientes de pensamiento [...] e incluso de ir contracorriente” (100). En su exposición, el autor circula entre diferentes puntos de contacto entre música y lenguaje, para centrar su atención en la metáfora, particularmente, en la concepción metafórica de la música como lenguaje. Así, el autor recupera la definición aportada por Lakoff y Johnson, destacando que “las metáforas *se experimentan, se viven*, y es a través de ellas que experimentamos el mundo” (103, énfasis original). Asimismo, el autor destaca también la importancia de las definiciones de lenguaje aportadas por Ludwig Wittgenstein en cuanto a que el lenguaje se define por el uso que se hace de él en una determinada comunidad, y no extensional o intensionalmente. A partir de estos conceptos, Sans expone concisamente los principios básicos del análisis multimodal del discurso o semiótica discursiva, destacando sus ventajas ya que, según él, éste “posibilita a la música trascender los obstáculos planteados por la semántica del signo musical, ya que permiten comprender que los significados se generan en las interacciones de los textos musicales con sus contextos, y no en el signo mismo y su referente” (108). A modo de cierre, Sans da cuenta de los

¹ Del original en portugués “Música e discurso: subjetivação, corporalidade e transformação social”. Todas las traducciones son nuestras.

² Del original en portugués “a MPB dos anos 1960 se apresenta como espaço disputado, sempre em movimento, nunca estabilizado pela dominância final de um grupo social ou ideológico”.

principios básicos del Análisis Crítico del Discurso (ACD), destacando el compromiso social que supone para el observador el empleo de este marco teórico. A su vez, toma el ACD para analizar brevemente el caso de las orquestas sinfónicas de Venezuela, concluyendo con preguntas agudas dirigidas a transparentar la no menos opaca que insidiosa relación entre el repertorio musical elegido y quienes ocupan los cargos jerárquicos dentro de las orquestas.

El cuarto artículo del volumen escrito por Gustavo Rodríguez Espada se titula “Música y Salud: las huellas del discurso musical. Intervenciones musicoterapéuticas clínico preventivas en Salud Mental”. El autor parte nuevamente de la concepción foucaultiana de discurso para abrir el juego a excursos más teóricos que prácticos que pretenden articular el acontecimiento musical, puntualizando en la improvisación libre, con definiciones de sujeto, salud y vínculo. En tal sentido, el autor afirma que “la música se constituye en un eje cultural aglutinante, discurso en derredor del cual se ordenan modos de participación/inclusión social que dejan huella en la subjetividad individual” (131). Como conclusión, Rodríguez Espada expresa con contundencia el carácter sanador que tiene la improvisación libre en contextos clínicos como productora de nuevos significados pasibles de inscribirse fuera del discurso hegemónico.

“Las huellas de la subyacencia: un estudio sociodiscursivo del jazz argentino”, escrito por Berenice Corti, es el sexto artículo que conforma el libro. En oposición a las concepciones formalistas de la música que fijan el discurso musical en su manifestación visual (siendo la partitura el ejemplo por antonomasia), Corti ubica el acto performático, al *sonar* de una música, como la instancia determinante en la producción de sentido. Así, la autora menciona las obras que integran los compendios de partituras *Real book* y su característico formato ultra condensado, con una mínima aunque imprescindible información presente para la correcta ejecución de una pieza musical, en aras de emplazar a la *performance* musical como un innegable núcleo productor de sentido. El artículo cuenta con un nutrido marco teórico pleno de referencias bibliográficas y citas, del que podemos destacar la sociosemiótica elaborada por Eliseo Verón, la faneroscopia y la concepción tripartita del signo perteneciente a Charles S. Peirce y el concepto de musicopoiesis aportado por Carvalho y Segato. En línea con la intención fundacional de Juan Francisco Sans de formalizar un programa de estudios de música y discurso, Corti propone una adaptación de la sociosemiótica para construir una teoría del sentido en la *performance* musical aplicada al análisis de una situación de concierto emplazando al acto performático como el centro generador del discurso. En sus palabras, Corti concluye que “así como los actos de habla que a la vez que dicen, *producen* en tanto *actos performativos*, podemos pensar el proceso inverso en donde las *performances* a la vez que actúan, significan” (155, énfasis original).

El séptimo y último artículo de la compilación pertenece a Claudio Díaz y se titula “*Taquetuyoj*. Un enunciado en el campo del folklore”. El objetivo del autor es analizar la producción discográfica *Taquetuyoj* (2008) del dúo Coplanacu concibiéndolo como dispositivo de enunciación, es decir, como discurso, articulando principalmente las concepciones sociodiscursivas aportadas por Foucault y Verón. Como premisa fundamental de la que parte para exponer su análisis, Díaz destaca la importancia que tienen los sistemas de relaciones sociales en los que el objeto de estudio se inscribe. Dada la extensión hasta cierto punto limitada

del artículo por las características del libro en el que se incluye, el análisis que realiza el autor abarca de manera clara y concisa muchos de los rasgos característicos del objeto de estudio, tales como las imágenes incluidas en el disco, la selección de canciones que lo conforman, la instrumentación y también rasgos inmanentes. En palabras de Díaz, las conclusiones relativas al lugar ocupado por la producción discográfica analizada son posibles partiendo de “los rasgos del dispositivo de enunciación que caracterizan al disco *Taquetuyoj* como enunciado, es decir, como toma de posición en las luchas simbólicas tal como se desarrollan específicamente en la Argentina y en el campo del Folklore” (186). Mediante su exposición, Díaz no deja lugar a dudas de la riqueza que aporta el análisis de un objeto de estudio musical determinado empleando como marco teórico el análisis sociodiscursivo.

Como conclusión de la reseña, podemos afirmar que el libro *Música y discurso: aproximaciones analíticas desde América Latina* se erige tanto por la riqueza y agudez de los análisis que la integran como también por ensayar una perspectiva latinoamericana, contraria a la gran mayoría del corpus teórico dedicado al estudio de la relación entre música y discurso, en una lectura fundacional para el campo en nuestras latitudes y fundamental para todo interesado en la materia.



Biografía / Biografia / Biography

Cristian Villafañe nació en Rosario (Santa Fe, Argentina). Es Licenciado y Profesor en Composición musical por la Universidad Nacional de Rosario. Es intérprete activo de música popular, compositor de música contemporánea, docente y técnico en grabación y post producción de audio.

Cómo citar / Como citar / How to cite

Villafañe, Cristian. 2018. Reseña de Corti, Berenice y Claudio Díaz (comps.). 2017. *Música y discurso: aproximaciones analíticas desde América Latina*. Villa María: Editorial Universidad de Villa María. *El oído pensante* 6 (2): 163-167. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: FECHA].