

Cuando la música se vuelve cuerpo: Una propuesta para pensar una articulación necesaria²⁰¹

(María de los Angeles Montes /Natalia Elisa Díaz)

En este apartado proponemos algunos lineamientos teóricos para pensar la relación del cuerpo en la recepción de la música, con vistas a dar marco de intelección en nuestras investigaciones empíricas. Intentamos poner bajo sospecha, en primer lugar, el lugar subsidiario que la razón occidental ha otorgado al cuerpo en los procesos de interpretación de la música, asumiendo una relación necesaria y constituyente de la música con el cuerpo. Detallamos, seguidamente, la relación del cuerpo con la música en los procesos de recepción en tanto procesos semióticos, sirviéndonos de las herramientas que la semiótica peirceana nos ofrece. El signo triádico, al postular el significado no como un concepto sino como un tercero, como otro signo equivalente (no sustancialmente determinado), obliga a considerar las emociones y sensaciones dentro del espectro de posibilidades interpretativas. El cuerpo es al mismo tiempo órgano de la percepción y objeto de ésta. De esto derivamos, además, importantes consecuencias metodológicas. Encaramos la definición de lo que esta experiencia implica en relación, principalmente, a la cognición musical. Tomando distancia de los planteamientos fenomenológicos de Ramón Pelinski, afirmamos que no puede existir experiencia pre-cognitiva. Todo proceso de producción de sentido lleva implícito un proceso inferencial aunque más no sea in-corporado. Estos procesos inferenciales parten siempre de cogniciones previas, de signos anteriormente ligados a través de hábitos que se generan y se establecen en el uso de los signos. Se nutren de la experiencia y al mismo tiempo la configuran. Estas creencias sumadas a las reglas que las conectan con otros signos, componen lo que denominamos Imaginarios. Constituyen el fundamento social de los procesos de producción de sentido y son por lo tanto históricos y sujetos a modificación. Finalmente incorporamos a nuestra propuesta algunas claves para pensar el sentido corporizado también como arena de luchas y tensiones, y donde lo que se pone en juego es, precisamente, la reafirmación o modificación de esas normas interpretativas y las creencias que sustentan. Pluralizando la idea de comunidad, e incorporando la negatividad que generan esas normas como dimensión fundamental del análisis (creando un adentro y un afuera, sentidos legítimos y sentidos no legítimos), lo que pretendemos es complejizar la mirada. Este capítulo representa una apuesta al mismo tiempo sociológica, semiológica y antropológica, que nos permite pensar el modo como cuerpo, música y performances se entrelazan de manera constitutiva.

²⁰¹ Este artículo es una reelaboración y ampliación de la ponencia presentada en el IV Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular desarrollado en la ciudad de Villa María en 2013, bajo el título "La recepción de la música hecha cuerpo. Una propuesta de abordaje interdisciplinar", cuya publicación se encontraba en prensa al momento de editar este libro.

El cuerpo no es el pariente pobre de la lengua, sino su socio con todas las de la ley en la permanente circulación del sentido que da su razón de ser al vínculo social.

(Le Breton, 2009: 40)

Aquella vedada relación de la música con el cuerpo

Si propusiéramos al lector el ejercicio de imaginar metáforas para pensar la música, probablemente obtendríamos diferentes imágenes: algunos pueden pensar la música como un conjunto de ondas invisibles que viajan a través del espacio hasta llegar a nuestros oídos; otros, en cambio, pensarán en una progresión de notas, tonos, silencios y escalas. La música puede ser también artefacto para la elevación del alma o para la comunicación con los dioses. Invisible, inmaterial, abstracta, intangible, elevada, espiritual, compleja. Nunca corporal.

La razón occidental ha trazado un sistema axiológico que escinde el cuerpo de la mente, y le otorga a cada uno un valor diferente. Ya sea en términos de la antinomia judeocristiana alma/cuerpo o desde la análoga mente/cuerpo de la razón cartesiana, el último término del binomio es siempre el lugar de lo infravalorado (Le Bretón, 2008 - Bourdieu, 1999).

Desde esta matriz se piensan las actividades humanas según su supuesta procedencia. Mientras algunas actividades se asocian al dominio de lo corporal (el trabajo manual, las artesanías, el deporte, las actividades vinculadas a la reproducción material, etc.), otras se relacionan al ámbito de lo mental (la producción del conocimiento, las artes en general y la música muy especialmente). Es por este motivo que postular una relación necesaria y constituyente de la música con el cuerpo puede resultar una idea por demás provocadora. Pero, ¿cómo se configura esta relación entre la música y el cuerpo?

Quien ha nacido con una prodigiosa voz o ha entrenado sus cuerdas vocales sabe hasta dónde el cuerpo es al mismo tiempo el que posibilita y pone límites a su producción musical. Pero, además, quien canta puede sentir el aire atravesando sus cuerdas vocales, su diafragma expandiéndose, y puede percibir la vibración que esto genera en su garganta, haciendo de su cuerpo condición de la experiencia musical también. Lo mismo ocurre con quien ejecuta cualquier instrumento.

El arduo proceso de aprendizaje de un instrumento inicia con la mimesis de los movimientos y posturas corporales que enseña el

maestro. El aprendiz debe entrenar su cuerpo para que éste incorpore al instrumento como una parte de sí mismo.²⁰² Tan fuerte es la división axiológica cuerpo/mente que, ante las dificultades para incorporar un instrumento, generalmente se las piensa como una resistencia que el cuerpo impone a los mandatos de la mente. El cuerpo es percibido como obstáculo a ser salvado para que la mente pueda expresarse a través del instrumento musical. Se piensa que los dedos son imprecisos al pulsar las teclas del piano, que el aire no es lo suficientemente constante o fuerte para hacer sonar correctamente la flauta, que la mano no sostiene con la suficiente firmeza el arco del violín, o las piernas no contienen correctamente al violonchelo.

Sin embargo, el que logra dominar la técnica bien sabe que el problema es inverso. Es el instrumento el que debe ser incorporado al cuerpo para que éste pueda, a través de él, producir la música. La distinción axiológica entre mente y cuerpo es una construcción artefactual que evidencia sus límites ante la experiencia musical. Pelinski destaca, precisamente, cómo en las descripciones de los músicos sobre su relación con los instrumentos emerge constantemente la conexión cuerpo-instrumento. Osvaldo Montes²⁰³, por ejemplo, la describe así: “El bandoneón es un pedazo de mi cuerpo. Es la prolongación de mis manos, es mi alma, mi corazón” (Azzi, 1991: 79; citado por: Pelinski, 2005).

Algo análogo ocurre con la apropiación de la música a través de la danza. Indagando sobre hábitos de consumo y apropiación de música popular por parte de milongueros²⁰⁴ y folcloristas encontramos que el cuerpo es vivido, en los primeros pasos del aprendizaje de la danza, como un obstáculo para apropiarse de la música. Sin embargo,

²⁰² Podemos encontrar ejemplos muy bien detallados en las obras de Pelinski (2005) y de López Cano (2005, 2011).

²⁰³ Osvaldo “el marinero” Montes es un conocido bandoneonista ícono del tango argentino. Trabajó en las renombradas orquestas de Horacio Salgán, Enrique Francini, Miguel Caló, Mariano Mores y Leopoldo Federico.

²⁰⁴ Milonga es un género musical pero también se llama milongas a los lugares de encuentro con fines sociales y recreativos, generalmente nocturnos, donde se escucha y se baila tango, milonga ciudadana y vals tanguedo. “Milongueros” es como se autodenominan quienes bailan tango salón, y hacen de las milongas el centro de su vida social.

una vez sorteadas las dificultades en el aprendizaje de la técnica, cuando el cuerpo ya ha asimilado los movimientos y los ha hecho carne, entonces ese cuerpo deja de ser objeto de preocupación y se convierte en la condición que posibilita el goce de la música a través de la danza.

Entrevistadora: *-Los tangos que vos escuchabas... ¿Son los mismos hoy que cuando empezabas?*

Gerardo: *-En los primeros años estaba bastante preocupado por lograr hacer lo que los profes proponían y eso, por ahí, demandaba demasiado esfuerzo como para poder atender lo suficiente a... no sé, a los intérpretes del momento. Pero algunos que recuerdo que ponían mucho era Pugliese. Y me gustaba, pero creo que ahora me gusta más que antes para bailar.*

Entrevistadora: *-¿Por qué?*

Gerardo: *-Porque tengo más libertad para escuchar la música ahora, para bailar. Menos concentración para hacer el movimiento que tenía que hacer y más dedicación para la música.²⁰⁵*

El sentido común asigna una y otra vez a la mente la función creadora mientras reduce al cuerpo a un simple obstáculo. Sin embargo el cuerpo no es mero soporte físico sino el espacio de posibilidad de cualquier apropiación de la música. A través del chasquido de los dedos incorporamos el tempo musical (López Cano, 2005), lo hacemos cuerpo y al hacerlo lo aprehendemos. Con nuestro aire damos tono al sonido de la flauta, pero también lo hacemos nuestro cuando al escucharlo lo bailamos. La música recorre el cuerpo del bailarín, vibra desde los pies hasta la cabeza. Si la música emociona es porque hace estremecer un cuerpo.

²⁰⁵ Los extractos de entrevistas y ejemplos que presentamos en este artículo proceden del trabajo de campo que venimos desarrollando en nuestras investigaciones. En el caso de Natalia Díaz, en el circuito de peñas de la ciudad de Córdoba, y en el caso de María de los Angeles Montes, en el circuito milonguero de la misma ciudad. En ambas investigaciones, el trabajo de campo se articula con observaciones con grados variables de participación y entrevistas en profundidad y/o entrevistas semidirigidas.

La música soy yo cuando escucho música²⁰⁶

Desde la incorporación cada vez más extendida de los modelos triádicos del signo, la recepción ha dejado de verse como una actividad de mera decodificación²⁰⁷. El significado de los signos no es visto ya como un concepto, ni es fijo o permanente, sino que se trata de otro signo equivalente que traduce al primero. Hablar de equivalencia y no de identidad, abre el signo al crecimiento y a la modificación. Nunca un signo es idéntico a otro, porque las condiciones de su recepción nunca serán las mismas. En la trama infinita de la semiosis los signos se suceden sin identificarse nunca.

A partir de allí, nuevos interrogantes sobre el modo como se produce sentido en la instancia de la recepción han cobrado especial relevancia. ¿Qué músicas se eligen y por qué? ¿Qué se prioriza en la escucha? ¿Se percibe la pieza como una totalidad o se realizan selecciones dentro del paquete sonoro? ¿Cómo y bajo cuáles criterios se distinguen (o postulan) los géneros musicales? ¿Qué valores se le asignan a cada uno? ¿Qué emociones despiertan las diferentes músicas en diferentes receptores, y a qué se debe?

Asumir el significado como otro signo nos obliga a pensar la semiosis como un proceso de producción de nuevos signos. Por eso, para acercarnos a estas problemáticas, debemos rastrear los signos que los receptores producen como efecto de la apropiación que hacen de la música. Y estos signos no pueden circunscribirse en nuestras investigaciones a la producción lingüística. Si algo caracteriza al aporte de Peirce a la semiótica,²⁰⁸ es una mirada pragmaticista que postula como interpretante al simple efecto que produce el signo, sin limitarlo por su materialidad. Es pertinente aclarar que cuando decimos efecto

²⁰⁶ Clifton citado por López Cano (2011).

²⁰⁷ Sobre la cual no profundizaremos aquí dado que existe ya una extensa bibliografía (Peirce, 1931-1958 - Costa y Mozejko, 2002, 2007 - Verón, 1993 - Eco, 2000 - Merrell, 1998 - Marafioti, 1998).

²⁰⁸ En nuestro caso la apropiación que hacemos de la semiótica la convierte en realidad en una sociosemiótica. En la actualidad ya no podemos pensar los procesos de producción de sentido en los seres humanos sin pensarlos en sociedad, de modo que cuando hablamos de semiótica nos referimos a esta mirada social sobre los procesos de producción de sentido.

no nos referimos a la resultante de una causalidad teleológica. Los efectos de los signos, como veremos más adelante, no son ni lineales, ni unidireccionales (puesto que el intérprete participa activamente en la interpretación) ni necesarios: intervienen en los procesos de semiosis hábitos, circunstancias, sistemas de relaciones, posicionamientos, coyunturas y agentes sociales con sus intereses, recursos y capacidades diferenciadas.

Las afecciones²⁰⁹ físicas y emocionales, deben ser igualmente pensadas como efectos de los signos y, por lo tanto, como posibles signos interpretantes.

El significado se ha librado de las cadenas del concepto y ha conquistado terrenos antes infra valorados por los estudios sobre el sentido. En el caso de la recepción de la música, salirse del enclave representacionista y logocéntrico importa un movimiento drástico que abre nuevas posibilidades y vuelve la mirada hacia el cuerpo.

Por este motivo, para conocer los efectos de la música, debemos atender no sólo a lo que los agentes sociales interpretan de ella, en términos lingüísticos, sino que debemos observar también cómo sus cuerpos operan en tanto signos interpretantes en el momento de la escucha. Los cuerpos dicen mucho sobre cómo se vive, se siente y se experimenta la música. De esto se infiere un corolario metodológico: estamos obligados a observar con todos nuestros sentidos posibles no sólo lo que dicen sino también lo que no dicen, lo que hacen y el modo como lo que escuchan se les hace cuerpo.²¹⁰

Alguien podría objetar que esto no es necesario, que aunque la música sea capaz de provocar sensaciones y sentimientos a nivel corporal, bastará con preguntar a las personas sobre ellos para conocerlos. Quienes piensan de esta manera suponen que las lenguas

²⁰⁹ Entendemos afección como “impresión que hace algo en otra cosa, causando en ella alteración o mudanza” (5ª acepción, Real Academia Española, 2001)

²¹⁰ Decimos “con todos nuestros sentidos posibles” para remarcar que no nos debemos limitar a la vista. Es importante, siempre que se pueda, escuchar, oler, sentir y experimentar corporalmente en la instancia del trabajo de campo. La información que obtenemos por estos medios debe completar los resultados de las entrevistas y nunca podrá ser reemplazada por estas.

naturales son una suerte de metalenguaje que todo lo puede decir, una matriz que estructura la mente y la percepción de manera tal que en realidad todo lo pensable debe ser traducible a una lengua natural y que lo que no lo es, no puede ser significante.

Quienes sostienen algo así olvidan el silenciamiento que la modernidad ha operado sobre lo corporal, la manera como se cohibe su emergencia en los discursos (lingüísticos) sobre la música y sobre sus significados. Quienes sostienen esto, además, desconocen que la semiosis no depende exclusivamente de los sistemas lingüísticos²¹¹ y que no todo puede ser dicho igualmente con palabras, que en la traducción entre signos siempre hay pérdidas y agregados insalvables que atañen a las posibilidades materiales de los diferentes sistemas de signos y al proceso mismo de producción de sentido.

Se puede observar que un determinado sistema semiótico puede decir o menos o más que otro sistema semiótico, pero no se puede decir que ambos son capaces de expresar las mismas cosas. Parece difícil “traducir” en palabras todo lo que expresa la Quinta de Beethoven, pero también resulta imposible “traducir” la Crítica de la razón pura en música. La práctica de la écfrasis permite describir con palabras una imagen, pero ninguna écfrasis de Los esposales de la Virgen de Rafael podría dar el sentido de la perspectiva que percibe quién mira, la dulzura de las líneas que manifiesta la posición de los cuerpos, o la tenue armonía de los colores (Eco, 2009: 418-419).

Esto, además, se explica desde la misma concepción del signo. Aunque Peirce hablara constantemente del proceso de la semiosis como la traducción de un signo a otro, esta traducción no debe entenderse bajo el ideal de reversibilidad. Según este principio “en condiciones ideales, al retrovertir una traducción se debería obtener una especie de ‘clon’ de la obra original” (Eco, 2009: 415). Dicho con un ejemplo: si traducimos un texto del inglés al italiano y luego lo volvemos a la lengua inglesa, este texto debería ser una copia exacta del primero. Este es un ideal que orienta la tarea de los traductores pero que bajo ningún

²¹¹ Aunque para que exista pensamiento es cierto que debe haber producción signica (pensamos con signos), no necesariamente estos signos deben ser pensados como signos lingüísticos. Las ciencias cognitivas han demostrado desde hace ya tiempo que es posible pensar y realizar razonamientos inferenciales aun careciendo por completo de sistemas lingüísticos (Pinker, 2001).

punto de vista puede ser tomado como parámetro de lo que realmente ocurre en los procesos semióticos.

Si el sentido de un signo es su equivalente (no idéntico), existe entonces una distancia constitutiva entre un signo y el otro que le interpreta. Por este motivo, si hacemos una triple traducción (desde las sensaciones del cuerpo al lenguaje del entrevistado y luego al lenguaje del investigador), nos alejamos cada vez más del efecto del signo y obtenemos un interpretante del interpretante de la música, que a su vez debemos interpretar como investigadores.

Pero, además, investigar sobre la recepción de música popular nos exige considerar muy especialmente aquellas formas de interpretación a través de las danzas, así como los espacios en los que esos cuerpos danzantes encuentran lícita esta apropiación. Bailar tango, bailar chacarera o hacer pogo, importan unas competencias muy diferentes pero también muy específicas sobre los usos de los espacios para la escucha de determinadas músicas, sobre lo que se debe priorizar del paquete sonoro en esas apropiaciones, así como los modos legítimos de encarnar esas diferentes músicas. Una misma persona baila diferente cuando escucha zamba en una peña que cuando escucha rock en un recital. No es insignificante que las músicas populares tengan danzas específicas, y no podemos pasarlas por alto. Estas danzas representan modos institucionalizados de interpretar esos géneros musicales. Las músicas populares son, casi podríamos decir constitutivamente, unas músicas con vocación corporal.

La experiencia del cuerpo

Para encarar un proyecto como el que proponemos debemos retomar y problematizar la noción de experiencia corporal. Queda claro hasta aquí que el cuerpo es signo para otros, en tanto puede ser percibido y cargado de sentido por segundos o terceros, pero es al mismo tiempo signo para nosotros mismos en la medida en que traduce experiencialmente los signos que percibe.

El punto álgido de los debates actuales gira en torno al lugar que ocupa esa experiencia sensible del cuerpo en los procesos cognoscitivos y su relación con la cultura.

Ramón Pelinski, haciendo una aproximación fenomenológica al problema, sostiene que el cuerpo vivido no es ni material ni mental. El cuerpo sería para él algo del orden de la percepción vivida fenoménicamente, que tendría preeminencia sobre el pensamiento. La experiencia precedería y determinaría la cognición. Sentencia sin dudar que “la música no es lo que pienso, sino lo que vivo” (Pelinski, 2005).

Los discursos producidos sobre la música, por ejemplo, desde diversas disciplinas como la sociología, la antropología, la musicología, la etnomusicología, pertenecerían a un dominio siempre externo, subsidiario y posterior a la experiencia. Si bien podemos acordar con él en que estos discursos generalmente poco dicen sobre la experiencia musical en las instancias de la recepción, debemos disentir con él en varios puntos.

En primer lugar porque la relación entre estos discursos y estas experiencias no puede ser concebida de manera lineal ni unidireccional. La relación entre los diferentes discursos y las prácticas de recepción son mucho más vastas y complejas.

Cuando un agente social se enfrenta al acto de escuchar música, asiste investido de múltiples saberes que le permiten en la escucha reconocer elementos, asignarles valores y reaccionar corporalmente en consecuencia. Se trata de competencias musicales (Díaz, 2011 - López Cano, 2007) indispensables para poner en relación estas músicas con determinados sentidos (aun los más corporales y/o inconscientes). Pelinski omite lo que podríamos denominar una escucha intelectualizada como una experiencia musical válida. Quien tiene algún tipo de formación musical, por ejemplo, puede reconocer, valorar y gozar de la complejidad armónica de una manera diferente de quien carece de estas competencias. Los conocimientos sobre etnomusicología o incluso los posicionamientos ideológico-políticos pueden incidir de manera determinante en la experiencia de algunas músicas.

Entrevistando milongueros, por ejemplo, uno de ellos comentaba que su tango preferido, aquel que más le movilizaba emocionalmente, era “Grisel”²¹². Cuando se le preguntó el motivo, éste comentó que había tenido la oportunidad de conocer la historia tras la letra y que a partir de allí el tango había cobrado un nuevo sentido para él. La experiencia no puede ser comprendida como un grado cero del discurso. Ningún agente social asiste a la escucha cual tabula rasa (Williams, 1980).

La experiencia es, sin lugar a dudas, un elemento fundamental para comprender los procesos de producción de sentido (más aun en la recepción de la música), ya que opera como médium entre el sujeto y el mundo. Interpretar correctamente un signo implica poder reconocer aquello de lo que es índice (Violi, 2001). Reconocer un bandoneón por su timbre característico requiere que hayamos escuchado al menos una vez alguno. Sin esta experiencia fundacional se hace imposible reconocer el sonido como perteneciente a un determinado instrumento, pero aceptar esto no nos permite por sí mismo comprender cómo ese sonido particular se ha convertido también en signo del tango. A partir de allí la experiencia de esa sonoridad ligará al signo a ambos reenvíos.

En cambio, desde la perspectiva de Pelinski, la experiencia aparece como pre cognitiva y pre semiótica. La experiencia, dice él, no “reenvía” a nada. (Pelinski, 2005).

Sin embargo, el reenvío del que habla la semiótica, como ya hemos dicho, no es un reenvío a un concepto, sino a cualquier signo que le interprete y permita conocer algo en cierto punto diferente de sí mismo. Si al escuchar, al experimentar la música, nuestro cuerpo se estremece, este estremecimiento es el reenvío que Pelinski parece no reconocer.

El problema reside, a nuestro entender, en que identifica al significado y al pensamiento inferencial, con la elaboración conceptual consciente y racional.²¹³ En este marco, la percepción musical aparece

212 *Tango de José María Contursi (1942).*

213 *“(…) la participación del cuerpo conduce a vivencias subjetivas y síntesis perceptivas pre conceptuales, que preceden cognitivamente a los procesos racionales (reflexión, representación, inferencia, síntesis intelectual) cuya base pre teórica y pre lógica constituyen” (Pelinski, 2005).*

escurridiza a esa mirada. Como desde nuestra perspectiva la semiosis no se agota en signos lingüísticos, ni la cognición en predicados del mismo tipo, podemos entonces ver el reenvío, la traducción de la música a signos corporales, en las sensaciones,²¹⁴ y por lo tanto el proceso de producción de sentido imbricado en ella.

(...) de nuestro segundo principio, de que no hay ninguna intuición o cognición que no esté determinada por cogniciones previas, se sigue que lo notable de una experiencia no es nunca algo instantáneo, sino un acontecimiento que ocupa tiempo y que transcurre por un proceso continuo. (Peirce, 1868 –CP5284– tr. Vericat, 1988)

La cognición viene movilizada por procesos inferenciales que ligan unos signos con otros; es ante todo un proceso.

Cuando escuchamos “Los ejes de mi carreta” interpretado por Atahualpa Yupanqui, reconocemos de manera inmediata una serie de rasgos que podemos atribuir al folklore argentino. La inconfundible voz del cantor, entre otros elementos, nos introduce desde el principio en una tradición específica y, a través de ésta, posibilita asociar el tema musical al folklore rápidamente. Existe ahí un proceso inferencial tácito que podría descomponerse en el siguiente silogismo:

Si Atahualpa Yupanqui es cantor de folklore

Y en “Los ejes de mi carreta” se escucha cantar a Atahualpa Yupanqui

Luego, “Los ejes de mi carreta” pertenece al folklore.

²¹⁴ Como la obra de Peirce es el resultado del trabajo de toda su vida, compuesta por artículos dispersos, nunca del todo sistematizados, es posible encontrar diferentes definiciones e incluso algunas modificaciones en el desarrollo de su pensamiento. Desde nuestra interpretación, siempre en algún punto creativa, creemos que el pensamiento, un concepto al que recurre constantemente, debe ser comprendido en términos amplios. Peirce utiliza casi de manera intercambiable, en varios de sus escritos, términos como pensamiento, sensaciones y signos.

Pero, además, identificamos rápidamente que se corresponde con una milonga surera.²¹⁵ No solamente por el recitado, sino también por la estructura rítmica y por la instrumentación centrada en la guitarra.²¹⁶ Existe una sonoridad específica que nos interpela y a la que encuadramos en una categoría general colmada de reenvíos: es folklore. Diferente es el caso si escuchamos “Los ejes de mi carreta” interpretada por la orquesta de Francisco Canaro, quien la popularizó en la década del 40 en el ambiente del tango de la ciudad de Buenos Aires.

Desde los primeros compases la reconocemos no ya como folklore sino como música ciudadana. Podemos también identificarla como una milonga porque distinguimos una cierta cadencia, algo que nos suena a milonga, un cierto aire de familia.²¹⁷ Su tempo más ágil en comparación con la versión original, el primer plano que asume lo rítmico por sobre la voz el cantor, así como el tipo de instrumentación en la que destacan los bandoneones, los violines y el piano, entre otros elementos, nos permiten identificarla como una milonga ciudadana e incluso podríamos sentirla más cercana al tango que al folklore.²¹⁸ En este caso, similar al anterior, podríamos descomponer el razonamiento que nos conduce a este juicio genérico (aunque no seamos plenamente conscientes de haberlo llevado a cabo) en un silogismo como el siguiente:

215 *La milonga es un género propio de folklore argentino-uruguayo. Existe en dos formas básicas. La primera es la milonga surera o campera, de raigambre rural y que se gestó principalmente durante el siglo XIX. La milonga ciudadana, en cambio, es una versión surgida hacia mediados del siglo XX, y que convive en la actualidad con el tango argentino en los salones de baile de tango. Se entiende por tango argentino un ritmo particular, pero a veces se denomina con este término a la también conocida como música ciudadana, que comprende tanto el tango propiamente dicho como el vals “tanguedo” y la milonga ciudadana.*

216 *En realidad, los elementos que reconocemos son muchos más que estos, desde la impostación de la voz o las armonías, pasando por los modos léxicos y de pronunciación, etc.*

217 *En términos técnicos diríamos que se trata de la distribución 3-3-2 de las corcheas del compás de 2/4. No obstante es importante destacar que no es necesario un conocimiento técnico para reconocer ese “aire de familia”.*

218 *Entre los bailarines noveles de tango de salón es frecuente que no diferencien, al principio, las milongas de los tangos y los valsés tanguedos. Lo mismo ocurre en el folklore donde los escuchas con escasas competencias a veces no distinguen la milonga como tal dentro del folklore. La interpretación del cantor es para los oyentes principiantes el indicativo de que “Los ejes de mi carreta” puede ser incluido al interior de las fronteras del folklore, aún antes de reconocerla como milonga.*

Si las milongas tienen esa cadencia.

Si las orquestas típicas de música ciudadana tienen comúnmente esta sonoridad particular (que incluye bandoneones, piano y violines, y una clara marcación rítmica).

Y "Los ejes de mi carreta" presenta esta cadencia y esta sonoridad particular

Luego, "Los ejes de mi carreta" es una milonga ciudadana.

Pero podemos ir aún más lejos. Quien baila tango es muy posible que, al escuchar esta versión, sienta una exaltación del ánimo y del cuerpo. La milonga es el género considerado por los milongueros como el más picaresco y alegre dentro de la música ciudadana. Lo es porque tiene un tempo ágil y marcado, lo que les permite a los bailarines desplegar juegos de diferentes pisadas a gran velocidad. Cuando los milongueros escuchan los primeros compases de esta milonga es frecuente que experimenten un sentimiento que les electrifica el cuerpo y los incita a bailar. Pero esta emoción surge cuando ya han reconocido, aunque más no sea inconscientemente, que se trata de una milonga. Esta emoción, además, depende directamente de una práctica social específica como es el caso de la danza del tango y de los sentidos que se asocian a la música gracias a ella. De manera que el hecho de que las premisas desde las que parte una inferencia estén muchas veces implícitas, o incluso hechas carne, y no sean llevadas a un plano consciente (y en algunos casos ni si quiera puedan ser completamente verbalizables), no implica que esa experiencia no sea el resultado también de un proceso inferencial.²¹⁹

²¹⁹ *"Podemos razonar, y razonamos: Elías era un hombre: Era mortal. Y este argumento es justo tan válido como el silogismo completo (...) Si pasar del juicio "Elías era un hombre" al juicio "Elías era mortal" sin decirse de hecho uno mismo que "Todos los hombres son mortales", no es una inferencia, es que el término "inferencia" se está usando en un sentido tan restringido que difícilmente pueden darse inferencias fuera de los libros de lógica" (Peirce, 1931 – 1958, CP 5308).*

Todo aquello que mínimamente nos interesa crea en nosotros su propia emoción particular, por ligera que ésta puede ser. Esta emoción es un signo y un predicado de la cosa. (Peirce, 1868 –CP 5308– tr. Vericat 1988)

La cultura in-corporada

Si bien la semiosis comprendida desde este paradigma es un proceso continuo e infinito (el significado nunca es fijado de una vez y para siempre), tampoco eso quiere decir que se pueda dar cualquier sentido a los signos. Los procesos inferenciales que atan los signos parten siempre de cogniciones previas, de signos anteriormente ligados a través de hábitos que se generan y se establecen en el uso de los signos. El cuerpo no puede escapar a esta lógica. Si hemos asumido que la separación cuerpo-mente no es una realidad ontológica dada sino una construcción social e histórica, ¿cómo podría un cuerpo prefigurado culturalmente producir una experiencia pre cultural?

Si existe comunicación es porque cuando interpretamos los signos lo hacemos de manera no idéntica pero sí similar a nuestro interlocutor. Si la experiencia fuera del orden absolutamente subjetivo, ¿cómo podríamos entender que enormes grupos de personas coincidan en sus experiencias y sientan la música de maneras similares? Porque casi con certeza, y salvando las sutiles diferencias en las que efectivamente median componentes subjetivos, sería muy difícil encontrar alguien perteneciente al mundo occidental que experimente una desbordante alegría al escuchar el Réquiem de Mozart. Si existen coincidencias es porque existe algo común en el modo como se producen esas experiencias, y eso común proviene de una comunidad.²²⁰

²²⁰ *Alguien podrá pensar que eso que hallamos en común es una suerte de esencia común del ser humano, o que existe algo propio de la materialidad musical que determina las emociones que produce. A estos planteos respondemos que, de ser así, no se comprenderían las enormes diferencias interpretativas que podemos encontrar entre comunidades culturalmente más alejadas. Al respecto el propio Pelinski aporta un ejemplo revelador sobre la recepción de la IX sinfonía de Beethoven por parte de un habitante de Rankin Inlet al cual nuestra música canónica le resultó un simple ruido.*

Desde la perspectiva que asumimos en este libro eso común son hábitos interpretativos, criterios de interpretancia (Eco, 1992), reglas para la conexión de signos que luego sedimentan bajo la forma de creencias, juicios o valores (o simplemente emociones y afecciones físicas como complemento predicativo), y que pasan a formar parte sustancial de la competencia social de los sujetos.

Estos hábitos forman una extensa red de relaciones, una trama compleja socialmente construida y compartida, adquirida en el uso de los signos. Los hábitos son reglas más o menos flexibles para la interpretación²²¹, incorporadas, hechas carne, materializadas en cuerpos, emociones y prácticas. Se nutren de la experiencia y al mismo tiempo la configuran, son guías para el uso de los signos y a través del uso se comparten y modifican.

Los hábitos pueden ser asimilados a normas, pero no son reglas determinantes sino más bien matrices generativas sin las cuales no habría sentido posible, ni creación de signos nuevos (Barrena, 2001), ni músicas o cuerpos aprehensibles. Decir esto no implica que los cuerpos se vuelvan una cuestión meramente discursiva, lo que queremos decir es que esos cuerpos aparecen investidos en sentido, que su experiencia no puede ser anterior a éste y que estos sentidos no son una cuestión que se queda en el plano de lo discursivo sino que se materializan en prácticas y corporalidades observables. En este punto nuestro paradigma encuentra interesantes puntos de contacto con algunas perspectivas sociológicas, psicoanalíticas²²² y performativas contemporáneas (Foucault, 2002, 2003, 2004 - Schechner, 2000 - Butler, 2002).

Estas creencias producto de procesos inferenciales previos, sumadas a las reglas que las conectan con otros signos, componen lo

221 *Decimos flexibles porque son modificables pero también porque se presentan como posibilidades interpretativas antes que reglas fijas, ajustables según contextos y circunstancias.*

222 *"(...) la tesis de Lacan de que 'no existen las relaciones sexuales' significa precisamente que la estructura del acto sexual 'real' (del acto con una pareja de carne y hueso) ya es inherentemente fantasmático: el cuerpo 'real' del otro sólo sirve como sostén para nuestras proyecciones fantasmáticas. En otras palabras, el 'sexo virtual' en el que un guante simula el estímulo de lo que vemos en la pantalla, y así sucesivamente, no es una distorsión monstruosa del acto 'real'; simplemente vuelve manifiesta la estructura fantasmática que le subyace." (Žižek, 2004: 8).*

que denominamos imaginarios. Estos imaginarios no son conjuntos de representaciones fijas sino sistemas más o menos coherentes de creencias como premisas y reglas de uso orientadoras de la acción²²³.

El sujeto no puede vivir en un estado de suspensión de creencia o duda permanente (Peirce, 1931-1958, CP. 5361), por el contrario, busca siempre fijar creencias que den sentido a su mundo y le orienten en él. La mayor parte de nuestras creencias no se basan directamente en la experiencia sino en inferencias a partir de otras creencias fijadas anteriormente, de modo que una creencia conecta con otras de manera fundamental, configurando una red de relaciones absolutamente interdependiente.

Estos imaginarios forman parte de los “saberes” (Díaz, 2011) de los que se sirven los agentes para dar sentido a su mundo, y no se limitan a predicados lingüísticos o elaboraciones de tipo conceptual sino que son in-corporados como prácticas y habilidades, configurando verdaderas competencias interpretativas corporizadas.

Si al llegar a nuestro hogar por la noche nos aborda un desconocido en la puerta empuñando un arma, podemos experimentar un sinnúmero de sensaciones, pero nos atrevemos a predecir que esas sensaciones no serán placenteras. Ciertamente podríamos aceptar la intervención aquí de un posible instinto de auto preservación que impulsa procesos complejos que incluyen un mayor flujo de adrenalina en el cuerpo, preparando al hombre para la huida, y con él un estado de exaltación compatible con la sensación de miedo.²²⁴ Sin embargo,

223 *Agradecemos especialmente la contribución que nos hiciera Claudio Díaz al señalararnos la familiaridad de este concepto con el desarrollado por Castoriadis, en el sentido de que un imaginario dota de orden al caos, da sentido al mundo y al sujeto dentro de él, siendo al mismo tiempo instituido e instituyente.*(Castoriadis, 1989 – Cristiano, 2009) *Compartimos esta concepción aclarando que el uso que nosotros damos al concepto de imaginario se distancia de la idea de representación y de la concepción diádica con la que el Castoriadis pareciera estar pensando la relación sónica* (Andacht, 2000).

224 *Al igual que en el lenguaje y la afectividad, no discutiremos aquí si existe algún impulso innato en ellos, una suerte de programación genética que nos incita a hablar* (Chomsky, 1998 – Pinker, 2001), *salvar nuestras vidas y establecer contacto emocional y afectivo. Pero estos instintos, aunque existan, no nos permiten comprender las formas tan específicas que ese lenguaje y esas emociones humanas adquieren en un estado de sociedad dado, ni el modo como ese hombre que nos aborda se ha convertido en un signo equivalente a la amenaza.*

si interpretamos esa situación en clave de peligro, lo hacemos porque socialmente compartimos un conjunto de supuestos, un imaginario según el cual un desconocido + arma + noche, equivalen a eso. No hay nada natural o dado en esa asociación de signos, por más espontánea y natural que pueda parecer nuestra reacción corporal y la adrenalina que efectivamente experimentemos.

Lo social en movimiento

La comunidad aparece como el garante intersubjetivo de los procesos de producción de sentido y de la comunicación (Eco, 1990). No obstante creemos necesario, para encarar investigaciones empíricas en la instancia de la recepción en sociedades complejas como la nuestra, pluralizar la idea de comunidad.

La sociedad ya no puede ser pensada como una unidad plana y sin grietas. A lo largo del tiempo las sociedades se modifican, mutan, y con ellas también los imaginarios con los que los agentes sociales dan sentido, por ejemplo, a la música y al cuerpo.²²⁵

Pero estas sociedades, a su vez, presentan en su interior diferentes subsistemas de relaciones (Costa y Mozejko, 2002, 2007) con características particulares y reglas interpretativas que les son propias, y que podrían en nuestro caso podrían ser pensados como diferentes comunidades de escucha.

En nuestra sociedad, por ejemplo, el beso en la boca es una marca de afecto y/o deseo sexual.²²⁶ Sin embargo, la asociación de este tipo de afectividad con los diferentes espacios de consumo de música varía de acuerdo a las reglas propias de cada subsistema de relaciones. La música y la danza se entrelazan muy frecuentemente

²²⁵ *El paradigma peirceano es deudor de su tiempo. Forjado al calor de las ideas evolucionistas, Peirce concebía la comunidad como una entidad homogénea. Para un análisis más detallado de las consecuencias de este paradigma y sobre la necesidad de multiplicar la idea de comunidad en estudios sobre recepción remitimos a Montes, 2011.*

²²⁶ *Para un análisis más específico de las funciones sociales del beso y otras manifestaciones afectivas ver Le Breton, 2009.*

en performances (Schechner, 2000) de seducción, pero mientras en las discotecas el beso forma parte de los efectos posibles de esas estrategias de seducción puestas en juego, en las milongas cordobesas el beso en la boca aparece prohibido. En las milongas se baila, y a veces se seduce, pero los besos se reservan para espacios íntimos.²²⁷ Existen códigos que determinan que besarse en la pista de baile es inapropiado, se trata de un criterio de interpretación que no cuestiona el beso en sí, o en otros ámbitos, sino en performance de interpretación del tango. Algo similar ocurre con las peñas folklóricas de corte más tradicional, mientras que en las peñas folklóricas universitarias el instante de coronación de la zamba, por ejemplo, suele ser el momento ideal para la concreción del beso anhelado. Un beso en una disco se percibe como normal, en una milonga se percibe como inapropiado, y en las peñas es un signo de las disputas del campo (Bourdieu, 1995). Porque lo que se pone en juego en esos besos de las peñas es precisamente la disputa por establecer, conservar o modificar, los criterios de interpretación válidos para el folklore.

Los agentes, a través de sus prácticas, negocian o tensionan su lugar social dentro del campo. Besarse al coronar la zamba puede ser entendido como un desafío a los códigos y a las definiciones hegemónicas de la música folklórica y del tango según las cuales una música elevada que pretende condensar el ser nacional no debería mezclarse con ese tipo de pasiones. En este marco, la música y el cuerpo son también un lugar de disputa. Y esta disputa es, precisamente, por definir los criterios válidos para su apropiación.

Los hábitos, las creencias que fundan y los imaginarios que configuran, lejos de ser realidades fijas y autónomas, son el resultado de procesos de lucha, apropiación y redefinición permanente.

Sucede que en la recepción de la música, encontramos un lugar excepcional para la configuración de identidades sociales. “Soy milonguero”, “soy bailarín de peñas”, “soy rockero”, pero ¿qué es lo

²²⁷ Es posible que se formen parejas (circunstanciales o no) pero éstas se concretan fuera del espacio de la milonga. Existen códigos propios de las milongas que prohíben las demostraciones públicas de deseo en este ámbito y, en este sentido, las milongas cordobesas se presentan similares a las porteñas (Carozzi, 2011).

que encierran estas definiciones? ¿Cuáles son las fronteras que trazan? En los cuerpos que danzan se inscriben apropiaciones y resistencias, en diferentes grados, a las normas que los distintos sistemas de relaciones reclaman para el uso correcto de la música que los definen.

En sus performances, a través de las cuales interpretan la música, los agentes sociales hacen apuestas de sentido, inversiones que refuerzan o debilitan su posición dentro del campo, y que les ofrece la posibilidad de ser reconocidos como parte de un grupo, una tradición, y articularse en un imaginario. Esto añade complejidad a los estudios en recepción, porque mientras algunas reglas interpretativas y sistemas de valoración se comparten socialmente y a gran escala, otros dependen de las configuraciones al interior de estos subsistemas a los cuales los agentes sociales adscriben. Al mismo tiempo, mientras algunas reglas se mantienen más estables, otras se presentan, en un determinado momento-lugar, fuertemente tensionadas entre quienes las asumen y defienden, y quienes las desafían. Nadie discute que exista algo llamado tango o folklore, lo que sí se disputa es por el establecimiento de las fronteras de lo que cae dentro o fuera, tanto en la producción de esas músicas, como en su interpretación.

Las fronteras de la música en el cuerpo

La definición de qué es ser milonguero, rockero o folklorista forma parte de las luchas por el sentido materializadas en cuerpos. En las performances de la danza, por ejemplo, en estos discursos corporalmente anclados, se disputan los hábitos interpretativos hegemónicos, las corporalidades socialmente aceptadas y las formas legítimas de vivir y experimentar la música a través del cuerpo.

El hombre es un signo que se re-construye continuamente en la interacción social a través de performances, es decir por medio de acciones que citan a otras acciones. Al momento de ingresar a una peña o un recital, llevamos un cuerpo cargado de sentido e historia. Sin embargo, en la instancia de la performance, esta historia y estos sentidos se actualizan y se reescriben. Constituyen una suerte de guiones de actuación, que carecen de originalidad o espontaneidad

pero que no eliminan la posibilidad de creación. Ninguna repetición es exacta porque entre una acción y otra transcurre tiempo, hay desplazamientos. El agente social es producto de una práctica iterativa de la norma. Ser milonguero, rockero o bailarín de peñas es el resultado de un conjunto de performances, de la repetición estilizada de actos. Modos de hacer que incluyen desde estilos (vestimentas, peinados, uso de piercings, tatuajes, etc.), pasando por movimientos corporales que deben ser desempeñados con gracia,²²⁸ hasta afecciones corporales, formas permitidas de contacto, de seducción y los objetos plausibles de deseo.

En los procesos de recepción, por ejemplo, se instituyen normas que delimitan los modos legítimos en que los cuerpos pueden utilizar a la música, fijando los sentidos correctos pero, por sobre todas las cosas, los sentidos impensables o no tolerados. Así por ejemplo, en algunas tradiciones, el cuerpo del rock no baila, es rebelde y desalineado. En el tango los cuerpos deben desplazarse con elegancia, evitando cualquier contacto innecesario y controlando sus huellas de animalidad a través del uso de perfumes para el cuerpo y el aliento,²²⁹ etc. Por último, en el caso de folklore, en sus manifestaciones más ortodoxas, el movimiento del zarandeo es lugar exclusivo del cuerpo femenino y el zapateo es la performance de la virilidad masculina.

Las fronteras que estas normas construyen delimitan sitios de exclusión que funcionan simultáneamente como una confirmación y una amenaza a los usos legítimos que cada campo habilita para la música. Estas fronteras son porosas e inestables²³⁰ y lo abyecto puede derrumbarlas expandiendo los horizontes de las corporalidades posibles y deseables, modificando los criterios de valoración sostenidos al interior de cada sistema de relaciones.

228 Schechner (2000) habla del entrenamiento y ensayo que necesita un movimiento para verse "limpio". Es en la repetición que se produce el efecto de identidad, es decir que el sujeto en la interacción social debe convencer de que el papel que representa es lo que es él.

229 Para un análisis más detallado de esto, remitimos al capítulo "Donde habita la sensualidad", incluido en este mismo libro.

230 Es precisamente por esa amenaza que el agente necesita reafirmar constantemente el lugar en el que se encuentra. Esta perspectiva es deudora de los desarrollos de Judith Butler. Sin embargo es necesario aclarar que desde nuestro punto de vista discurso deber ser entendido en sentido amplio, no limitado a lo lingüístico.

Como ninguna performance es igual a otra porque los efectos de la cita no pueden ser previstos ni controlados, o porque un reenvío nunca es idéntico a otro, se abre una brecha entre las normas y sus incorporaciones, un espacio entre²³¹ que habilita la posibilidad de agencia y por tanto de cambio social.

Las performances son también discursos, actuaciones dirigidas a la mirada del otro. Son apuestas de sentido en las que los agentes se juegan sus recursos y su posición en el campo. Las normas no son reglas de comportamiento automático, su aceptación puede darse en grados diversos llegando incluso a su total cuestionamiento.

Cada sistema de relaciones habilita un repertorio finito de posibilidades a través de las cuales el cuerpo puede materializarse pero ¿qué pasaría si estos repertorios fueran cuestionados al momento de su puesta en escena? Es propio de los recitales de rock sacarse la remera, saltar y hacer pogo pero ¿qué sucedería si alguien decidiera bailar tango sin remera o hacer pogo en la pista de una milonga?, ¿cómo reaccionarían los asistentes a la Peña El Aljibe²³² si vieran bailar a dos hombres una zamba?, ¿estaría bien visto ir a una peña universitaria vestido de gaucho?, ¿qué pasaría si en la milonga del Arrabal ingresara un grupo de jóvenes a las carcajadas y pretendiera bailar tango de jeans y zapatillas?²³³

Estos son algunos de los muchos interrogantes que nos interpelan. Desde este lugar pretendemos dar cuenta de los diferentes modos como los agentes se apropian y dan sentido a la música, haciendo de sus cuerpos una arena de luchas (Voloshinov, 2009).

231 Turner (1982) lo define como liminal, un momento que es ni lo uno ni lo otro.

232 Se trata de una peña donde tanto sus producciones artísticas como los asistentes adhieren, mayoritariamente, al paradigma clásico del campo del folklore (Díaz, 2009), donde el folklore se asocia a la idea de identidad nacional enraizada en la figura del gaucho y su universo cultural.

233 El ejemplo no es azaroso, pues ocurrió efectivamente. En otro capítulo de este libro, titulado "Espacio, tango y apropiación: La Milonga de La Plaza como apuesta de sentido" se trabaja con este y otros episodios ocurridos en Córdoba allá por 2004, y se analiza cómo estas acciones formaban parte de un cuestionamiento a las normas interpretativas imperantes hasta entonces en el circuito milonguero de nuestra ciudad.

Andacht, Fernando (2000): "A semiotic framework for the social imaginary". Archivo capturado online el 20 de mayo de 2012. Disponible en ARISBE: <http://www.cspeirce.com/menu/library/aboutcsp/andacht/socimagn.htm>.

Barrena, Sara (2001): "Los hábitos y el crecimiento: una perspectiva peirceana". En Razón y Palabra N° 21, ISSN 1605-4806. Archivo capturado online el 23 de abril de 2009. Disponible en Internet: http://www.razonypalabra.org.mx/antteriores/n21/21_sbarrena.html.

Bourdieu, Pierre (1995): Respuestas: por una antropología reflexiva. México D.F.: Grijalbo.

----- (1999). Meditaciones pascalianas. Barcelona: Editorial Anagrama.

Butler, Judith (2002): Cuerpos que importan. Buenos Aires: Paidós.

Carozzi, María Julia (2011): "Ni tan pasionales ni tan decentes: tras las huellas de la liviandad en las clases de tango milonguero y las milongas céntricas porteñas". En Carozzi, María Julia (coord.): Las palabras y los pasos: Etnografías de la danza de la ciudad, pp. 223-263. Buenos Aires: Ed. Gorla.

Castoriadis, Cornelius (1989): La institución imaginaria de la sociedad, Vol. 2: El imaginario Social y la institución. Barcelona: Tusquets.

Chomsky, Noam (1998): Una aproximación naturalista a la mente y el lenguaje. Barcelona: Ed. Prensa Ibérica.

Cristiano, Javier (2009): Lo social como institución imaginaria. Castoriadis y la teoría sociológica. Villa María: Eduvim.

Costa, Ricardo y Mozejko, Teresa (2002): Lugares del decir. Rosario: Homo Sapiens.

Costa, Ricardo y Mozejko, Teresa (2007): Lugares del decir 2. Rosario: Homo Sapiens.

Díaz, Claudio (2009): Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación socio discursiva al folklore argentino. Córdoba: Ediciones Recovecos.

----- (2011): "Música popular, investigación y valor". En Sanz, Juan y

López Cano, Rubén (coord.): Música popular y juicios de valor: Una reflexión desde América Latina. Caracas: CELARG (Centro de Estudios Latinoamericanos Gallegos).

Eco, Umberto (1990): Semiótica y filosofía del lenguaje. Barcelona: Lumen.

----- (1992): Los límites de la interpretación, Barcelona: Lumen.

----- (2000): Tratado de semiótica general. Barcelona: Lumen.

----- (2009): Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia. Barcelona: Debolsillo.

Foucault, Michel (2002): Vigilar y Castigar: Nacimiento de la prisión. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

----- (2003): Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

----- (2004): Historia de la sexualidad 2: El uso de los placeres. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Le Bretón, David (2008): Antropología del cuerpo y modernidad. Buenos Aires: Nueva Visión.

----- (2009): Las pasiones ordinarias. Buenos Aires: Nueva Visión.

López Cano, Rubén (2005): "Los cuerpos de la música. Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición". En: TRANS-Revista Transcultural de música N° 9, ISSN 1697-0101. Archivo descargado el 9 de noviembre de 2010. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a175/los-cuerpos-de-la-musica-introduccion-al-dossier-musica-cuerpo-y-cognicion>.

----- (2007): "Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario". Archivo capturado online el 16 de noviembre de 2010. Disponible en Internet en: http://lopezcano.org/Articulos/Semiotica_Musica.pdf.

----- (2011): "Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiología de la performatividad". En Fornaro, Marita (ed.): De cerca, de lejos. Miradas actuales en musicología de/sobre América Latina. Montevideo: Universidad de la República. En prensa. Archivo capturado online el 11 de diciembre de 2001. Disponible en sitio web del autor: <http://lopezcano.org/Articulos/2011.perform.pdf>.

Marafioti, Roberto (1998): *Recorridos semiológicos. Signos, enunciación y argumentación*. Buenos Aires: Eudeba.

Merrell, Floyd (1998): *Introducción a la semiótica de C. S. Peirce*. Maracaibo: Ediciones Astro Data.

Montes, María de los Angeles (2011): "Interpretación y prácticas sociales en la recepción del tango". En *AdVersuS* año VIII N° 21, pp. 125-148. Buenos Aires: Instituto Italo-argentino di Ricerca Sociale (IIRS).

Peirce, Charles Sanders (1931-1958): *Collected Papers*. Vols. 1-8. Cambridge: Harvard University Press.

Peirce, Charles Sanders (1868): "Algunas consecuencias de las cuatro incapacidades". En Vericat, José (1988) (tr., intr., y notas): Charles S. Peirce. *El hombre, un signo (El pragmatismo de Peirce)*, pp. 88-122. Barcelona: Ed. Crítica. Archivo capturado el 11 de noviembre de 2011. Disponible en Internet: <http://www.unav.es/gep/AlgunasConsecuencias.html>.

Pelinski, Ramón (2005): "Corporeidad y experiencia musical". En *TRANS-Revista Transcultural de música* N° 9, ISSN 1697-0101. Archivo descargado el 9 de noviembre de 2010. Disponible en internet: <http://www.sibetrans.com/trans/a177/corporeidad-y-experiencia-musical>.

Pinker, Steven (2001): *El instinto del lenguaje*. Madrid: Alianza.

Schechner, Richard (2000): *Performances. Teorías y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Real Academia Española (2001): *Diccionario de la Lengua Española*, 22º Ed. Madrid: Espasa libros.

Turner, Víctor (1982): *From ritual to theatre*. New York: PAJ.

Verón, Eliseo (1993): *La semiosis Social*. Barcelona: Gedisa.

Violi, Patrizia (2001): *Significato ed esperienza*. Milano: Bompiani.

Voloshinov, Valentín (2009): *El Marxismo y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires: Godot.

Williams, Raymond (1980): *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península.

Žižek, Slavoj (2004): "Introducción: El espectro de la ideología". En Žižek, Slavoj (comp.): *Ideología. Un mapa de la cuestión*, pp. 7-42. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.