



TRANS 16 (2012)
ARTÍCULOS/ ARTICLES

El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización

Juliana Guerrero (Universidad de Buenos Aires – Consejo Nacional de Investigaciones científicas y técnicas Conicet)

Resumen

En el marco de los estudios de la música popular, el concepto de género musical ha sido definido desde distintas perspectivas. En este trabajo analizo las diversas propuestas teóricas y el proceso cognitivo de la categorización de géneros. En primer lugar, reviso las diferentes tesis, para identificar puntos de contacto y diferencias entre ellas. En segundo lugar, examino el debate generado en torno a la posible sinonimia entre los conceptos de género y estilo. Por último, estudio el proceso de categorización del género desde la perspectiva de la teoría del prototipo para considerar alcance y limitaciones.

Palabras clave

Género musical; Estilo, Cateogrización

Abstract

In popular music studies, the concept of genre has been defined from different perspectives. In this article I analyze various theoretical proposals and the cognitive process of categorization of genres. First, I review the different thesis to identify contact points and differences. Second, I examine whether the concepts of gender and style are synonyms. Finally, I study the process of categorization of genre from the perspective of the prototype theory to consider its scope and limitations.

Key words

Musical genre; Style; Categorization

Fecha de recepción: octubre 2011

Fecha de aceptación: mayo 2012

Fecha de publicación: septiembre 2012

Received: October 2011

Acceptance Date: May 2012

Release Date: September 2012

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización

Juliana Guerrero

Muchas de las expresiones de la música popular que circulan por los medios masivos de comunicación resultan de la mezcla y la fusión de diferentes géneros musicales. La asignación de un nombre de género a estos ejemplos generaría posibles controversias y ello, a su vez, daría cuenta de las dificultades de esta categorización. Esta situación, recurrente en la música popular, nos invita a llevar a cabo un estudio sistemático de esta categoría.

En el marco de los estudios de la música popular¹, Franco Fabbri puede ser considerado pionero en la formulación de una definición de género. En 1982, propuso una descripción amplia que incorporaba factores que hasta entonces no habían sido considerados por la musicología, como por ejemplo la instrumentación, las diferencias en la ejecución de los músicos y las variables de consumo. En los últimos años, varios teóricos tomaron como referente preliminar su juicio y han intentado discurrir sobre el concepto de género. Tal es el caso de Charles Hamm (1994) quien introdujo la *performance* como variable para definirlo y señaló la posibilidad de asignar más de un género a una obra musical. Además, este concepto ha sido estudiado desde una perspectiva sociológica. Por un lado, se remarcó la importancia del sujeto que asigna el género (Frith 1998) y la incidencia del entorno cultural (Holt 2007); por el otro, se ha hecho hincapié en la condición dinámica del género y su variación en el tiempo (Negus 1999).

También en las últimas décadas han surgido otros trabajos que abordan el tema del género musical desde una perspectiva sociocultural, sin embargo no se dedican específicamente al problema de su definición, que es el objetivo de este trabajo. Así, Danilo Orozco González (1992) analiza los procesos socioculturales y rasgos de identidad en los géneros musicales de América Latina y el Caribe. Carolina Santamaría Delgado (2005) reconstruye el escenario de la industria musical de Medellín en la primera mitad del siglo XX a partir de una noción de género musical que lo concibe como construcción social. Jeder Janotti Junior (2006) propone una metodología de análisis para la música popular masiva en la que estudia cómo opera el concepto de género musical. Finalmente, Ana María Ochoa (2003) repasa el concepto de género en músicas locales en

¹ El interés por el estudio de la música popular en el ámbito académico se remonta a fines de la década de 1970, con la publicación de la tesis doctoral de Philip Tagg sobre la música de la serie televisiva Kojak en 1979 en la Universidad de Göteborg. En 1981, en Ámsterdam se realizó el primer congreso internacional sobre música popular, ocasión en la que además fue fundada la Asociación internacional para el estudio de la música popular, IASPM (Fabbri 2006). Esta situación permite advertir la condición inédita de los estudios sobre música popular en tanto disciplina académica frente a las trayectorias mucho más antiguas de la musicología histórica y de la etnomusicología.

el siglo XXI, dando cuenta de algunas de las formulaciones reseñadas en este trabajo aunque no se detiene a analizar sus semejanzas y diferencias ni a determinar sus alcances y limitaciones. En particular, esta autora opone las posiciones de sistemas clasificatorios de la industria musical (desarrollado por Frith (1998) y Negus (1999)) al de “la folclorología asociado al proyecto nacionalista y filológico del siglo XVIII; [y] los paradigmas descriptivos y analíticos de la etnomusicología, versión sonora del proyecto antropológico de los siglos XIX y XX” (2003: 88).

Esta discusión se ha enriquecido también con el establecimiento de similitudes y diferencias entre el género y el estilo (Moore 2001b, López Cano 2004 y Fabbri 1999). Asimismo, el debate ha sido abordado en términos de procesos de categorización cognitiva (López Cano 2006).

Partiendo de estas consideraciones, y a pesar de la existencia de una cantidad significativa de trabajos en los que se refleja un gran interés por la definición de género, aún no se ha logrado consenso entre los estudiosos respecto de la mejor manera de caracterizarlo. Por ello, en este trabajo propongo reflexionar sobre las diversas posiciones teóricas con el objeto de recuperar la discusión y discernir condiciones definitorias. En función de estos objetivos, en primer lugar, examino las tesis de los autores citados preocupados por proporcionar alguna caracterización o definición de género, a fin de considerar puntos de contacto y diferencias entre ellas. En segundo lugar, reviso el debate producido en torno a la relación entre género y estilo. Por último, analizo los argumentos de López Cano para profundizar la relación entre la teoría del prototipo y la noción de género en el proceso cognitivo de categorización.

1. Las definiciones de género musical

Abocado a estudiar la música popular italiana, Franco Fabbri define el género musical como “un conjunto de eventos (reales o posibles) cuyo desenvolvimiento está gobernado por un conjunto delimitado de reglas socialmente aceptadas”². A propósito, enumera una serie de reglas que pone de manifiesto la complejidad ínsita de la definición de género.

Las primeras reglas que identifica son las “formales y técnicas”. Según el autor, son las únicas contempladas en la mayoría de la literatura musicológica. En consecuencia, ello ha provocado la confusión de adoptar “género”, “estilo” y “forma” como sinónimos. Fabbri reconoce que si bien cada género tiene una forma y un estilo típicos, éstos no son suficientes para delimitarlo. Por tanto, a este conjunto de reglas incorpora las técnicas de ejecución, la

² “...a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules” (Fabbri 1982: 52)

instrumentación y la habilidad del músico. Todas ellas pueden ser transmitidas a través de un código escrito o por tradición oral.

Las reglas del segundo tipo llevan el nombre de “semióticas”. En este caso, se trata de aquellas que se refieren al género como texto. Incluyen tanto códigos del texto musical como aquellos que remiten al contexto involucrado, por ejemplo los códigos mímico-gestuales.

Las reglas de “comportamiento” corresponden a la tercera clase de reglas propuesta por Fabbri, y se centran en la psicología de los músicos, en particular, por ejemplo, en la psicología de los ejecutantes de conciertos, de los músicos de orquesta o de los “sesionistas”. Dentro de este tipo de reglas, el autor incluye las reacciones psicológicas y el comportamiento de la audiencia preestablecidos para cada género.

En cuarto término, Fabbri identifica las reglas “sociales” e “ideológicas” que incluyen la imagen social del músico, detallan la naturaleza de la comunidad musical y permiten distinguir los géneros de acuerdo con las funciones sociales, las distintas clases, grupos o generaciones que participan, etc. Por último, da cuenta de las reglas “comerciales” y “jurídicas” que comprenden los medios de producción, es decir, todo lo referido a la relación entre la grabación y las compañías discográficas, los derechos, las ganancias, la promoción, etc.

En síntesis, la definición fundacional brindada por Fabbri acentúa el carácter social de los géneros musicales y, al mismo tiempo, incorpora la instancia performativa al análisis del lenguaje musical. A diferencia de las definiciones provenientes de la musicología histórica, la de Fabbri sugiere que la determinación del género es el resultado de una negociación que incluye tanto aspectos puramente relacionados con el sonido como otros emergentes de la experiencia de los individuos involucrados en el hecho musical.

Por su parte, Charles Hamm (1994) propone el análisis de las canciones tempranas de Irving Berlin a fin de reflexionar sobre el concepto de género y las condiciones en las que se produce la contingencia de cambio de género. Hamm reconoce que en la bibliografía sobre música popular los autores se distancian de la consideración exclusiva de factores musicales e introducen variables sociales e históricas. Su aporte consiste en incluir la idea de flexibilidad entre los géneros y, en este sentido, señalar la posibilidad de asignar más de un género a una pieza musical. A partir de la observación de las canciones de Berlin, de sus *performances*, sus textos y la manera de interpretarlas, pone en evidencia que los límites entre algunos géneros son difusos. Hamm concluye que, a diferencia de lo que ocurre en la “música clásica” donde la flexibilidad de la *performance* está limitada a estrechas decisiones de *tempo*, dinámica, fraseo y articulación, las

performances en la música popular permiten una flexibilidad y creatividad en la forma que se le da a las piezas. Así resume su pensamiento: “Los *performers* pueden por lo tanto dar forma, reforzar o aún cambiar el género”³. De ahí que, para este autor, el género no está determinado por la forma o el estilo de la música en sí misma sino por la percepción de la audiencia, definida en el momento de la *performance*.

Desde una perspectiva sociológica y considerando el uso aparentemente inevitable de categorías genéricas en la organización de la cultura popular, Simon Frith propone examinar el rol de las etiquetas en la música popular (1998: 75). De este modo y a partir del aporte de Fabbri ya mencionado, el autor revisa el funcionamiento de las etiquetas genéricas en el mercado. Su premisa es que el uso de categorías de género organiza el proceso de ventas. La definición de género, entonces, está vinculada al mercado musical. En sus propias palabras: “El género es una forma de definir la música en su mercado, o alternativamente, el mercado en su música”⁴. Así, la relación entre la música y el género estaría determinada por el mercado discográfico. Es por ello que “La lógica de etiquetar depende de para qué sea la etiqueta... los mapas de género cambian de acuerdo a quien los use”⁵. Es decir, la esencia del género se explica por su funcionalidad. A partir de esta tesis, Frith muestra el peso que poseen las emisoras radiales a la hora de conformar un mapa de los distintos géneros. Ello lo ejemplifica con el caso de Canadá, donde la ley de radiodifusión impone la transmisión de un porcentaje de música “canadiense” (escrita, ejecutada y/o producida por canadienses). A propósito, el autor señala que para poder regular las cuotas que le asignan a las estaciones de radio según el tipo de música que emiten (clásica, country, rock, jazz, etc.), la ley de radiodifusión establece distintas categorías de géneros. El problema es la variedad de criterios para demarcarlas: mientras que para algunos géneros se hace hincapié en el *beat*, la forma y la instrumentación; para otros se pone el acento en su carácter “auténtico” o “popular”. Además, Frith nos alerta sobre la labilidad que pueden tener las sub-categorías resultantes, como por ejemplo, que algunas músicas podrían ser transmitidas en más de una estación de radio dado que los límites entre varias sub-categorías son demasiado imprecisos.

En esta línea de pensamiento, el autor critica la propuesta de Fabbri por considerarla esquemática y por pretender alcanzar una delimitación precisa de los géneros. Éstos, por el contrario, se encuentran en constante cambio por efecto de la relación de unos con otros. En

³ “Performers can thus shape, reinforce or even change genre” (Hamm 1994: 149).

⁴ “Genre is a way of defining music in its market or, alternatively, the market in its music” (Frith 1998: 76).

⁵ “...the logic of labeling depends on what the label is for (...) Genre maps change according to who they’re for” (Frith 1998: 76-77).

forma concomitante con lo argumentado por Hamm, Frith prioriza el lugar del sujeto en el proceso de categorización. En particular señala que: “El género no está determinado por la forma o el estilo del texto sino por la percepción que tiene la audiencia de su estilo y significado, definido en su mayor parte en el momento de la *performance*”⁶. Por consiguiente la expectativa del oyente es la variable clave en su propuesta. En sus propias palabras: “...la importancia de todos los géneros populares es que ellos establecen expectativas, es probable que haya desacuerdo *tanto* cuando no se satisfacen *como* cuando se satisfacen de una mforma demasiado predictiva”⁷ (énfasis del autor). Por último, Frith reconoce en la propuesta de Fabbri el valor por clarificar cómo se integran los factores ideológicos con los musicales y por qué la *performance* es un factor clave en el análisis de la música popular. Siguiendo estos lineamientos reorganiza la clasificación de las reglas proporcionada por Fabbri, con fines exclusivamente analíticos⁸.

En consonancia con lo planteado por Frith, Keith Negus también se ha ocupado del problema de los géneros musicales en el contexto social y, en particular, de su vinculación con la cultura de las empresas multinacionales. En rigor, el propósito de su libro es analizar “...la manera en que las categorías y los sistemas de clasificación musicales condicionan la música que podríamos tocar y escuchar, mediando en la experiencia de la música y en su organización formal por la industria del entretenimiento”⁹. Nuevamente la referencia bibliográfica de partida para explicar el concepto de género es el texto de Fabbri de 1982. Y como los otros autores reseñados, Negus también critica su carácter rígido que, aparentemente, no da lugar al cambio. El concepto clave que introduce es el de ‘mundos de género’ para señalar el carácter dinámico del concepto de género presente en la práctica musical. Sobre esta idea llama la atención por la falta de tratamiento teórico (Negus 1999). Aunque valora el intento de Frith por subrayar el tema de la transgresión, lamenta que este asunto no haya sido desarrollado suficientemente. En cambio, acuerda con Ángel Quintero Rivera, quien parece ofrecer un análisis en el que el género es concebido de una manera más flexible y espontánea. Según Negus (1999), en concordancia con la idea de flexibilidad de Hamm, Quintero Rivera daría prioridad a la práctica creativa voluntaria.

⁶ “Genre is not determined by the form or style of a text itself but by the audience’s perception of its style and meaning, defined most importantly at the moment of performance” (94).

⁷ “...the importance of all popular genres is that they set up expectations, and disappointment is likely *both* when they are not met *and* when they are met all too predictably” (94).

⁸ “I could reorganize Fabbri’s argument by dividing his rules more neatly into sound conventions (what you hear), performing conventions (what you see), packaging conventions (how a type of music is sold), and embodied values (the music’s ideology)” (Frith 1998: 94).

⁹ “...the way in which musical categories and systems of classification shape the music that we might play and listen to, mediating both the experience of music and its formal organization by an entertainment industry” (Negus 1999: 4).

Aceptando lo señalado por Frith, en tanto las expectativas de género están en íntima relación con la industria musical y el mercado, Negus (1999) reconoce que las prácticas creativas –descritas por Quintero Rivera– quedan enfrentadas a la rutinización y a la institucionalización. Finalmente, el autor recurre a la expresión ‘cultura de género’ como concepto sociológico y no formal, siguiendo a Steve Neale que concibe al género “no [...] como formas de codificaciones textuales, sino como sistemas de orientaciones, expectativas y convenciones que circulan entre la industria, el texto y el sujeto”¹⁰. Alejado de un enfoque musicológico, su objetivo es enfatizar “el contexto sociológico y cultural más amplio en el que los sonidos, las imágenes y las palabras son dotadas de significado”¹¹. Franco Fabbri revisó las ideas expuestas en su trabajo veinticinco años después¹², movilizado por las repercusiones que éste había generado y que hasta aquí –al menos parcialmente– se han reproducido. Bajo el título “Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?” (2006), procura comprender las categorías existentes. En este sentido, su intención es formular, en última instancia, una teoría descriptiva. Como él mismo declara: “...me interesan los procesos de categorización de la música presentes en el conjunto de las comunidades que producen y escuchan, mientras que me interesa menos llegar a una definición normativa” (7). Si bien mantiene su posición al caracterizar los géneros como “unidades culturales, definidas por códigos semióticos, que asocian un plano de la expresión a un plano del contenido” (11), aquí los describe como unidades culturales que consisten “en un tipo de evento musical, cuyas ocurrencias son eventos musicales individuales cuyo desarrollo está gobernado por códigos” (11-12). De esta manera, lejos de rectificar su definición luego de las críticas recibidas, el autor está convencido de que es necesario sostener la idea de pluralidad de códigos y así poder “comprender mejor las aportaciones que distintas disciplinas pueden hacer al estudio de las músicas” (12).

Por último, el trabajo de Fabian Holt es la referencia bibliográfica más reciente en este recorrido. Con una posición parecida a la de aquellos que han estudiado el género musical desde una perspectiva sociológica, en su libro *Genre in popular music* (2007) formula una definición de género amplia, entendido como práctica cultural, de carácter fluido y pragmático, asociado a un “trabajo cultural” complejo, que no sólo se identifica con la música sino también con rituales, territorios, tradiciones y grupos de personas. En este marco, Holt afirma que los géneros pueden

¹⁰ “Not...as forms of textual codifications, but as systems of orientations, expectations and conventions that circulate between industry, text and subject” (en Negus 1999: 28).

¹¹ “...the wider sociological and cultural context within which sounds, images and words are given meaning” (Negus 1999: 29).

¹² A propósito del VII Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM, llevado a cabo en la ciudad de La Habana en 2006.

ser entendidos como una cultura con características o funciones sistemáticas, aunque no constituyen sistemas en un sentido estricto ni entidades delimitadas y mecánicas. Los elementos individuales que los conforman adquieren significado a través de sus conexiones y su organización en contextos simbólicos con ciertos procesos de regulación y mecanismos generales (18-23). Además coincide con la idea de flexibilidad expuesta por otros autores a partir de la mezcla y combinación de géneros (137-140). Esta línea de pensamiento acuerda con las presentadas por Hamm, Frith y Negus. Junto a todos ellos, la propuesta de Holt permite ampliar la problemática a un campo de reflexión en el que se incluye la *performance* y el entorno cultural donde se desarrolla la música.

Como puede advertirse entonces, la definición de género en los estudios de música popular excede la noción de forma y en ella se incorporan otros elementos. En primer lugar, el aporte más importante en la caracterización es la inclusión de la *performance*. En segundo lugar, no abarca solamente cuestiones propiamente musicales, sino también la posibilidad de concebir el hecho musical y su correspondiente escucha como un acto en el que intervienen distintos sujetos, e introducir las nociones de expectativa y competencia. En relación con la expectativa, es evidente que el concepto de género no se refiere a una característica intrínseca de la música; por el contrario, se trata de una asignación que los sujetos efectúan al hacer o escuchar música. A su vez, la expectativa supone una competencia y, en consecuencia, un dominio de las reglas establecidas por un grupo social determinado. Ésta es la que permite la identificación, el discernimiento y la negociación que llevan adelante los sujetos cuando se habla de música. El reconocimiento que se lleva a cabo en el establecimiento de un género, permite además, remarcar la posición activa y dialógica del oyente. En este sentido, es posible afirmar que la determinación de un género – aunque no sea explícita ni inmediata– es, fundamentalmente, resultado de la escucha por parte del oyente.

2. ¿Género versus estilo?

En este segundo apartado revisaré la posible sinonimia entre los conceptos de género y estilo. En el ámbito de los estudios sobre música popular, quienes se han dedicado a este tema son Franco Fabbri (1999 y 2006), Allan Moore (2001a y 2001b) y Rubén López Cano (2004).

Por un lado, Fabbri asegura que en algunas lenguas a menudo “género” y “estilo” se usan como sinónimos, aunque al examinar el aspecto etimológico de cada término, advierte algunas diferencias. En particular, describe al estilo como “una disposición recurrente de rasgos en eventos

musicales que es típico de un individuo (compositor, *performer*) un grupo de músicos, un género, un lugar, un período de tiempo”¹³. A partir de esta definición, el estilo pareciera estar subsumido en la noción de género. Sin embargo, Fabbri aclara que no necesariamente el estilo es un subconjunto del género o una categoría jerárquicamente más baja. Por el contrario, está convencido de que el estilo implica una relación más estrecha con el código musical, mientras el género se relaciona con todos los tipos de códigos que están referidos a un evento musical. De manera que ambos términos cubren campos semánticos distintos.

Por otro lado, Moore se ha manifestado al respecto al menos en dos ocasiones; la primera, en su libro *Rock: the primary text*¹⁴ (2001a) y la segunda, en su artículo “Categorical conventions in music discourse: style and genre” (2001b). En la primera, toma prestado el concepto de estilo del discurso musicológico convencional. En éste, no obstante, el autor advierte matices: mientras Jean La Rue otorga un alto grado de autonomía conceptual a la noción de estilo, Richard Crocker reconoce que está históricamente mediado. Moore se adscribe a esta última postura y establece relaciones entre tres conceptos (género, estilo y forma) cuyas peculiaridades variarían según quienes lo estudien (musicólogos, estudiosos de la música popular o teóricos culturales). Según Moore, lo que Fabbri describe como género desde los estudios de la música popular, para muchos musicólogos es estilo. En cambio, desde la perspectiva de los teóricos culturales, el estilo está vinculado a la manera de ejecutar, cantar, escribir música, etc. y el género se asocia con lo que los musicólogos llaman “forma”, aunque el género trae aparejadas connotaciones de la expectativa de la audiencia, ausentes en la discusión de estilo. Sin extenderse más en la distinción de cada término, Moore adopta la definición de Gino Stefani para su estudio sobre el rock, según la cual el estilo es una mezcla de características técnicas, una manera de formar los objetos o eventos y, al mismo tiempo, una huella en la música de los agentes, los procesos y los contextos de producción (Moore 2001a: 2).

En su segundo trabajo, Moore (2001b) revisa con mayor detenimiento la distinción entre género y estilo y presenta tres tipos de relación: la primera supone que ambos conceptos cubren en líneas generales el mismo conjunto de objetos pero con diferentes “matices”, la segunda, aunque presume que abarca el mismo conjunto de elementos, postula que un concepto contiene al otro. La tercera, que es a la que él adscribe, reconoce que género y estilo refieren a conjuntos

¹³ “...a recurring arrangement of features in musical events which is typical of an individual (composer, performer) a group of musicians, a genre, a place, a period of time” (Fabbri 1999: 8).

¹⁴ Fabbri (1999) refiere a la primera edición de este texto (1993).

distintos. A partir de esta última relación, Moore concluye que lo que se propuso hacer en una obra de arte (el “qué”) es el género y el “cómo” es hecho realidad es el estilo.

Por su parte, López Cano también ha examinado esta relación, aunque de manera mucho más sucinta. Este autor toma como sinónimos los conceptos de género y estilo: “Aquellas propiedades comunes que hacen que consideremos eventos musicales distintos como pertenecientes a un mismo género, pueden entenderse en términos de estilo” (2004: 6). En su argumentación introduce la noción de competencia de Robert Hatten:

(...) aquello que denominamos “estilo” no es más que una competencia. Según Robert Hatten, la competencia musical es la “habilidad cognitiva interiorizada (posiblemente tácita) de una escucha para entender y aplicar principios estilísticos, constricciones [cognitivas], tipos [cognitivos], correlaciones y estrategias de interpretación para la comprensión de las piezas musicales que pertenecen a ese estilo (en López Cano 2004:7).

Desde este enfoque tampoco parece quedar clara la diferencia entre ambos conceptos, puesto que, como se ha visto en los otros autores reseñados, el concepto de género también podría responder a la noción de competencia.

Como se ha resumido hasta aquí la relación entre género y estilo no parece estar resuelta. Fabbri separa ambos conceptos relacionando el género con todos los códigos del hecho musical y el estilo con el código musical. De igual modo, Moore profundiza esta distinción desde cuatro perspectivas diferentes. Un aspecto destacable es que ambos trabajos asocian el estilo al “cómo” es una obra de arte y el género al “qué” se propuso hacer. Pero si se revisa el ensayo del filósofo Nelson Goodman (1990) sobre el concepto de estilo, este autor nos ofrece un argumento sólido para desvincular el estilo del “cómo” es una obra. Prueba de ello es que si recordamos la primera distinción de estilo de Fabbri como “una disposición recurrente de rasgos...que es típica de... un género”¹⁵ bien podríamos decir que la cadencia V-I es característica, por ejemplo, del tango. Aunque está claro que no es en absoluto privativa de ese género. Sin embargo, tal como afirma Goodman “algunos de los rasgos sobresalientes de su estilo [en el ejemplo reciente, la cadencia] son rasgos de aquello que se trata y no de la manera de hacerlo” (1990: 46). Es decir, “a veces el estilo también es una cuestión de contenidos” (48).

Esta perspectiva, entonces, es contradictoria también con la tesis de Moore según la cual lo

¹⁵ “...a recurring arrangement of features...which is typical of...a genre...” (Fabbri 1999: 8).

propuesto en una obra (el qué) es el género y el “cómo” es hecho en realidad es el estilo. En tal caso, ¿qué implicaría la noción de estilo? Goodman señala que “hay ciertos rasgos característicos [del estilo] tanto en lo que se dice como en la manera como se dice, en el tema como en los términos, en el contenido como en la forma” (50). Siguiendo su razonamiento:

El estilo consiste, básicamente, en aquellos rasgos del funcionamiento simbólico de una obra que son característicos de un autor, un período, un lugar o una escuela (...) el estilo no es exclusivamente una cuestión del cómo, en tanto distinto del qué, ni depende de posibles alternativas que sean sinónimas, ni de la elección consciente entre varias posibilidades, sino que sólo comprende aspectos relativos al cómo y al qué **simboliza** una obra, aunque no los comprenda todos”¹⁶ (60).

En síntesis y en vista de lo que acabo de exponer, podría decirse que el estilo difiere del género en tanto permite asociar una obra con un autor, un período, un lugar o una escuela mientras que el género se trata de otra categoría de clasificación.

3. El género como proceso de categorización

Desde un enfoque poco desarrollado en el ámbito de los estudios de la música popular, López Cano se ha dedicado a dilucidar la naturaleza de los géneros musicales con el propósito de establecer cuál es su “régimen de existencia”. Para tal fin, en su primer artículo sobre el tema, “Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual” (2004), define el género como “...una clase de diferentes objetos musicales reunidos en una sola categoría cognitiva. Se trata en principio de una serie de muestras, ejemplos o piezas musicales específicas que en su conjunto forman una clase” (2004: 4). En un segundo trabajo, López Cano (2006) remite a la definición de Fabbri como punto de partida de su argumentación:

(...) es posible hablar de subgéneros del mismo modo que se habla de subconjuntos al tiempo que si un “hecho musical” se encuentra en la intersección de dos o más géneros, entonces este “hecho” pertenecerá simultáneamente a todos esos géneros (En López Cano 2006: 3).

En esta oportunidad le critica su convicción de entender el género musical a partir de la teoría de conjuntos.

¹⁶ El énfasis es mío.

Como es sabido, en el ámbito de la filosofía¹⁷ existe una posición tradicional asociada a la teoría de conjuntos –que se conoce como teoría clásica– según la cual un concepto lexical C tiene una estructura definicional que está compuesta de conceptos más simples que expresan condiciones necesarias y suficientes para caer dentro del alcance de C. O bien, para decirlo en los términos de López Cano: “una clase o categoría prescribe un número n de rasgos necesarios y/o suficientes que un individuo debe poseer para que sea considerado como miembro de ella” (2004: 5).

Esta teoría ha recibido múltiples cuestionamientos. Por ejemplo, se ha desarrollado como teoría alternativa la teoría del prototipo de amplia resonancia en el ámbito de los estudios de las ciencias cognitivas. Precisamente, López Cano adopta esta teoría para explicar el proceso de categorización mediante el cual identificamos y distinguimos géneros o clases de música. Según este autor, con ella se podrían superar las limitaciones presentadas por la teoría clásica. Intentaré reconstruir su argumentación.

En primer lugar, López Cano afirma que en el proceso de abstracción y generalización, podemos ser capaces de distinguir un ejemplo musical de un género de otro ejemplo correspondiente a otro género “con un único nombre que nos permitirá referirnos a él más o menos unívocamente” (2004: 6). Pareciera que el autor defiende una idea de unicidad contraria a la noción de flexibilidad expresada por Fabbri y Hamm anteriormente. Recordemos la afirmación de Fabbri: “si un “hecho musical” se encuentra en la intersección de dos o más géneros, entonces este “hecho” pertenecerá simultáneamente a todos esos géneros” (En López Cano 2006: 3). Por su parte, Hamm sostenía que: “*Performers* pueden así dar forma, reforzar o aún cambiar el género”¹⁸. Sin embargo, en su segundo trabajo, López Cano precisa esta cuestión cuando asegura: “Más allá de las definiciones de género “científicas” que tratamos de imponer los musicólogos, un mismo objeto musical puede ser adscrito a diferentes géneros por la competencia musical común” (2006: 8). Esta última cita adhiere a las posturas de los otros estudiosos y deja de lado la idea de unicidad de su primer trabajo. Además, en esta segunda cita se advierte que la adscripción de un objeto musical a un determinado género dependerá de quien la realice, sea la clasificación científica y académica o la del sentido común. Esta última corresponde a los usos comunes de los oyentes, quienes en su proceso de categorización pondrán en juego sus propias experiencias previas con los objetos en cuestión. Volveré sobre este tema más adelante.

¹⁷ Ver Margolis and Stephen (2008).

¹⁸ “Performers can thus shape, reinforce or even change genre” (Hamm 1994: 149).

En segundo lugar, el autor propone un ejemplo en el que intervienen dos individuos a partir de la escucha de un tema musical particular para explicar qué mecanismos operan en el proceso de categorización. A diferencia de los enfoques sociológicos de Frith y Negus y del estudio de caso presentado por Hamm, la novedad del trabajo de López Cano reside en su preocupación por considerar el proceso de determinación de un género musical como caso de categorización y, en este sentido, adoptar la teoría del prototipo para dar respuesta a la capacidad mental de generalización. Según López Cano:

Se supone que el prototipo presenta determinadas similitudes con cada uno de sus miembros de la clase (...) cada uno de los miembros de la clase posee un parecido familiar evidente con el prototipo, pero no necesariamente con los otros miembros. (...) Digamos solamente que para que una música pertenezca a una clase o género, requiere, en principio que alguno de sus múltiples rasgos ostente una similitud o "parentesco de familia" con las propiedades de los demás miembros de esa clase o con uno privilegiado que se considera como prototipo. Estas propiedades compartidas nos permiten realizar ciertos procedimientos de abstracción y generalización. De este modo, podemos ver en esta pluralidad de situaciones un todo más o menos orgánico y unificado (2004: 5-6).

Ahora bien, en el ámbito de las ciencias cognitivas, la teoría del prototipo fue presentada por Eleanor Rosch para poner en tela de juicio la existencia de límites fijos o rotundos entre las categorías (Gardner 1987). Sus experimentos se basaron en el universo de los términos que designan los colores y en torno a los cuales pudo constatar el carácter difuso de los conceptos. Según su teoría:

Los miembros de una categoría no son equivalentes, sino que algunos son "mejores" miembros que otros. Por ejemplo, la "vaca" es un miembro más típico de la categoría "mamífero" que "murciélago". La categoría tendría así una estructura interna de modo que los miembros se ordenarían según un continuo de tipicidad o representatividad. Algunos elementos muy típicos operan como puntos de referencia o prototipos, desempeñando un papel privilegiado en los procesos de categorización. Por otra parte, a diferencia de la concepción clásica, no existe una única serie de atributos compartidos por todos los miembros de una categoría (En de Vega 1984: 324).

La teoría desarrollada por Rosch fue mucho más amplia que lo expuesto hasta aquí¹⁹ y dio lugar a

¹⁹ Se preocupó, entre otras cosas, por los principios de la categorización, sus dimensiones 'vertical' y 'horizontal', la

un importante debate del que emergieron otras perspectivas que aún hoy se discuten. Me refiero, por ejemplo, a quienes adhieren a la denominada teoría dual o a los teóricos de la teoría. Para el caso del concepto de género musical, revisaré algunas de las críticas que recibió la teoría del prototipo para poder analizar su alcance en la propuesta de López Cano.

Algunas de las limitaciones señaladas a esta teoría son el problema de la ignorancia y el problema del error. En cuanto a la extensión de los conceptos, la primera limitación que se presenta es que un objeto puede satisfacer las propiedades que definen el concepto, sin por ello ser eso que se intenta definir y a la inversa, un objeto puede ser categorizado con ese concepto sin tener esas propiedades. Por ejemplo, un tigre puede ser reconocido, entre otras características, como un animal feroz, de cuatro patas, con dientes afilados y pelaje a rayas. Sin embargo, como observaron Armstrong y otros (en Margolis y Laurence 1999), un tigre manso, de tres patas, desdentado y albino, seguiría siendo un tigre y, en cambio, uno no se inclina a pensar un juguete de peluche de cuatro patas, con dientes afilados y pelaje a rayas como tigre. Es decir, el conflicto se presenta en la extensión de la definición del concepto. Como explican Margolis y Laurence:

(...) las representaciones de prototipo no determinan la extensión de un concepto como PÁJARO o TIGRE. Las representaciones de prototipo carecen de la suficiente riqueza para incluir todos los pájaros o todos los tigres y al mismo tiempo son en un sentido demasiado ricas ya que ellas encierran información que incluye cosas que no son ni pájaros ni tigres²⁰.

La idea que subyace aquí es que son las contextualizaciones en que un concepto es desplegado las que determinan qué objetos abarca. Sin embargo, aunque en un principio parezca atractiva, la teoría del prototipo es demasiado rudimentaria puesto que este concepto de tigre no permitiría incluir al tigre manso, de tres patas, desdentado y albino dentro de la categoría tigre (Margolis y Laurence 1999). Esta limitación no se opone a la idea postulada por Rosch según la cual un prototipo se relaciona con otros objetos de la misma clase en virtud de que comparte algunos rasgos y no tiene una estructura de rasgos predefinidos que expresan condiciones necesarias y suficientes. Aún cuando la similitud entre un prototipo y un objeto de su clase se articule en el momento de la comparación (es decir, en el instante de filiación) y no esté preestablecida como en

universalidad de las categorías básicas y los determinantes ambientales biológicos y culturales de las categorías. (Cf. de Vega 1984 y Margolis y Laurence 1999).

²⁰ "...prototype representations don't determine the correct extension for a concept like BIRD or TIGER. Prototype representations lack sufficient richness to include all birds or all tigers, and at the same time they are, in a sense, too rich in that they embody information that includes things that aren't birds or tigers" (Margolis y Laurence 1999: 34).

la teoría clásica, las representaciones del prototipo carecen de suficiente riqueza para incluir a todos los miembros de una clase. A esta cuestión hacían referencia Armstrong y otros estudiosos cuando describieron lo que se llamó el problema de la ignorancia.

Si este planteo lo lleváramos al plano musical, lo mismo podríamos decir de una de las tantas composiciones del grupo argentino Les Luthiers: “Oi gadoñaya”, presentada como “canción rusa”. Jonathan Powell (en Frolova-Walker 2011) señala que la música popular rusa no puede estudiarse sin tener en cuenta la geografía histórica de los rusos y la importancia de la compleja diversidad lingüística que convive en la región. A pesar de la escasez de estudios musicológicos sistemáticos y profundos, Powell asegura que junto a las características generales nacionales (como por ejemplo, los patrones estructurales, las melodías, los temas y los instrumentos) la base del folklore ruso está conformada por tradiciones regionales de raíces étnicas (pre-nacionales) muy antiguas. Estas se manifiestan en la variación de las características lingüísticas de los repertorios de la música popular.

A continuación, revisemos la parodia “oi gadoñaya”²¹ de Les Luthiers. A pesar de ser anunciada como “canción rusa”, no la incluiríamos dentro del repertorio de música popular de ese país. En su letra se evidencia un juego que remite, por un lado, al aspecto fonético de la lengua (secuencias consonánticas y palatalizaciones percibidas como características de numerosas lenguas eslavas) y por otro, a un campo léxico relacionado con la Rusia zarista que rima con términos introducidos en español. Cabe entonces preguntarse ¿Qué es lo que hace que esta obra pertenezca o no al género canción rusa en términos de prototipo? ¿Acepta la audiencia la clasificación de la obra en términos de canción rusa?

En otro orden, consideremos un segundo ejemplo presentado por Margolis y Laurence (1999) para advertir a qué se refieren con el Problema del error. Una persona temerosa de las serpientes va caminando de manera rápida por el Amazonas y se sobresalta creyendo que se cruza en su camino con una de ellas. No obstante, podría estar equivocada puesto que resulta en realidad que fue impresionada por una rama con forma de serpiente y no por un animal de verdad. Esta situación lleva a pensar que, si los procesos de categorización determinan la extensión del

²¹ Su letra es la siguiente: “De las obras corales populares de Johann Sebastian Mastropiero, figura en el programa “oi gadoñaya”, canción rusa sobre textos de poeta ucranio anónimo. Para su interpretación, Les Luthiers cuentan con la colaboración del Coro de los Barqueros del Vólgota. Oi gadóñaya /Oi gadóñaya /Oi gadóñaya/Heeey... heeey... ¡heeey! /Basta balalaika, /enseñanza laica, /viña etrusca añeja. /La lleva o la deja. /Si no es la que busca, /plástica katiuska. /¡Viva el conde de Romanov!/Grita fuerte el locutor en off /¡Viva el conde de Romanov! /Grita fuerte el locutor en off./Heeeeeeeeeey.../Próspera piraña, /ñoquis, niña extraña. /Grazna la cigüeña, /la bestia primigenia. /Próstata en desgracia /cruda idiosincrasia. /¡Viva el zar Nikolaievich! /¡Vamos todos a Miami Beach! /¡Viva el zar Nikolaievich! /¡Vamos todos a Miami Beach! /¡Hey!”

concepto, entonces esta rama ha de ser una serpiente ya que se la clasificó como perteneciente a esa clase de animal.

Este problema también podría considerarse en el estudio del concepto de género musical. El “*concerto grosso alla rústica*” de Les Luthiers evoca la forma de *concerto grosso* barroco en donde la música evoluciona en una continua expansión del tema, con tratamiento secuencial y sutilezas de fraseología, características propias de este género durante el Barroco tardío (Bukofzer 1986). A pesar de ello, en el compás 30 el *concertino* presenta el tema con ritmo de carnavalito con un trío de quena, charango y bombo. Si, como señalan los críticos de la teoría del prototipo, esta obra ha sido clasificada en su comienzo como *concerto grosso*, la determinación de su extensión no permitiría incluir más tarde al carnavalito.

Teniendo en cuenta estas argumentaciones, analizaré el ejemplo presentado por López Cano (2004) a fin de establecer también en éste cómo aparecen las limitaciones de la teoría del prototipo. El autor describe una experiencia con dos integrantes de su familia. A partir de la escucha de una pieza musicalailable de los años cincuenta, solicitó a su madre y a su tío – “...melómanos comunes y corrientes, sin formación musical, pero grandes consumidores de música sobre todo durante los años cincuenta y sesenta” (7)– que identificaran el género musical de esa obra, evitando previamente darles a conocer el título y el intérprete. Se trataba de “devuélveme el coco”, compuesto e interpretado por Benny Moré y su orquesta. De la escucha de esta música, revela López Cano, se obtuvieron respuestas distintas por parte de cada uno de los sujetos intervinientes. La experiencia se llevó a cabo por secciones, dividiendo la pieza en cuatro fragmentos. El hombre reconoció “una progresión armónica y orquestación característica del *boggie boggie*” (8) en el primer fragmento y aseguró que se podía “seguir el *swing*” (9) en el último, de manera que categorizó esta música como *boggie boggie*. Por su parte, la mujer adujo reconocer la voz de Benny Moré en el segundo fragmento (asociando en su categorización ese intérprete con los géneros mambo, bolero y son) y “el sabroso meneo de un mambo en toda su regla” (9) en la tercera sección. De modo que identificó esta música con el género mambo. Este ejemplo, según explica el autor, consiste en “una animada fusión de *boggie boggie* y mambo, dos géneros musicales contemporáneos pero que en el contexto de mis sujetos de experimentación no aparecen como “naturalmente” vinculados” (7-8).

Si retomamos las limitaciones de la teoría del prototipo, se observa que en el ejemplo descrito, cada uno de los sujetos categoriza la pieza con un género distinto. Ello se produce porque la extensión de cada concepto (mambo y *boggie boggie*) no está determinada y por esta razón

puede asociarse a ambos géneros. Dicho de otro modo, ambos sujetos tienen asociados ejemplos paradigmáticos diferentes y ello provoca que cada uno asigne una extensión distinta. En efecto, la pieza es un mambo con “una progresión armónica y orquestación característica del *boggie boggie*” (8) y se le puede “seguir el *swing*” (9) y, al mismo tiempo, es un *boggie boggie* cantado por Beny Moré con “el sabroso meneo de un mambo en toda su regla” (9). Asimismo, esta pieza musical es mambo y es al mismo tiempo *boggie boggie* ya que ambos son las extensiones de las categorizaciones de cada uno de los géneros identificados.

Además, el ejemplo pone en evidencia la importancia de la noción de competencia y ésta no puede ser descuidada a la hora de proponer alguna clasificación de género en el estudio de la música popular. En este ámbito el concepto de género es mucho más equívoco de lo que podría parecer en un primer momento. Los oyentes categorizan, conceptualizan, tienen expectativas, se desconciertan o no frente a la novedad y todo ello es producto de sus experiencias auditivas, resultado de sus costumbres socioculturales.

Entonces, el problema de la ignorancia de la teoría del prototipo, descrito por Armstrong se verifica también en el caso del género musical. La riqueza de las representaciones prototípicas no permite explicar la asignación del género, puesto que, como el propio López Cano detalló, no hubo coincidencia por parte de los tres sujetos intervinientes para determinar el género de “devuélveme el coco”.

Por último, pueden observarse otras limitaciones en la teoría del prototipo. Una de ellas se refiere a los prototipos ausentes. Supuestamente la evidencia más fuerte a favor de la teoría del prototipo es que los sujetos hallan natural evaluar ejemplos en función de su grado de representatividad de una categoría determinada y el hecho de que estas calificaciones se correlacionan con una gama de fenómenos psicológicos. Recordemos que:

Según esta teoría [del prototipo], un género musical se construye en torno a un prototipo, es decir, al ejemplar (pieza, canción) que representa mejor que otros al propio género. Las otras piezas que pertenecen al género son aquellas que establecen parecidos de familia con él (López Cano 2006: 7).

Sin embargo, Jerry Fodor señala que algunos conceptos no están asociados a juicios de tipicidad. A propósito, reconoce al menos tres tipos de conceptos que carecen de estructura prototípica²². En

²² “Indefinitely many complex concepts lack prototype structure. Some fail to have prototype structure because people

primer lugar, brinda el caso de aquellos conceptos que no tienen un ejemplo asociado. Un ejemplo referido a la música podría ser: ‘rock de Beethoven’. En segundo lugar, el autor presenta aquellos conceptos que no tienen estructura prototípica porque sus extensiones son demasiado heterogéneas. Se podría pensar entonces en el concepto ‘música que no es tango’. De esta manera si los sujetos de la experiencia no dispusieran de un ejemplar paradigmático, su juicio de identificación y en consecuencia su categorización, sólo podría ser por lo que el objeto no es. Finalmente, una tercera clase de conceptos está representada por aquellos cuya falta de estructura prototípica está asociada a otras razones. Un ejemplo clásico es el concepto de ‘creencia’ estudiado por las ciencias cognitivas y la filosofía de la psicología. A tal efecto, Osherson y Smith (en Margolis y Laurence 1999) señalan la falta de estructura prototípica de esta última clase de conceptos dado su carácter “intrincado”. Laurence y Margolis acotan que la idea es algo vaga pero no por ello hay que desacreditarla.

Regresando al concepto de género propuesto por López Cano y su explicación del proceso de categorización, tal vez sería válido preguntarse, ¿no es el concepto ‘género musical’ análogo al concepto de ‘creencia’ por cuanto su carácter no permite determinar una estructura prototípica? Una de las respuestas a estos problemas es la llamada teoría dual, según la cual hay dos componentes en el proceso de categorización. Uno de ellos, el procedimiento de identificación, es responsable de los juicios en una categorización rápida y el otro componente, el ‘núcleo’ –que está definido en términos de la teoría clásica a partir de condiciones necesarias y suficientes– es decisivo cuando los recursos no están limitados. No obstante, la teoría dual recibe las mismas críticas en su núcleo que las mencionadas por López Cano para la teoría clásica.

Retomemos una vez más el ejemplo ofrecido por López Cano; si su tío y su madre identificaron géneros distintos y, en cambio, su explicación más “científica” lo reconoció como una fusión de *boggie boggie* y mambo, pareciera ser que su manera de explicar el proceso de categorización se acerca a la teoría dual. Es decir, un primer contacto con la categorización del concepto de género puede explicarse a través de la teoría del prototipo; aunque una aproximación más detenida requiera revisar las características centrales –el núcleo– de la pieza musical. El

simply don't have views about the central tendencies of the corresponding categories. This seems to be the case with many uninstantiated concepts: U.S. MONARCH, 4th CENTURY SAXOPHONE QUARTET, 31ST CENTURY INVENTION, GREAT-GREAT-GREAT GRANDCHILD OF CINDY CRAWFORD. Others lack prototype structure because their extensions are too heterogeneous: A CONSEQUENCE OF PHYSICAL PROCESSES STILL GOING ON IN THE UNIVERSE, OBJECTS THAT WEIGH MORE THAN A GRAM, NEW SPECIES, NOT A WOLF, FROG OR LAMP. Still others lack prototype structure for others reasons: BELIEF, THE RADIATION BEING THE SAME IN EVERY DIRECTION TO A PRECISION OF ONE PART IN ONE HUNDRED THOUSAND, PIECE OF PAPER I LEFT ON MY DESK LAST NIGHT, IF X IS A CHAIR, X IS A WINDSOR” (en Margolis y Laurence 1999: 36).

problema de aceptar dicha teoría es que la argumentación debería sortear los obstáculos con los que se enfrenta al considerar la estructura de un concepto con un 'núcleo' y por tanto perder, al menos en parte, el espíritu de la teoría del prototipo.

4. Conclusiones

A lo largo de estas páginas he procurado examinar buena parte de las distintas definiciones de género musical que se han ensayado en el campo de los estudios de la música popular, así como también he intentado identificar las dificultades del proceso cognitivo de su conformación. A partir de la observación de conjunto de las perspectivas brevemente reseñadas, se advierte que todas coinciden en incluir en la definición de género otros elementos que no provienen del análisis estrictamente musical, como por ejemplo la *performance*, la naturaleza cultural de la música y la inmersión en un mundo político, económico y social. En consecuencia, la adjudicación de un género a una música no estaría determinada únicamente por las cualidades intrínsecas del lenguaje musical sino también por los usos que se hace de ella.

Asimismo, he relevado distintas posturas sobre el problema de la sinonimia entre el concepto de género y el de estilo. Si bien los autores citados coinciden en que ambos términos cubren campos semánticos distintos, como pudo comprobarse no parece suficiente asignarle al género la pregunta por el 'qué' se ha hecho en la obra y al estilo la pregunta por el 'cómo' es en realidad. Por el contrario, el estilo consiste a los aspectos relativos a 'cómo' y 'qué' simboliza una obra, los que permiten asociarla a un autor, período o lugar determinados.

Por último, otro aspecto destacable de esta revisión ha sido la reflexión que López Cano propone acerca del proceso de categorización. Su originalidad radica en buscar una definición distinta de la del resto de los autores quienes, aunque no esté explicitado, en todos los casos adhieren a la teoría clásica. En especial, López Cano intenta una formulación dentro de los lineamientos de la teoría de prototipo. Sin embargo, como he tratado de mostrar, su posición puede ser cuestionada, si nos remitimos a algunas de las críticas que la teoría del prototipo ha recibido y que también parecen atendibles para el caso del género musical.

De todo lo expuesto, puede concluirse que cualquier intento por definir el concepto de género musical habrá de incluir necesariamente a los distintos sujetos que participan en el hecho musical. Las definiciones que se han ensayado en los estudios de la música popular consideran la práctica musical como un hecho social y, en este sentido, incorporan no sólo a quienes producen música sino también a quienes la escuchan. De manera que para poder comprender qué es un

género musical, será necesario, por un lado, tener presente que la música es producto de, al menos, un sujeto cuya intervención hace a su definición. Por ello, las variables que se relacionan con los individuos, tales como la *performance*, el contexto social, los comportamientos de los músicos, entre otras, deben formar parte de su definición. Por otro lado, habrá que recordar que en el proceso de asignación de un género a una obra musical, la intervención del sujeto es activa, como en cualquier otro discurso²³. Esta última, por lo demás, se pone en juego con la noción de competencia desarrollada más arriba. En síntesis, lo que resulta evidente es que si pretendemos hablar de género musical no podemos dejar de incorporar a todos los individuos participantes que en las definiciones más antiguas no estaban presentes.

BIBLIOGRAFÍA

Bajtín, Mijail. 1982. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo veintiuno editores.

Bukofzer, Manfred. 1986. *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza.

De Vega, Manuel. 1984. *Introducción a la psicología cognitiva*. Madrid: Alianza.

Fabbri, Franco. 1982. "A theory of musical genres: two applications". En *Popular Music Perspectives*, eds. Philip Tagg and D. Horn, 52-81. Göteborg: Göteborg and Exeter.

_____. 1999. "Browsing Music Spaces: categories and the musical mind".

http://www.francofabri.net/files/Testi_per_Studenti/ffabbri990717.pdf [Consulta: 12 de febrero de 2011]

_____. 2006. "Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?" Ponencia presentada en el VII Congreso IASPM-AL, La Habana. Traducción de Marta García Quiñones.

http://www.francofabri.net/files/Testi_per_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf [Consulta: 12 de febrero de 2011]

Frith, Simon. 1998. "Genre rules". En *Performing rites. On the value of popular music*, 75-98. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Frolova-Walker, Marina et al. "Russian Federation." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40456pg2>. [Consulta: 24 de enero de 2011]

Gardner, Howard. 1987. *La nueva ciencia de la mente*. Buenos Aires: Paidós.

²³ En referencia al problema de los géneros discursivos Mijail Bajtín señala: "Una comprensión pasiva del discurso es tan solo un momento abstracto de la comprensión total y activa que implica una respuesta, y se actualiza en la consiguiente respuesta en voz alta. [...] el oyente, al percibir y comprender el significado (lingüístico) del discurso, simultáneamente toma con respecto a éste una activa postura de respuesta" (Bajtín 1982: 257).

Goodman, Nelson. 1990. "Sobre el estilo". En *Maneras de hacer mundos*, 45-66. Madrid: Visor.

Hamm, Charles. 1994. "Genre, performance and Ideology in the early songs of Irving Berlin". *Popular Music* 13(2): 143-150.

Holt, Fabian. 2007. *Genre in popular music*. Chicago: University of Chicago Press.

Janotti Junior, Jeder. 2006. "Por uma análise midiática da música popular massiva. Uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais". *UNIrevista* Vol. 1, 3 (jul.): 1-11.

López Cano, Rubén. 2004. "Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual"; en Martí, Josep y Martínez Silvia (eds.) *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*. Actas del VII Congreso de la SibE, 325-337. Madrid: Ministerio de Cultura. <http://www.lopezcano.net> [Consulta 1 de febrero de 2010]

_____. 2006. "'Asómate por debajo de la pista': timba cubana, estrategias músico-sociales y construcción de géneros en la música popular". Ponencia publicada en las *Actas del VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, IASPM-AL, La Habana.. <http://www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articulosPDF/RubenLopezCano.pdf> [Consulta: 1 de febrero de 2010]

Margolis, Eric y Stephen Laurence (eds.). 1999. *Concepts: core readings*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Margolis, Eric and Laurence, Stephen. 2008. "Concepts", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2008 Edition)*, Edward N. Zalta (ed.). <http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/concepts/>. [Consulta: 10 de enero de 2010]

Moore, Allan. 2001a. *Rock: the primary text*. Aldershot: Ashgate.

_____. 2001b. "Categorical conventions in music discourse: style and genre". *Music & Letters*, Vol. 82, 3 (Aug.): 432-442.

Negus, Keith. 1999. *Music genres and corporate cultures*. Londres: Routledge.

Ochoa, Ana María. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.

Orozco González, Danilo. 1992. "Procesos socioculturales y rasgos de identidad en los géneros musicales con referencia especial a la música cubana". *Latin American Music Review*, Vol. 13, 2 (Autumn, Winter): 158-178.

Santamaría Delgado, Carolina. 2005. "De la generalidad de lo genérico al género: la industria musical y la producción de identidades latinoamericanas en la primera mitad del siglo XX". Ponencia publicada en Actas del VI congreso latinoamericano IASPM-AL, Buenos Aires.

<http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/carolinasantamaria.pdf> [Consulta: 4 de abril de 2012]

Juliana Guerrero

Licenciada y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes por la Universidad de Buenos Aires y becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). Se desempeña como docente en la cátedra “Introducción a una Antropología de la Música” (FFyL, UBA). Es integrante del proyecto de investigación “Música popular en la Argentina. Rock, folklore y tango. Estudios preliminares para su historización” (UNLP).

Cita recomendada

Guerrero, Juliana. 2012. “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 16 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]