

***El proceso de recepción-transmisión en
Radiohead e influencias, a través del análisis
semiótico***

José Luis Pastor Sanz

Prof. Rafael Martín Castilla
Etnomusicología I
Universidad de la Rioja
Curso 2007-2008

Justificación del tema elegido

El estudio de la música popular moderna, en cuanto a objeto musical y en cuanto a proceso, ha encontrado en el análisis semiótico una referencia aceptada. Con la serialización de los musemas o señales musicales, en el marco de un estilo como el fijado, este proyecto pretende inferir resultados de esencia social-musical a partir de otros de carácter netamente musical. Los pasos que desarrollaremos serán los propios de un estudio etnomusicológico: trabajo de campo y trabajo de laboratorio. El primero, en la recopilación de datos en vivo, con especial dedicación al análisis de significaciones social-musicales en el momento de la recepción en directo, y en el acopio de referencias verbales entre los músicos y entre la audiencia. El segundo, a partir del estudio de fuentes sonoras grabadas (discos y videos musicales), sonoras escritas (transcripciones) y bibliografía en el marco del análisis de signos musicales desarrollado por la escuela del profesor Philip Tagg, entre otros.

Bibliografía

1. Alonso, S, *Música, literatura y semiosis*, (Madrid, Biblioteca Nueva, 2001)
2. Björnberg, Alf, *Music video and the semiotics of popular music*, (Studi e testi dal Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale, Università di Trento, 1992) 379-388
3. Chandler, D., *Semiotics the basics*, (London, Routledge, 2002).
4. Correa, Gabriel, *Metodología de la investigación artística - música: la perspectiva musicológica de Philip Tagg* (Univesidad Nacional San Luis, Chile, <http://prodmusical.unsl.edu.ar/index.htm>, consultado 30/12/2007)
5. Goodman, Nicolas *Los lenguajes del arte*, (Barcelona, Seix Barral, 1976)
6. Hatten, Robert, *Semiotics, Semiology and the Problem of Meaning in Music: Double review of Agawu, Playing with signs, and Nattiez, Music and Discourse*, (Music Theory Spectrum, Vol. 14, No. 1, 88-98).
7. Langer, Susanne, *Nueva clave de la filosofía. Un estudio acerca del simbolismo de la razón, del rito y del arte*, (Buenos Aires, Sur, 1958)
8. López Cano, Rubén, *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario*, Texto didáctico (actualizado junio 2007), Consultado 26/12/2007)
9. Tagg, Philipe, *Music's Meanings*, (Libro en realización) (Consultado 26 de diciembre de 2007 en www.tagg.com)
10. Tagg, Philipe, *Kojak: 50 Seconds of Television Music (Towards the Analysis of Affect in Popular Music)*. (1979, Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet)
11. Tagg, Philipe, *Fernando the Flute*, (Mass Media Music, Montreal, 2000)
12. Tagg, Philipe, *Guide du travail d'analyse*, (Faculté de musique, Université de Montréal www.tagg.org/udem/analyse/analmpop.htm, consultado 28/12/2007)

13. Tagg, Philipe, *Analising popular music: theory, method and practice*, (Popular Music Nº2 1982)

5 Referencias indispensables

(8) En este pequeño tratado, Lopez Cano hace un breve y práctico repaso a través de los fundamentos de la semiótica musical. Un recorrido con espíritu didáctico a través de los hitos de la semiótica musical. La idea relevante de Lopez Cano es la introducción del valor de las ciencias cognitivas en la representación simbólica de los signos musicales, con un amplio apartado dedicado a la musicología cognitiva. Para concluir, dedica al principiante en semiótica un capítulo lleno de referencias útiles: autores representativos, direcciones útiles... Es gratuito, te lo puedes bajar desde su página Web.

(10), (11) Son ejemplos amplios de análisis que tuvieron gran repercusión en los 70, 80. Se puede ver el tratamiento específico de musemas. Se trata de la fundación de una tipología de análisis de Música Popular Urbana, rama de la Etnomusicología relativamente joven y poco estudiada en su aspecto práctico musical, que no en sus implicaciones sociológicas, que sí conserva cierta tradición. Es una alternativa rigurosa y sistemática, científica, a los análisis habitualmente utilizados en música artística, que no siempre arrojan resultados significativos para este repertorio. A pesar de su impacto y trascendencia en su momento, hoy se valora más su aspecto inaugural de estudios musicales serios de MPU, más que sus resultados analíticos-teóricos.

(3) Establece un esquema básico del tipo de semiótica que practica P. Tagg. Trata los temas en un marco teórico que ayuda a entender los fundamentos de este método.

(12) Este documento lo he tomado como referencia para el análisis. Lo redactó Tagg para que sus alumnos tuvieran una guía de trabajo para sus ejercicios. Desde antes del análisis en sí mismo, establece unos parámetros de elección del objeto de análisis basados en criterios de interés contextual, transcribibilidad..., el capítulo central lo dedica a la transcripción, donde deja abierto el debate de cual es el lenguaje apropiado en función de los parámetros musicales representables con valor simbólico. En el apartado que dedica a tablas, defiende su utilización por su valor esquemático. En la última parte da pistas para la elaboración del trabajo interpretativo final.

(4) Es un estudio donde cuestiona de forma crítica y resumida el método desarrollado por P. Tagg. Útil para la realización de la última parte del proyecto. Este artículo es interesante, pues no abundan las referencias que cuestionan explícitamente el método de Tagg. Comienza dedicándole un apartado al lenguaje cinematográfico, más tarde se centra en la metodología estrictamente musical. Es significativo un esquema central donde resume de forma íntegra las distintas variables que toman partido en el método así como su vinculación social-ideológica.

Planificación del proyecto

1ª Fase: Trabajo de campo: las fuentes.

En un proyecto que toma como procedimiento el análisis semiótico, es fundamental la interpretación de los “signos” musicales: los musemas. La correcta localización y desciframiento de dichos signos depende mucho de la impresión social que de la música se haga en su propia recepción pública, que no será idéntica en España que en Inglaterra (a pesar de la globalización). Además de la intención del grupo, también es útil un estudio sociológico de la audiencia. La cultura, en definitiva, y sus implicaciones extramusicales en el objeto de análisis.

2ª Fase: Trabajo de laboratorio.

2.1 Selección del material. Previo al análisis, hay que escoger la música que tenga relevancia para nuestro proyecto. Como el material del que partimos es muy amplio, hay que seguir un criterio lógico y homogéneo en la selección para que nuestro trabajo arroje datos significativos. Para esta fase es útil el punto 3.1 Critères de choix de (12).

2.2 Transcripciones. Seguimos el modelo de P:Tagg (8,12). Así que lo primero es una transcripción que nos acerque a los detalles de cada obra. El código elegido en la transcripción dependerá de múltiples factores, musicales o extramusicales, donde el convencional será sólo uno de los lenguajes posibles (4).

2.3 Trabajo con videos musicales. Este tipo de estudio arroja definiciones musicales interesantes de los autores (2).

2.4 Relación e interpretación de la tabla de musemas. De acuerdo con el texto didáctico de Rubén López Cano (8), en esta fase no pretendemos una traducción funcional-social-cultural exacta de cada extracto musical, cosa que es imposible, sino más bien su localización como signos representativos desencadenantes de procesos cognitivos. Es decir, una semiosis y no una semántica. Por tanto, en esta fase del proyecto, trabajaremos en la identificación y representación de momentos musicales.

2.5 Análisis comparativo. Realizado el vasto trabajo de identificación, en esta fase estableceremos las interrelaciones entre los grupos que resultarán en la destilación del estilema. O en nomenclatura de Tagg el “Interobjective Comparison Material” (IOCM).

Actividad J.Martí

1. Con un poco de imaginación, elabora una detallada descripción de un concierto o recital de música tal como lo describiría una persona procedente de una cultura diferente...

Me extrañó que mi padre quisiera venir conmigo al concierto de Radiohead. Tengo que decir que mi padre era ajeno a este tipo de eventos. Es de suponer que

tuviera una idea general, formada de una suma de referencias sesgadas e indirectas. En cualquier caso, nunca se había interesado explícitamente. De hecho, mi padre sí tiene cierta afición musical. Es abonado en el auditorio y todos los meses acude metódicamente a escuchar un concierto de música clásica, que suele abundar en repertorio occidental canonizado. Así que, un escalofrío me recorrió el cuerpo cuando me advirtió su inesperado interés. Una mezcla de temor y curiosidad. En efecto, acompañar a mi padre en esta experiencia nueva para él, me devolvió la conciencia del acto, me descubrió los detalles ceremoniales del concierto ya desde el momento mismo de sacar la entrada, y sus caracteres singulares, acciones que por considerarse naturales habían acabado siendo inadvertidas, y que ahora, viéndolas a través de los ojos de alguien que las percibe por primera vez, surgen como novedades dignas de atención.

Lo primero que me conmovió, a medida que nos acercábamos a las Ventas, fué el hecho de que mi padre no enajenara con el público que acudía, que poco a poco se iba diferenciando del resto por las calles aledañas madrileñas. Me pregunté por qué. ¿Era por su apariencia? De hecho, Radiohead no es un grupo que se asocie a cierto “código al vestir”. Al menos no de forma tan evidente como lo hace un grupo de tendencia heavy, punk, rock and roll o tecno. Encontramos gente de diversas tendencias y de ninguna en particular... ¿Es Radiohead representante de una tendencia? Me preguntaba por primera vez. Quizá es un grupo síntesis. Recordé esas palabras del crítico de El País refiriéndose al grupo de Thom Yorke: ese grupo de Rock alternativo... cuyas raíces se alimentan del punk rock de los 80 y que engloba subgéneros como el Pop, El Folk, la música electrónica o el Jazz... Puede ser que un fan español no viva el fenómeno Radiohead de la misma forma que un fan británico, no en vano es un grupo que representa una cultura específica anglosajona de “club” y de sello independiente. La transculturación no ha culminado en aculturación. Los seguidores españoles del grupo, como cultura receptora, no han asimilado de una forma única las características específicas de esta rama del movimiento Indie...

Por fin llegamos al coso taurino reconvertido en sala de conciertos. Mi padre fruncía el ceño mientras repasaba con la mirada la disposición de las gradas. No podía disimular cierta desazón, acostumbrado como estaba a la regularidad de su butaca fija en lo alto del segundo anfiteatro del auditorio. Esta repentina dosis de azar le incomodó un poco. Decidimos nuestra posición en la grada, sentados, a media altura, frente al gran escenario equipado con multitud de altavoces. Miré a mi padre de reojo, me pregunté: ¿No echa de menos el programa? De hecho permanecía mudo, atento a la multitud que poco a poco se agolpaba frente a las tablas.

Un chorro de luz hacia el centro de la escena y una estruendosa ovación captó nuestra atención: surgió el grupo por entre una neblina artificial. Como héroes en la estepa siberiana poco antes de la batalla. Con sus guitarras colgantes a modo de temerarias lanzas. Mi padre me espetó reprimiendo unos lánguidos aplausos: no se si escucharemos bien con tanto jaleo... Escuchar... me dije a mi mismo mirando con cierta nostalgia la muchedumbre dando saltos ahí abajo. No se trata de escuchar papá, no sólo, también hay que vivir el “ambiente”...le comenté poco convincente mientras reflexionaba en el sentido de dicha expresión. ¿Qué es vivir el ambiente? ¿Se puede reducir a esas palabras el sentimiento propio de esta manifestación de la cultura? ¿Es quizás esto su seña de identidad? Me puse a analizar a la gente que me rodeaba como buscando la justificación de mi teoría. Había una conducta del público bien reconocible. Por

ejemplo, en el “traducir” a movimientos la pulsación de la música, d exteriorización del sentir musical a través de gestos determinados, aún en la templada comodidad del asiento en el tendido. La escucha pasiva no era corriente. Era natural y recomendable el expresar una especie de aquiescencia con lo escuchado, ya sea a través del vaivén sincrono con la cabeza o los pies, o con otro gesto de aprobación. De testimonio directo de la experiencia a través de una serie de convulsiones que cohesionaban en uno sólo a público y músicos... Mi padre se resistía a seguir ese cúmulo de ritualizaciones no escritas sobre la recepción pública de esta música. Más bien su actitud era la de un científico que observa un espécimen a través de una vidriera. Me vino a la cabeza la grotesca imagen de un distinguido auditorio siguiendo con las palmas el ritmo de un vals de Strauss el concierto de Año Nuevo, con sus planchados smokings...

Más tarde, mientras volvíamos al coche en silencio, cada uno ensimismado en el fabuloso torrente de sensaciones que nos había dejado el concierto y con el tímpano pitando por el exceso de volumen, le pregunté entre dientes, sintiéndome un tanto responsable del posible juicio que pudiera emitir: ¿Te ha gustado o qué? Entonces me miró sonriente y dijo: Sí, claro que sí, hijo. Pero la próxima vez nos ponemos abajo...

**Artículo: El análisis semiótico en la Música Popular Moderna
(Basado en el artículo: Schenkerian Análisis and Popular Music,
publicado en Trans nº5 por Cristóbal L. García)**

Dice Enrique Cámara de Landa en su *Etnomusicología*, que los grupos de música popular urbana tienen una idiosincrasia compositiva particular. Un miembro del grupo propone un elemento musical-extramusical que le parece de su interés. Ya puede ser una célula, un riff, una propuesta rítmico-melódica, un texto o un pretexto. Si la propuesta es aceptada y asimilada por el resto del grupo, se turnan en añadir ingredientes a esa célula germinal, ingredientes previamente codificados en el marco de un estilo, hasta que se forma la estructura básica de la obra. Es entonces cuando con los ensayos la van enriqueciendo, sumando poco a poco los detalles que configurarán su personalidad última.

Este podría ser el resumen básico muy elemental del mecanismo generativo en la MPU. Pero si observamos un poco más de cerca el proceso, vemos en esta aparente anarquía un orden que rige a mayor escala los actos creativos de estos músicos. El entendimiento que se produce entre ellos, la complicidad más o menos manifiesta en el complejo mundo del proceso creativo, se debe a que previamente se han asociado bajo el estandarte de una tendencia, una “etiqueta” pública. Un gusto común netamente delimitado por un estilo altamente codificado. Códigos musicales asociados a determinadas emociones, también muy concretas. Pero igualmente a movimientos, conceptos, recuerdos específicos y en general desarrollos cognitivos. Los elementos que proponen, de alguna forma están ahí, entre las incontables referencias que comparten. El proceso trata entonces de buscar entre los recuerdos, entre las vivencias musicales. En cuanto surgen, el grupo entero lo reconoce como propio, como verdadero, o lo desecha inmediatamente:

... es posible representar una determinada afeción emocional con la invocación casi literal de diferentes tipos de llaves musicales como si fueran elementos de un léxico (4)...

Es tanto el consenso acerca de lo que representa la música para el grupo, que la puesta en común es inmediata. Y por extensión su exhibición pública, que es una extensión homogénea grupo a público, dada la filiación general del segundo con el primero. De tal forma que el concierto es un revivir de una memoria colectiva, donde la música identifica y cohesiona la tribu y su ideología de forma muy representativa y casi ritual. De alguna forma, la composición es altamente respetuosa con su tradición simbólica musical. Siendo aquí la tradición en forma de relaciones signo musical-significante cognitivo, sea este en forma de respuesta fisiológica o efecto psicoacústico.

Y esta es la base teórica que sustenta las teorías analíticas del profesor Philip Tagg, y en consecuencia, esta es la razón por la que la música popular urbana responde tan bien a sus análisis semiológicos, algunos tan pormenorizados como (10) y (11). El repertorio de música popular urbana es altamente codificable, dentro de los límites que marca un lenguaje inespecífico como es la música. Y por eso, un estudio basado precisamente en la revisión de dichos códigos significativos, es en principio procedente. Pero aunque parece que existe un amplio consenso en el hecho de que la música popular urbana es reducible a signos, también hay acuerdo en el hecho de que dicho proceso es complicado, y de que no sólo los significantes a los que señalan tales signos no son ni mucho menos únicos, como lo son en un lenguaje verbal-científico, sino que tampoco hay uniformidad absoluta en cuanto a qué signos deben ser los representativos siendo habitual la sinonimia y la polisemia:

Los procesos de significación musical son complejos y en ocasiones se ofrecen como nebulosas compactas difíciles de organizar desde un pensamiento proposicional o una lógica lineal (8).

El método del análisis semiótico practicado por P:Tagg incluye este aspecto en lo que el define como PMFC: "Paramusical fields of connotation". Una vez establecido el IOCM (Interobjective Comparison Material) formado por todos los musemas similares que se encuentran en diferentes obras en un mismo marco cultural, se trata de encontrar el vínculo de cada musema con otros objetos, a parte de sí mismos, en otros campos: letras, imágenes, movimientos, periodos históricos, identidades culturales... esta vinculación es lo realmente interpretativo y tiene por finalidad última la catalogación sociocultural de la música. Es decir, de su significante en el entramado cultural. Es este movimiento asociativo y bidireccional entre lo musical (el musema) y lo paramusical, lo que define el método de Tagg. Cuando el músico de la banda propone un riff, propone indirectamente una significación extramusical. En función de la misma, la propuesta es aceptada democráticamente por el grupo. Es decir, busca significaciones generales analizando un repertorio musicalmente afín, algo que aparentemente suena poco específico y general, pero que Tagg ha tomado como punto de partida para elaborar un método sistemático, especialmente para un repertorio altamente divisible en códigos de significación social-musical, como es el repertorio de música urbana popular.

Sin embargo, aunque el método de Tagg es sistemático y comprensible, arroja una serie de dificultades. Sobre todo a la hora de elaborar el IOCM y el subsiguiente PMFC. Un ejemplo gráfico de este proceso es “Fernando de Flute” (11), basado en el tema Fernando de Abba. El primer musema lo forma una melodía simple sobre una armonía estática. Tagg busca ejemplos similares en un IOCM previamente elaborado, en este caso centrándose en autores y obras consagradas, y a partir de ellos destila significaciones diversas, elaborando su PMFC. Escoge obras de Borodin, Copland, Malher y Vaughan Williams con similares musemas, y tras escucharlos detenidamente y analizar su significación en el contexto de cada obra, resulta en un resumen que titula de forma simbólica “escena campestre”. A través de Bruckner y Grieg, llega a una concusión similar, “tierra boscosa”. Shubert, “vida aldeana”...que le conducen a calificaciones de valor: reflexión, soledad, naturaleza, paz.... Más específicamente desglosa dicho primer musema en partes: el detalle melódico contiene un giro particularmente hispano, el detalle tímbrico del acompañamiento un tipo de tremolando cuya técnica y sonoridad le retrotrae al uso instrumentos étnicos...Por último, busca ejemplos de musemas-significaciones en repertorios próximos cronológicamente hablando: Simon And Garfunkel “El condor pasa” entre otros... En resumen, el conjunto de músicas (IOCM) con las que establecer paralelismos, es un tanto subjetivo. Depende un tanto de una preasociación que conduce al investigador a vincular un conjunto de obras con otras, supeditando dicha relación a una cierta afectividad no neutra. Así mismo, la significancia que pueda tener cierto elemento musical no es ajena al factor espacio-temporal, de la misma forma que una misma palabra puede tener significaciones diversas en distintos lugares, o en épocas distintas. Dicha aleatoriedad quedaría un tanto más determinada si estableciéramos de forma más precisa ciertas consignas para el conjunto (IOCM-PMFC) en base a criterios más naturales tomados a ejemplo de la lingüística u otros: contexto geográfico-temporal, repercusión social, utilización política-ideológica...suponiendo que las músicas amparadas por estos lazos, les unen igualmente similares significaciones simbólico-musicales. Aún así, creo que Tagg no pretende una categorización significativo-musical que devenga en teorías universales, objeto que queda más del lado de un proceso puramente especulativo, sino más bien un método de análisis que valore la música como acto comunicativo estableciendo unos campos simbólicos comunes entre emisor y receptor.

Para Tagg es más fecundo seleccionar un objeto de análisis que se conciba para ser recibido por gran cantidad de oyentes, para grupos socioculturalmente heterogéneos en lugar de usar música escuchada por grupos más exclusivos, homogéneos. Simplemente porque es más lógico estudiar lo que considera comunicativo en general antes de intentar entender particularidades (4).

Para concluir, volvamos al análisis de Tagg para analizar el proceso a través del cual un musema adquiere entidad simbólica. Una vez elaborada la tabla de musemas (el proceso de elaboración de musemas también está en parte sistematizado a través de lo que denomina campo de parámetros musicales) y su relevancia temporal a lo largo de la obra, así como la letra y la transcripción, la parte fundamental del estudio, el verdadero trabajo de laboratorio, lo constituye un análisis de los datos (*writing part*). En dicho trabajo, la parte fundamental del proyecto, la guía de trabajo de Tagg recomienda seguir los siguientes puntos:

1. *Justificar tu elección en base a una problemática o circunstancia concreta.*
2. *Análisis de la literatura asociada: "historia" del grupo, portada del disco, letras, encuestas y entrevistas...*
3. *Recuento de eventos musicales junto a sus connotaciones, ya sean sonidos o sus combinaciones*
4. *Relatar cómo los eventos musicales se relacionan con su función social específica: religiosa, política o la que fuera a partir de la letra, narrativa visual, significaciones musicales...así como la valoración del cumplimiento de dicha función (8).*

En estos puntos, queda claro que un estudio completo al amparo de este método, requiere una detallada consideración de los diferentes aspectos que rodean a la producción musical como tal, y que puedan aportar alguna pista sobre la interpretación de la música en su seno social. En este sentido, ningún aspecto es despreciable. La asimilación de todos los datos previo al análisis: a la hora de delimitar el objeto que mejor responda a los intereses de la investigación, así como el estudio previo del entorno cultural en el que la música se manifiesta y adquiere esas singularidades simbólicas, durante: a la hora de establecer los musemas, localizar esas diferentes representaciones musicales de diferentes aspectos, que van a devenir en signos, y sobre todo después: a la hora de establecer conclusiones de utilidad que arrojen luz al objeto de estudio. O sea, en todo punto del proyecto, hay que tener presente la manifestación cultural como un sedimento de una más global red de significaciones. Siempre desde un punto de vista post-estructuralista, es decir, entendiendo un sistema de referencia mas o menos estable pero relativo siempre a un observante en el seno de su cultura, sin simplificar ni generalizar. Es decir, una tendencia hacia lo objetivo (sin llegar nunca a alcanzarlo) en el tránsito de lo subjetivo individual a lo "subjetivo colectivo".