

¿Hermanos, en lo bueno y en lo malo?

Un abordaje socio-discursivo del dúo musical Pimpinela

Kon, Fermina | Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires | ferminakon@hotmail.com

› Resumen

El presente artículo pretende analizar la canción “*En lo bueno y en lo malo (Hermanos)*” (Pimpinela, 1983) a partir de la perspectiva socio-discursiva propuesta por el investigador Claudio Fernando Díaz, enfoque que piensa a las músicas populares como producciones discursivas que pueden ser caracterizadas bajo su complejidad semiótica. Como hipótesis, se sostiene que la canción “*En lo bueno y en lo malo (Hermanos)*”, en conjunción con ciertas condiciones de distribución y en contexto con el disco al cual pertenece, presenta un modelo de familia que viene a reafirmar ciertos valores considerados como costumbristas en un contexto social, político y económico que presentaba nuevas formas familiares. En sintonía, se examinan particularidades tanto de la letra, partiendo de un análisis textual, como del material visual que acompaña el contexto de distribución de la canción seleccionada, aportando así un análisis iconográfico. Por último, se señalan las materialidades sonoras que conforman la pieza musical elegida desde los arreglos vocales y la producción musical.

Palabras claves: Pimpinela; músicas populares; discurso; estructuras familiares

Siblings, for better or for worse? A socio-discursive approach to the musical duo Pimpinela

› Abstract

This article aims to analyse the song “*En lo bueno y en lo malo (Hermanos)*” (Pimpinela, 1983) from the socio-discursive perspective proposed by the researcher Claudio Fernando Díaz, an approach that thinks of popular music as discursive productions that can be characterised in terms of their semiotic complexity. As a hypothesis, it is argued that the song “*En lo bueno y en lo malo (Hermanos)*”, in conjunction with certain conditions of distribution and in context with the album to which it belongs, presents a family model that reaffirms certain values considered to be customary in a social, political and economic context that presented new family forms. In line with this, we examine the particularities of both the lyrics, based on a textual analysis, and the visual material that accompanies the context of distribution of the selected song, thus providing an iconographic analysis. Finally, the sound materialities that make up the chosen piece of music are pointed out from the vocal arrangements and the musical production.

Key words: Pimpinela; popular music; discourse; family structures

› Introducción

A la hora de pensar un marco teórico para el análisis de una canción, el trabajo de Carolina Spataro (2012) en vínculo con ciertas canciones de Ricardo Arjona devino un enfoque clave. En primera instancia, llama mucho la atención el hecho de trabajar con un artista y un repertorio considerado como un mero producto del mercado o como “vergonzante”. ¿Por qué hay músicas que merecen y deben ser estudiadas por la academia en contraposición a *otras* que no resultan dignas de ingresar en los campos de estudios? ¿Quién determina este tipo de cuestiones? Spataro, con astucia y perspicacia, analiza los motivos que imposibilitan entender estas músicas populares como “objetos sociológicamente relevantes” (Spataro, 2013:27).

Teniendo esto en cuenta, el artículo busca indagar en canciones y artistas populares que puedan presentar alguna suerte de complicación a la hora de ser investigados y analizados. Al seleccionar a Pimpinela, dúo compuesto por los hermanos Joaquín y Lucía Galán, resultó necesario realizar un estado de la cuestión acerca de qué investigaciones habían sido llevadas a cabo sobre aquellos cantantes en vínculo con las músicas populares. Como resultado, aparecieron análisis textuales de ciertas letras canónicas a partir de estudios de género, mientras que otras investigaciones se ocuparon de poner el foco en aquello que puede considerarse como performativo y teatral en lo vinculado al dúo Pimpinela.

El artículo de Claudio Fernando Díaz y Silvina Graciela Argüello (2023), “Entre el amor pasión y la moral del matrimonio: el empoderamiento de las mujeres en las canciones de Pimpinela”, si bien tomaba los *hits* del reconocido dúo, presentaba una perspectiva basada en un análisis socio-discursivo que resultó sumamente interesante. La problemática de lo familiar no había sido abordada de manera tan directa, problemática que llamó poderosamente mi atención, considerando que Pimpinela se basa en un par de hermanos que cantan “canciones de pelea” (Díaz y Argüello, 2023:1). Como hipótesis de lectura y análisis, puede sostenerse que la canción “*En lo bueno y en lo malo (Hermanos)*”, en conjunción con ciertas condiciones de distribución y en contexto con el disco al cual pertenece, presenta un modelo de familia que viene a reafirmar ciertos valores considerados como costumbristas. Para esto último, el artículo escrito por Romina Iebra Aizpurúa et al. (2007) en relación a los cambios en las estructuras familiares de Brasil y Argentina de la década del 80 funciona para dar cuenta de aquel contexto tan problemático.

› Hermanos (1983)

Hermanos constituye el tercer disco de Pimpinela, el cual sale en formato de vinilo en el año 1983. El primer disco se llamó *Golondrinas*, con su lanzamiento en el año 1981, mientras que el segundo se denominó *Pimpinela* y salió al mercado en el año 1982.

En el disco que aquí nos compete, se puede percibir como en la tapa aparece escrito “Pimpinela” en una prolija cursiva. Un poco más abajo, la misma tipografía se aplica a “Hermanos”, palabra que le da nombre al disco. La vestimenta resulta ser igual para los dos hermanos, acorde a la moda de la década del ochenta, momento en el que la ropa deportiva y el cabello con volumen se encontraban en auge. Se trata de un plano medio, el cual va desde la cabeza de ambos hasta la altura de la cadera. En cuanto a la gestualidad y la manera de colocar el cuerpo, Lucía se encuentra un tanto apoyada en el hombro

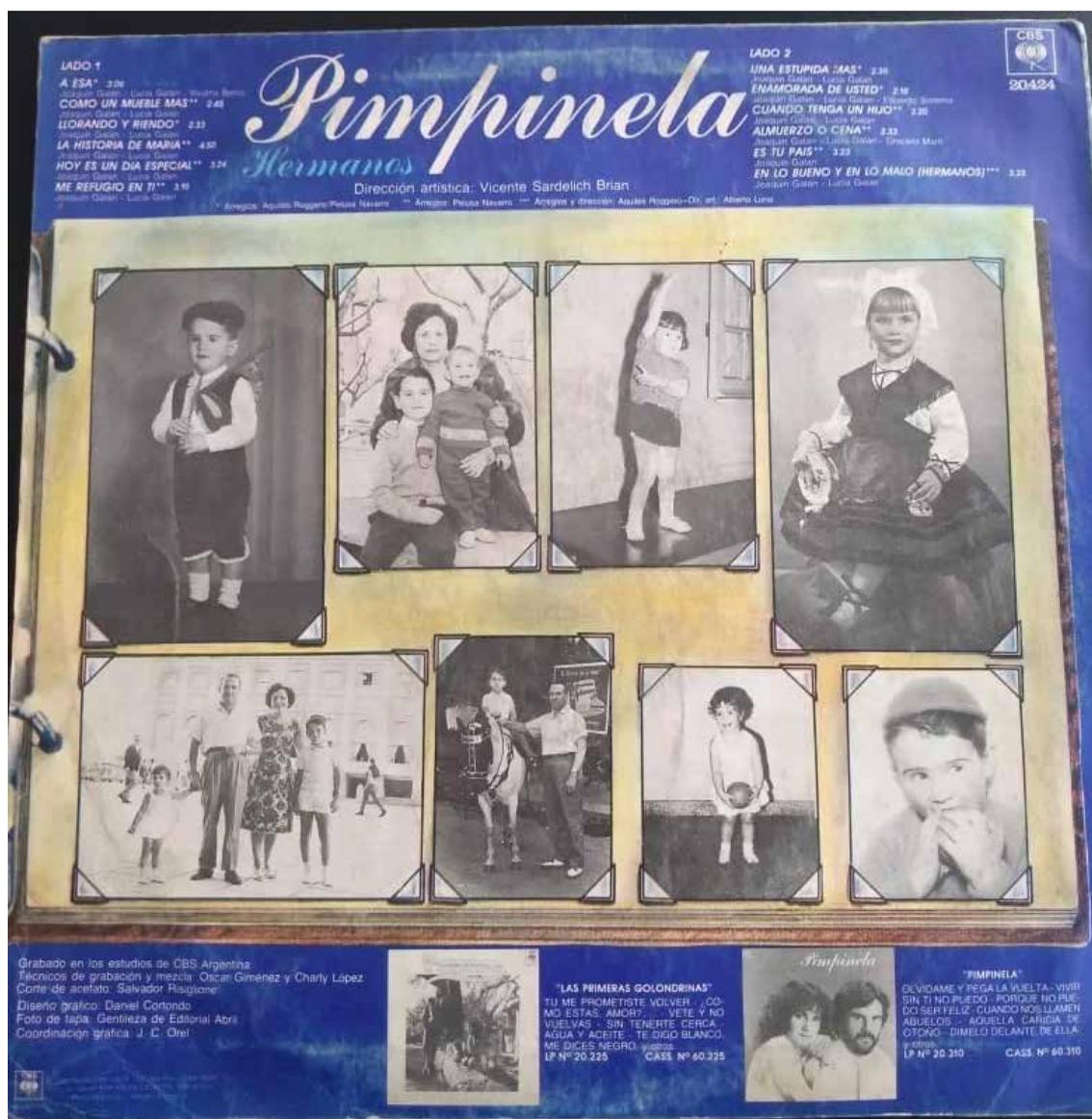
de su hermano. Cabe destacar que esto último produce un efecto de complicidad, apoyo y soporte. Asimismo, los dos despliegan una gran sonrisa.

Con una simple mirada a la contratapa puede reconocerse lo que parece ser un álbum de fotografías, como si estuviese impreso en el cartón del vinilo. Incluso aparecen unos anillos de metal, típicos de los álbumes familiares que coleccionan recuerdos, como bien pueden ser cartas, fotografías, dibujos, etc. Las fotografías aquí presentes corresponden a los hermanos Galán y sus padres, siendo todas imágenes en blanco negro, las cuales se contraponen al azul marino que tiñe la tapa del vinilo. Algunas fotografías resultan de escenas más elegantes, mientras que otras poseen un aspecto más casero y hogareño. Por encima de lo que parece ser este álbum figuran los nombres de las canciones presentes en el disco, quedando un poco pequeño frente a la gran magnitud de las fotografías. Abajo de estas últimas se perciben los dos primeros discos del dúo, ya mencionados a comienzos de este apartado, cada uno con sus respectivas canciones.

Deviene interesante pensar como la canción seleccionada en el presente trabajo no solo le da nombre al disco, sino que conforma un entramado conceptual que tiene que se vincula directamente con la dirección creativa del mismo. Aquí, la hermandad y la unión entre hermanos se lleva a un extremo, nucleando las temáticas presentes en el resto de las canciones. Además, llama la atención esta contraposición visual entre algo tradicional y algo moderno presente en la diferencia de años de aquellas fotografías. En otras palabras, mientras que en la tapa vemos a Joaquín y Lucía “modernizados”, acorde al presente histórico, la contratapa entabla un vínculo con el pasado, narrando la historia de esta hermandad.



Tapa del vinilo *Hermanos*, 1983, CBS Records



Contratapa del vinilo Hermanos, 1983, CBS Records

› En lo bueno y en lo malo

En lo que respecta al análisis específico de la canción, la letra narra la experiencia de ser hermano mayor y menor, alternando esos puntos de vista. Comienza así:

Quando tu naciste
yo apenas tenía seis años
que gran alegría

pronto tendría un hermano
y llegaste tú a las nueve y diez
una mañana a fines de mayo
y tan grande fue aquella ilusión
que cómo pude te tomé entre mis brazos
ya me había olvidado
que quería un hermano

Esta primera estrofa, cantada por Joaquín, trata sobre el primer acercamiento que un hermano mayor posee para con su hermano o hermana menor. Aquí, se percibe como el personaje masculino manifiesta querer un hermano varón, algo que sucede mucho incluso en la actualidad, y tiene que ver con esta manifestación de desear un nuevo integrante de la familia acorde a los deseos del niño o niña ya nacido. Resulta interesante la manera en la que esta pequeña estrofa no trata únicamente del contacto simbólico, de ese momento en el que uno reconoce a ese bebé como parte de la familia, sino también del contacto físico, de ese primer *tomar en los brazos*. De hecho, la alegría fue tanta que este personaje masculino pareciera haber olvidado su deseo inicial: un hermano hombre.

En cuanto a lo estrictamente sonoro, la canción empieza con lo que parecen ser unas notas tocadas por un xilofón, un ruido metálico similar al de una caja de música o un juego infantil. Asimismo, la voz de Joaquín se oye casi como un susurro, sin ningún tipo de acompañamiento más que esta pequeña melodía ya mencionada. Sin embargo, a partir de la frase “y llegaste tú...”, Joaquín eleva un poco el tono de voz, sumando también otro sonido vinculado con lo infantil, como si se tratase de la aparición de un hada o algo similar. A partir de aquí, de manera progresiva, se perciben flautas y violines que acompañan la melodía cantada por Joaquín.

Luego, para sorpresa del oyente, se agrega una batería y el “estilo” de la canción se modifica, junto con la aparición de Lucía, quien canta lo siguiente, ahora desde su perspectiva de hermana menor:

Cuando fui creciendo
buscaba estar a tú lado
te sentía grande
aunque tenías 10 años
y detrás de ti empecé a andar
por el camino que me ibas dejando
y hoy de mi niñez a mi juventud
tengo recuerdos qué no se han borrado
que llevo conmigo
mi querido hermano

Aquí, se trata de esa sensación de ser pequeña y de buscar al hermano mayor, de verlo como un ídolo “aunque tenía diez años”. Resulta interesante cómo este cambio de persona en la narración genera una doble dimensión de reconocimiento en el oyente, debido a que en ese entonces era común que en las familias hubiese más de un niño. Dicho de otra manera, quien escuchase esa canción podía identificarse tanto con el punto de vista de Lucía como con el punto de vista de Joaquín. En esta estrofa se percibe cierta cuestión más “fresca” y moderna, como si fuese otra etapa en la vida de estos personajes, este paso “de la niñez a la juventud” que se menciona en la letra.

Luego de estas dos estrofas se presenta el estribillo, dónde se ubica la frase que da nombre a la canción y al disco:

Hermanos, en lo bueno y en lo malo
siempre unidos siempre a mano
sin pedirnos nada a cambio
hermanos, en lo dulce y en lo amargo
aprendimos a escucharnos
y a entendernos sin mirarnos

Tanto la voz de Lucía como la de Joaquín se empalman. Lucía canta con ese tono agudo que tanto la caracteriza, mientras que Joaquín se mantiene “más abajo”, generando un colchón para el registro de su hermana. Cabe destacar que ambas líneas melódicas van siempre a la par, “siempre unidas”, no dejando ningún momento individual en el estribillo. Si bien cada uno posee una manera de cantar sumamente particular y distintiva, sus voces están “siempre a mano”. Esta letra, además de repetirse varias veces en la canción, destaca esta unión entre hermanos y la manera en la que el vínculo siempre se mantiene y ambos van a estar para el otro en cualquier circunstancia de la vida.

A continuación, se presenta un pequeño puente que también canta el dúo a la par. La letra y el modo de ejecutarla responde a la lógica del estribillo, haciendo foco en el presente en el que ambos se encuentran:

Hoy estamos juntos
y nada de aquello ha cambiado
por el mismo rumbo
luchando por lo que amamos

La siguiente estrofa posee una particularidad que cabe destacar, y es la mención de Dios. Cantada por Lucía, los fraseos resultan similares a los de la primera estrofa que ella canta en solitario.

Le agradezco a Dios el poder seguir
a cada paso contando contigo
porque junto a tí aprendí a vivir

siempre del lado mejor del camino
donde no hay espinas
porque estás conmigo

Para finalizar, tanto Lucía como Joaquín repiten el estribillo por segunda vez, para dar paso a una tercera repetición que se da de manera parcial, comprendiendo que la canción finaliza con el procedimiento de fade-out. Este fundido genera la sensación de que lo que está siendo oído no finaliza jamás, como si quedase en una escucha infinita. Si se piensa también que el estribillo es aquella parte de una canción popular que más se repite y más pregnante resulta para el oído, ¿qué implicancias tiene esta reproducción en loop en el significado total de “*En lo bueno y en lo malo (Hermanos)*”? No parece ser una casualidad que la parte de la letra que posee una mayor bajada de línea moral e ideológica sea el fragmento que más fijado queda y más se asocia a la canción en sí.

› ¿Cómo abordar las músicas populares?

Claudio Díaz y María de los Ángeles Montes (2020), como resultado de diferentes grupos de estudio e investigación, plantean un abordaje socio-semiótico para pensar los vínculos entre músicas populares, cognición, afectos e interpelación. Destacan el giro afectivo que ocurrió en el campo de las humanidades en los últimos años. Como resultado de esto, el análisis a partir de estas nuevas subjetividades en la producción y recepción de ciertas músicas populares entró en auge. No obstante, los autores critican que esta dimensión afectiva suele ser separada de otros tipos de análisis, generando perspectivas teóricas “incompletas”, si así puede establecerse, que contraponen lo afectivo de lo textual, dejando esto último de lado.

Ambos proponen, entonces,

un enfoque que entiende la dimensión afectiva como parte de cualquier proceso cognitivo y sostenemos que una perspectiva sociodiscursiva brinda valiosas herramientas para la comprensión de esa dimensión en las músicas populares, incluyendo la capacidad que las mismas tienen para interpelar a determinados públicos y contribuir a la construcción de identidades (Díaz y Montes, 2020: 38).

Tomando esto último, a lo largo de los análisis realizados en el presente trabajo se mencionó esta interpelación al público por parte de la noción de familia planteada por Pimpinela, y cómo los oyentes pueden pensarse y construirse a sí mismos a través de esas decodificaciones llevadas a cabo en la escucha de las canciones.

La cita a continuación logra sintetizar ciertas cuestiones de lo socio-discursivo que devienen sumamente operativas para el análisis de “*En lo bueno y en lo malo (Hermanos)*”:

Las canciones populares, entonces, pueden pensarse como producciones discursivas que se caracterizan por su complejidad semiótica: la letra, la música, las mediaciones técnicas de su producción y circulación, y todos los aspectos performáticos que se derivan de la interpretación, interactúan de diversas maneras para

producir sentido. Abordar las canciones desde un punto de vista discursivo no significa, entonces, trabajar solo con las letras y partituras, sino considerar todo ese conjunto significante. Pero, además, un abordaje propiamente discursivo requiere poner en relación ese conjunto significante con sus condiciones sociales de producción y recepción. Si se pueden pensar a las músicas populares como discursos es porque son parte [...] de la semiosis social (Díaz y Montes, 2020: 43).

Si bien aquí no están siendo analizadas todas esas cuestiones, resulta interesante pensar en esta complejidad semiótica como resultado de la interacción de diversos elementos. Se trata de una semiosis social, en efecto, de un discurso que es interpretado y resignificado por los oyentes. Lo discursivo está en la forma social de producir y generar sentido, y como, a su vez, ese sentido se interpreta. Los significantes cobran sentido al vincularse entre sí, al tomar una canción que forma parte de un disco y que circula de determinada manera. Como si fuese una mamushka, capas y capas de análisis comienzan a desprenderse solamente de una canción.

En otro pequeño artículo, Claudio Díaz (2020) realiza un aporte teórico que complementa en parte lo expuesto con anterioridad. Menciona, por una parte, que las músicas populares pueden ser consideradas como fenómenos sociales que afectan la intimidad y logran producir una articulación entre lo público y lo privado, algo que se percibe con claridad en la canción seleccionada. Agrega también que la música popular nos brinda como oyentes la capacidad de construir nuestra subjetividad, de pensarnos a nosotros mismos. Si puede considerarse al discurso como toda configuración espacio-temporal de sentido, Díaz se pregunta por qué no podemos, entonces, pensar a las canciones populares de esa manera.

› Reflexiones y consideraciones finales

Hasta aquí, se han tratado diversas cuestiones vinculadas a Pimpinela, las músicas populares y la familia/hermandad. Volviendo a la hipótesis planteada en la introducción, puede pensarse como todos estos elementos analizados funcionan como capas de sentido que van reafirmando el mismo mensaje, como una redundancia signica que opera y es interpretada de manera activa por el oyente. No es solamente una letra de la canción haciendo alusión a los hermanos, quienes están “en lo bueno y en lo malo”, sino el disco en el que esto se ubica, la visualidad que acompaña tanto a la letra como al plano sonoro, como bien se ha analizado.

El artículo escrito por Romina Iebra Aizpurúa et al. (2007), permite pensar acerca de los modelos de familias más alternativos que surgieron a partir de la década del ochenta en Argentina y Brasil, cuestión también trabajada por Claudio Díaz y Silvina Argüello (2023) en el texto mencionado anteriormente.

Sin embargo, la manera en la que Pimpinela expone la importancia y la supuesta naturalidad de la familia y la hermandad en “*En lo bueno y en lo malo (Hermanos)*”, resulta ser una manera de contrarrestar una concepción familiar con ciertas “alteraciones”, apelando también a la religión como foco central en la organización de la vida. Frente a un momento histórico en el que las mujeres tenían más lugar en el mercado laboral y podían incluso volver a formar una familia de manera ensamblada, podríamos pensar que la canción aquí seleccionada es una fuerte bajada de línea que *ordena* estas nuevas eferescencias e interacciones en el campo social.

› Bibliografía

- › Aizpurúa, R. I., Jablonski, B. y Ferés-Carneiro, T. (2007). Familias Brasileñas y Argentinas: Entre la Tradición y la Modernidad. *Revista Interamericana de Psicología*, 41(2), 189-196.
- › Díaz, C. F. (2020). Por qué no charlamos un ratito, ah? Una larga conversación sobre música popular. *Recial*, 11(18), 1-12.
- › Díaz, C. F. y Montes, M. A. (2020). Músicas populares, cognición, afectos e interpelación. Un abordaje socio-semiótico. *El Oído Pensante*, 8(2), 38-64.
- › Díaz, C. F. y Argüello, S. G. (2023). Entre el amor pasión y la moral del matrimonio: el empoderamiento de las mujeres en las canciones de Pimpinela. En C. Sánchez Olmos et al. (Coords.), *Rebel Girls!: Desigualdad de género, discursos y activismo en la industria musical* (pp. 237-258). Gedisa.
- › Spataro, C. (2012). "Señora de las cuatro décadas": un estudio sobre el vínculo entre música, mujeres y edad. *E-Compós*, 15(2), 1-16.
- › Spataro, C. (2013). Las tontas culturales: consumo musical y paradojas del feminismo. *Revista Punto Género*, 3, 27-45.

› Canciones:

- › Pimpinela (1983). En lo bueno y en lo malo [Canción]. En *Hermanos*. CBS Records.