

# Las intertextualidades en las canciones de Turf

## Un recorrido por un imaginario colectivo de una “cultura popular nacional”

**Olivera, Melisa** | Instituto de Artes del Espectáculo-Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires | melisa.olivera.97@hotmail.com

### › Resumen

Este trabajo apunta a una reflexión sobre el uso de las intertextualidades en la música y sus posibles significados como discurso. Para abordar esta problemática, se tratarán las diferentes apariciones de este recurso en la discografía de Turf, banda de rock nacional. En ellas parece abrirse un mundo de sentidos que estarían relacionados con un imaginario acerca de las representaciones de la llamada coloquialmente “cultura popular” argentina. En este sentido, se usará esta noción a falta de otra más específica, dejando en claro que lo que se investiga no tiene tanto que ver con la lucha de clases implicada en el concepto de “cultura popular” para muchos teóricos (tal como lo entiende, por ejemplo, Stuart Hall, 1984) sino con una forma de concebir aquellos bienes culturales que han quedado en la memoria colectiva de Argentina, y que remiten a una identificación o decodificación de las intertextualidades que tienen un significado más concreto en los oyentes del país.

Propongo estudiar a través de las herramientas de análisis que ofrece Ruben López Cano (2018) en *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital* y con los conceptos de hipotexto e hipertexto, definidos por Gérard Genette (1989) un corpus compuesto por canciones pertenecientes a la discografía de la banda mencionada, con el objetivo de comprender los mecanismos de la intertextualidad en las prácticas musicales, y luego, establecer la relación que contienen entre sí y qué posibles significaciones se desprenderían del uso de este recurso para los oyentes. La hipótesis postula que las intertextualidades presentes en estas canciones refieren a un universo de sentido ligado a los programas de televisión, canciones y otros bienes culturales ligados a un imaginario de la cultura popular argentina, detectables para quienes estuvieron inmersos en ella.

**Palabras claves:** intertextualidad; cultura popular argentina; Turf; rock nacional; canción

### Intertextualities in the songs of Turf. A journey through a collective imaginary of a “national popular culture”

### › Abstract

This paper aims to reflect on the use of intertextuality in music and its potential meanings as discourse. The various instances of this resource in the discography of Turf, an Argentine rock band, will

be examined in order to address this issue. These instances seem to open up a world of connotations related to an imaginary concerning representations of what is colloquially called “Argentine popular culture”. In this sense, this notion will be used in the absence of a more specific one, making it clear that this research does not primarily concern the class conflict often associated with the concept of “popular culture” for many theorist (as, for example, Stuart Hall (1984) understands it), but rather a way of conceiving those cultural assets that have remained in Argentina’s collective memory. These assets refer to an identification or decoding of the intertextualities that have a more concrete significance for the country’s listeners.

I propose to study a corpus of songs from the band’s discography using the analytical tools provided by Ruben Lopez Cano in *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital* (2018), along with the concepts of hypotext and hipertext as defined by Gérard Genette (1989). The objective is to understand the mechanisms of intertextuality in musical practices and, subsequently, to establish the relationships between these practices and the possible meanings that could arise from their use for the listeners. The hypothesis proposes that the intertextualities present in these songs refer to a universe of meanings connected to television programs, songs, and other cultural assets related to an imaginary of Argentine popular culture, detectable to those immersed in it.

**Key words:** intertextuality; Argentine popular culture; Turf; rock nacional; song

## › Introducción

Este trabajo constituye un estudio de caso sobre la música de la banda Turf, que comenzó su carrera en la década de 1990 y sigue actualmente en actividad. Turf se ha caracterizado por el uso de citas, alusiones u otros tipos de intertextualidad que remiten a un imaginario no solo propio del rock sino de la cultura popular argentina. Con la intención de desentrañar las redes de relaciones que se establecen entre las canciones de la discografía de la banda y otros bienes culturales, se realizará un recorrido por un corpus que permita explorar los mecanismos de las intertextualidades y sus posibles significados para oyentes competentes, que puedan establecer una identificación particular con ellas.

## › Antecedentes sobre estudios de la intertextualidad

Las investigaciones de la intertextualidad en la música son amplias y variadas. Se pueden encontrar algunos trabajos en la música académica, sobre todo en lo que refiere a música de tradición escrita del siglo XX. Yvan Nommick (2005) propone la intertextualidad como un recurso fundamental en este repertorio, teniendo como principal preocupación el génesis de las obras musicales y la posibilidad de acceder a documentos de diversa naturaleza en los que lxs compositorxs describan los procesos creativos que conllevan a la hora de componer. En este sentido, Nommick apunta a conocer los motivos del uso de la intertextualidad a partir de la posible intencionalidad de lxs autorxs. Omar Corrado (2002) analiza las intertextualidades en piezas contemporáneas como *La ciudad ausente* de Gerardo Gandini, en particular las relaciones entre música y texto literario. Mansilla Pons (2022) realiza un acercamiento a algunas obras de la segunda mitad del siglo XX para encontrar procesos de intertextualidad en las mismas.

Juliana Guerrero (2019) hace una revisión del uso del concepto de la intertextualidad en la música pero abordada como una práctica y no como un texto, a través de la música de *Les Luthiers* y *La Banda Elástica*. La concepción de la música como práctica y la consideración de cuestiones “extra-textuales” es importante para obtener un panorama más amplio que tenga en cuenta elementos pertinentes para el análisis. Tanto en el campo de la música popular como en el de la académica, Rubén López Cano (2018) es quien investiga en profundidad la temática, en el libro *Música dispersa Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. En este libro se describen algunas de las características de géneros de la música popular y se ejemplifican con muy diversos casos las diferentes posibilidades de las intertextualidades.

### › Marco teórico

En la musicología, la noción más utilizada para explicar la intertextualidad es aquella proveniente de la lingüística y acuñada por Julia Kristeva (1978). Este concepto es útil para designar la relación entre un texto y otro, o como los define Genette (1989), hipotexto e hipertexto. El hipertexto es aquel que contiene al hipotexto, es decir, que está formado a partir del primero. Se agrega a esto que es necesaria la identificación del hipotexto en el hipertexto para poder dar paso a lo construido por la intertextualidad; de no ser así, el hipertexto tendrá un sentido más acotado, y es condición de la intertextualidad un lector competente. Estos términos resultan de suma utilidad para definir las intertextualidades en las músicas propuestas como corpus.

Sin embargo, en la disciplina se han explorado las especificidades de lo musical, dado que la intertextualidad estudiada por Kristeva y Genette está atravesada principalmente por la literatura. Por lo cual, considero los aportes de López Cano y Guerrero (ya mencionados en el estado de la cuestión), los cuales son pertinentes para la concreción del análisis de los hipertextos y sus correspondientes hipotextos. López Cano dentro de lo que denomina como “reciclaje musical”, utiliza el término intertextualidad para referirse a

esa habilidad cognitiva para detectar vínculos y semejanzas entre dos o más piezas que realiza un oyente desde sus competencias aurales, independientemente de las intenciones de los creadores de estas músicas, incluso en casos en que el uso consciente de una música previa en otra más reciente sea poco probable o incluso imposible (2018: 80).

Esta noción es adecuada para, en lo posible, hacer distante el problema de la intencionalidad de los autores y poner el foco en la recepción y la posible construcción de significaciones alrededor de un conjunto de intertextualidades. A medida que se recorren los hipertextos y sus correspondientes hipotextos, desarrollaré algunas de las categorías que el autor propone según las características de cada uno: la cita parentética y el sampleo.

No obstante, debido a que no todos los hipertextos que abordaré son estrictamente musicales, me interesa la propuesta que Guerrero retoma de Fiske y Feld, permitiendo abordar otras prácticas musicales por fuera del “texto” musical en sí. En este sentido podré, entonces, referirme principalmente a intertextualidades presentes en las letras de las canciones y los títulos de las mismas, entre otras

cuestiones. Guerrero acota que la propuesta de Fiske postula que la intertextualidad se encuentra en el espacio *entre* textos y que “los conocimientos intertextuales pre-orientan al lector activando algunos significados más que otros” (2019: 79). Esta afirmación es la que me permite pensar como hipótesis que las intertextualidades presentes en la obra de Turf construyen un universo relacionado a cierto imaginario colectivo sobre la cultura popular argentina, al referirse a bienes culturales que todavía perduran en la memoria de muchas personas de la nación. Para reforzar esta propuesta, es menester señalar lo que Guerrero retoma de Feld, quien “enfatisa el carácter social de la comunicación musical” y que “hace hincapié en el oyente como ser situado social e históricamente y no solo como portador de órganos que recibe y responde a estímulos”(2019: 80).

### › Turf y las intertextualidades

La banda de rock nacional Turf se formó en Buenos Aires en 1995 y están activos desde entonces, con un parate entre 2007 y 2015. Sus integrantes son Joaquín Levinton (voz y guitarra), Leandro Lopatín (guitarra principal), Nicolás “Rispico” Ottavianelli (teclados), Fernando Caloia (batería) y Carlos “Tody” Tapia (bajo).

A lo largo de su carrera han lanzado siete álbumes de estudio, en los cuales han compuesto canciones en las que el recurso de la intertextualidad es una constante, ya sea en su música, en las letras, o en los paratextos (títulos principalmente). Con el propósito de explorar los hipotextos (referencias al imaginario colectivo nacional de bienes culturales) que corresponden a los hipertextos (las canciones de Turf), haré un recorrido por creaciones en sus diferentes discos, las cuales contienen una posible conexión detectable por el oyente competente, que postulo como aquel que conoce los hipotextos y puede habitar esos espacios *entre* textos. Se recurrirá a un análisis musical que ilustre las diversas maneras de inserción de los hipotextos en los hipertextos, pero que no implique detenerse en detalles que no aporten al objetivo principal.

Como mencioné anteriormente, las dos principales categorías de Lopez Cano que resultan adecuadas para el análisis de las intertextualidades musicales son la cita parentética y el sampleo. Como lo indica el autor,

La cita musical parentética nos remite a una pieza específica, singular y reconocible aunque se desconozca su nombre y su autor. Se dice que son referencias parentéticas pues suelen ser puntuales, como un paréntesis, y ocupan un sitio breve y localizado dentro de la pieza de acogida (2018: 91).

Las siguientes pistas se corresponden con este mecanismo de intertextualidad.

En el primer disco de la banda, *Una pila de vida* (1997), se incluye la canción “*Despióle generacional*”, en la cual participa Charly García. Este artista ha impulsado la carrera de la banda en sus inicios y colaborado en varias ocasiones a lo largo de su discografía. La razón por la cual esto es significativo es que esta canción contiene un fragmento de “*Hablando a tu corazón*” (1986), correspondiente a García: “Oh, no puedes ser feliz, con tanta gente hablando hablando a tu alrededor. Oh, dame tu amor a mí, estoy hablando hablando hablando a tu corazón”. El contorno melódico del hipotexto se mantiene

al trasladarse al hipertexto, con algunas leves modificaciones y la transposición a la tonalidad de la canción de Turf para poder insertar ese fragmento de forma tal que no quede descontextualizada.

En el siguiente álbum, *Siempre libre* (1999), aparece otro caso de cita parentética. Se trata de la cita a la canción “*Desconfío*” (1972) de Norberto “Pappo” Napolitano. El tratamiento de la melodía insertada en “*Piolines*” tiene un tratamiento similar al del caso anterior: leves modificaciones a su contorno y la adaptación de la tonalidad para insertarse en este hipertexto. La letra reza, tal como en el hipotexto: “No sé por qué, imaginé que estábamos unidos y me sentí mejor. Pero aquí estoy, tan solo en la vida, que mejor me voy”.

La tercera canción que utiliza el recurso de la cita parentética es el track “*Gatitas y ratones*” del último álbum de la banda, *Renacimiento* (2023), en el que se cita exactamente un fragmento de melodía de la canción del grupo Earth, Wind and Fire, “*Brazilian Rhyme*” (1977).

En las primeras dos citas parentéticas existe una referencia que se conecta directamente con dos de las figuras más importantes de la escena del rock nacional, y ambos hipotextos son fácilmente reconocibles para un oyente que se encuentra situado en un contexto donde se escucha rock nacional. La tercera, a primera vista, parece no tener relación alguna con la música de rock producida en el país. No obstante, el hipotexto se relaciona a un programa de televisión humorístico argentino emitido entre 1987 y 1990, “*Las gatitas y los ratones de Porcel*”, el cual le da nombre a la canción de Turf. La cortina musical de presentación del programa es la que corresponde a la cita, complejizando las redes semióticas que se pueden tejer entre la canción de Earth, Wind and Fire y la de la banda analizada, ya que remite a otro producto cultural que es claramente aludido y apuntado hacia un público que miró el programa y puede hacer las asociaciones pertinentes. Esta idea termina de cerrar si se observa el videoclip del tema, que se sitúa en un escenario de teatro de revista, con la participación de una de las figuras más importantes de esa escena teatral en la década de 1980, Luisa Albinoni.

Por otra parte, otro recurso intertextual utilizado en la discografía analizada es el sampleo. Lopez Cano sostiene que

El sampleo es la práctica de extraer un fragmento o muestra de un objeto sonoro previamente grabado para insertarlo en una nueva composición, performance u objeto sonoro diferente, posterior al primero y que es una obra original de quien realiza esta operación (2018: 230).

Esta técnica es empleada en dos canciones. La primera corresponde al disco *Siempre Libre*; en la canción “*Tu Sam*”, se escucha la voz del personaje remitido en el título a lo largo de la duración. Tu Sam fue un mentalista e hipnotizador que solía frecuentar la televisión argentina entre aproximadamente la década de 1960 y 1990, y esta canción funciona a modo de homenaje, ya que salió poco después de su fallecimiento. En la letra, además, se mencionan las palabras correspondientes al acrónimo que forma su nombre artístico (Técnica-Unción-Sabiduría-Amor-Mística). Por otro lado, el sampleo también está presente en “*Delfines*”, del disco *Turfshow* (2001). Al principio de la canción se puede oír un pequeño fragmento recitado perteneciente a una pista de un álbum llamado “*Los anarquistas. Marchas y canciones de lucha de los obreros anarquistas argentinos*”, en el que se compilan textos y canciones relacionadas a la militancia anarquista a principios del siglo XX. El texto está recitado por Héctor

Alterio y el álbum está basado en un guión de Osvaldo Bayer. Por otro lado, se inserta el fragmento de la canción “Demoliendo hoteles” (1984) de Charly García que dice “Yo que nací con Videla, yo que nací sin poder”. Como con las citas parentéticas, estos sampleos corresponden respectivamente a un personaje importante de la televisión que es recordado por mucha gente principalmente por su famosa frase “puede fallar”, y nuevamente, al artista de rock que es García.

Por último, agrupo en un último bloque aquellas referencias que no encajan en una categoría de intertextualidad específica que proponga López Cano, pero que sí corresponden a esos espacios *entre* textos y que forman parte de las prácticas musicales que no son estrictamente el “texto” musical que Guerrero postula para sus estudios de caso. Algunas consisten en referencias simples, que aluden literalmente a alguna cuestión en particular. En principio algunos títulos de las canciones remiten a la televisión argentina; “Crónica TV”, que alude al canal de televisión; “Yo no me quiero casar, y Ud.?” remite al popular programa de televisión conducido por Roberto Galán (además, contiene una cita parentética a la Marcha nupcial en la ópera *Lohengrin* de Richard Wagner); y la ya mencionada “Gatitas y ratones”.

Por otra parte, en las letras se pueden encontrar breves citas a otras canciones del rock nacional, que en su gran mayoría definiría como paráfrasis. Esto último significa que la cita no es literal, sino que pasa por algún tipo de modificación según las necesidades que tengan las letras, y que pese a esas modificaciones se puede reconocer de dónde provienen, dándoles un nuevo significado. En el disco *Turfshow*, la canción “Vago” contiene un fragmento de letra que dice “lo que pasa es que me estoy volviendo vago, por lo menos algo hago”, lo que se puede interpretar como un guiño a la letra de “El viejo” de Pappo, que declara “lo que pasa es que me estoy volviendo viejo”. En la ya revisada “Delfines”, los samples de los anarquistas y el de Charly García se suman a la serie de referencias a la canción patria “Aurora” (1908): “el águila que audaz se eleva no entiende lo que le pasó”, “estaba tan alta en el cielo”, “el águila que ahora es bandera ya no tiene el mismo color”, son todas frases que resuenan en cualquier argentino, y que, a juzgar por el año de lanzamiento del disco describen la crisis representativa en la que se encuentran los símbolos patrios. Esta canción resume algunos aspectos de la participación de diferentes actores de la historia política de Argentina, convirtiéndola en un tema con una fuerte carga nacional, que denuncia los cambios que han sucedido en el campo político nacional y las crisis institucionales del país.

“Para mí, para vos”, track que se encuentra en el disco homónimo (2004), contiene la frase “mañana es mejor”, asociada a “Cantata de puentes amarillos” (1973) de Luis Alberto Spinetta. Dos canciones en el disco *Odisea* (2017) contienen referencias a productos culturales argentinos: “No robes mi tiempo” hace referencia al disco de Los Twist cuando dice “soy la dicha en movimiento” y menciona “El Estanciero”, mientras que el “Finale” del disco trastoca el sentido de su hipotexto, que es un fragmento de la letra de “Cerca de la revolución” (1984) de Charly García, al decir “lo que es horrible será hermoso otra vez”, cuando su referencia manifiesta “lo que fue hermoso será horrible después”. Por último, en “Gatitas y ratones”, existe una cita en la letra con una leve modificación a “Ya morí” (1991) de Los Ratonés Paranoicos: “no trates de encontrarme, no salgo yo a ninguna parte” es reemplazado por “no trates de buscarme, no salgo yo a ninguna parte”. Asimismo, en “Voy dejando atrás” del mismo álbum, existe una última referencia a Charly García, siendo el hipotexto parte de “No me dejan salir” (1983). La frase “tengo que confiar en mi amor” es incorporada en la letra del hipertexto.

Con todas estas intertextualidades analizadas, se puede afirmar que hay dos ejes principales por las cuales están atravesadas: el trabajo de músicos reconocidos y legitimados en el campo del rock nacional, en especial el de Charly García<sup>1</sup>, y programas de televisión que han quedado por diversos motivos en la memoria colectiva de la sociedad argentina. Estas intertextualidades requieren de un oyente competente que las pueda reconocer y constituyen en su conjunto un imaginario que remite a bienes de la cultura popular nacional.

## › Conclusiones

López Cano afirma:

Los campos semióticos intertextuales solo funcionan cuando existe una *intertextualidad hermenéuticamente vinculante*, es decir, cuando por razones históricas, temáticas o pragmáticas, el vínculo intertextual no es accidental o casual y se considera pertinente para la interpretación de las músicas conectadas. Y esto sólo puede funcionar cuando se reconocen las músicas aludidas. Por ello, con mucha frecuencia, las referencias dentro de una pieza provienen de músicas que pertenecen o son cercanas a la misma cultura o escena que la pieza de acogida (2018: 120).

Esta cita está relacionada con la posibilidad de que exista un campo semiótico intertextual que comprenda el universo de hipotextos referenciados por Turf, en cuanto la mayoría de ellos están relacionados entre sí a través de la identificación de productos culturales nacionales que sólo una comunidad oyente podría reconocer; aquellxs que se hayan criado con la televisión del siglo XX y escuchado rock nacional durante su vida, podrán encontrar en estas intertextualidades una de sus tantas identidades, la que se vincula con Argentina. A lo largo del análisis se puede vislumbrar que a través de distintas formas de “reciclaje musical”, es posible apuntar a las mismas temáticas. Encuentro particularmente que tanto “Delfines” como “Gatitas y ratones” condensan los recursos intertextuales que se hacen presentes a lo largo de la discografía de Turf, lo cual resulta cuanto menos interesante, ya que son dos canciones de muy diferentes épocas de la banda y en ambas se sostiene el uso de recursos similares, dando la pauta de que es una práctica habitual a lo largo de su carrera.

Otra cuestión a abordar es lo que Lopez Cano define como “regresividad del reciclaje musical” (2018: 256), concepto que sirve para comprender que las intertextualidades están puestas en lugares claros y para que se puedan recepcionar de la manera más directa, con el propósito de rememorar a través de ellas los significados que se encuentran en el archivo afectivo de, en este caso, lxs argentinxs.

Una escucha competente de estas intertextualidades comprende, entonces, que el repertorio de la banda Turf alude constantemente a bienes de la “cultura popular nacional”, más específicamente del rock nacional y la televisión, y que ellas constituyen para un sujeto situado (en este caso, una persona argentina de la misma generación que los integrantes del conjunto) referencias a vivencias, sentimientos e identidades vinculados a un imaginario de lo nacional.

---

1 La relación de Turf con Charly García es muy estrecha y el artista ha colaborado con el grupo en algunas canciones: “Despiole generacional”, “Esa luz” y “Nos vacian la casa”.

## › Bibliografía

- › Corrado, O. (2002). De museos, máquinas y esperas. La ciudad ausente (1994) de Gerardo Gandini. *Boletín Música*, 9, 3-17.
- › Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- › Guerrero, J. (2019). La música abordada como una práctica: una relectura del concepto de intertextualidad. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 32, 73-93.
- › Hall, S. (1984). Notas sobre la deconstrucción de 'lo popular'. En R. Samuel (Ed.). *Historia popular y teoría socialista*. Crítica.
- › Kristeva, J. (1978). *Semiótica*, v. I. Fundamentos.
- › López Cano, R. (2018). *Música dispersa: Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Musikeon Books.
- › Mansilla Pons, R. (2022). *Rasgos intertextuales en la música académica de la segunda mitad del siglo XX. La cita, la alusión y la parodia como procedimientos arquetípicos y el pasado como archivo en la creación contemporánea*. 10° Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales, La Plata, Argentina.
- › Nommick, Y. (2005). La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX. *Revista de musicología*, 28(1), 792-807.

## › Corpus de canciones

- › Turf. (1997). Despióle generacional [Canción]. En *Una pila de vida*. Universal Music.
- › \_\_\_\_ (1997). Crónica TV [Canción]. En *Una pila de vida*. Universal Music.
- › \_\_\_\_ (1999). Piolines [Canción]. En *Siempre libre*. Musimundo.
- › \_\_\_\_ (1999). Tu Sam [Canción]. En *Siempre libre*. Musimundo.
- › \_\_\_\_ (2001). Yo no me quiero casar, y Ud.? [Canción]. En *Turfshow*. PopArt Discos.
- › \_\_\_\_ (2001). Vago [Canción]. En *Turfshow*. PopArt Discos.
- › \_\_\_\_ (2001). Delfines [Canción]. En *Turfshow*. PopArt Discos.
- › \_\_\_\_ (2004). Para mí para vos [Canción]. En *Para mí, para vos*. PopArt Discos.
- › \_\_\_\_ (2017). No robes mi tiempo [Canción]. En *Odisea*. PopArt Discos.
- › \_\_\_\_ (2017). Finale [Canción]. En *Odisea*. PopArt Discos.
- › \_\_\_\_ (2023). Gatitas y ratones [Canción]. En *Renacimiento*. PopArt Discos.
- › \_\_\_\_ (2023). Voy dejando atrás [Canción]. En *Renacimiento*. PopArt Discos.