

---

SECCIÓN “ARTÍCULOS”

## ***Appalachian Spring*: la alteridad negada**

**Augusto Monk**

Universidad Nacional de las Artes

[augusto.monk1@gmail.com](mailto:augusto.monk1@gmail.com)

### **Resumen**

En 1958, Martha Graham realiza la versión video-gráfica de *Appalachian Spring*, un ballet cuyo argumento retrata el casamiento de una pareja de pioneros norteamericanos en los montes Apalaches a principios del siglo XIX. A través de un número de decisiones estéticas, la obra da cuenta de una construcción de la ruralidad muy delineada. En este trabajo, realizo un análisis semiótico de esa ruralidad utilizando las definiciones de *género* y *estilo* de Steinberg, los conceptos de *intertextualidad* y *architextualidad* de Genette, el modelo de la *semiosis* de Peirce, las nociones de *condiciones de producción* propuestas por Verón, y la teoría del *universo del discurso* elaborada por Kerbrat-Orecchioni. Este análisis encuentra en la obra de Graham una construcción de una ruralidad étnica e idiosincráticamente homogénea, caucásica, eurocéntrica y cristiana.

**Palabras clave:** semiótica musical; universo del discurso; ruralidad.

### **Abstract**

#### ***Appalachian Spring*: The Otherness Denied**

*In 1958, Martha Graham produced a video version of her ballet *Appalachian Spring*, a piece about a wedding in the Appalachian Mountains. Through a number of aesthetic decisions, the work denotes a very specific construction of a rural community in the early 19th century. The semiotic analysis presented in this study applies the definition of genre and style as introduced by Steinberg, the concept of intertextuality and architextuality of Genette, the triadic model of semiosis proposed by Peirce, the notions of conditions of production presented by Verón, and the theory of the universe of the discourse elaborated by Kerbrat-Orecchioni. Through the lens of these theories, we can infer that the piece reveals a clear construction of that ethnically and idiosyncratically homogeneous rural community as Caucasian, Christian, and Eurocentric.*

**Keywords:** musical semiotics; universe of the narrative; rural community.

---

Recibido: 26/03/2022

Aceptado: 06/06/2022

Cita recomendada: Monk, A. (2022). *Appalachian Spring*: la alteridad negada. *Revista 4'33"*. XIV (22), pp. 7-20.

En 1944, Martha Graham estrena su ballet *Appalachian Spring* con música de Aaron Copland. La obra retrata la celebración de un casamiento cristiano en los montes Apalaches a principios del siglo XIX. Se desarrolla en un acto de 33 minutos aproximadamente, compuesto por 19 segmentos. Éstos se determinan por cambios de tempo y carácter en la música que enmarcan distintas escenas coreográficas compuestas de solos, duetos, y pasajes grupales. El argumento gira en torno a una pareja recién casada, una vecina, un predicador y cuatro miembros de su congregación, y sucede en un entorno rural de características muy delineadas. Se trata de una comunidad étnica e idiosincráticamente homogénea que se define tanto por lo que abraza como por lo que excluye. En 1958, Graham realiza una versión video-gráfica de la obra en la que ella misma interpreta el rol principal. En este trabajo, me propongo analizar la construcción de ruralidad plasmada en la versión videográfica de la obra (Kroll, 1958), a través de las definiciones de *género y estilo* de Steinberg, los conceptos de *intertextualidad* y *architextualidad* de Genette, el modelo de la *semiosis* de Peirce, las nociones de *condiciones de producción* propuestas por Verón, y la teoría del *universo del discurso* elaborada por Kerbrat-Orecchioni.

## Género y estilo

Como primer paso en este análisis semiótico de *Appalachian Spring*, me propongo definir el género y estilo de esta obra con la intención de enmarcar la construcción de ruralidad que éstos ayudan a formar. *Appalachian Spring* se ubica dentro del género del ballet moderno. Por “género” entendemos clases de objetos culturales que dada su recurrencia en la historia generan expectativas o instancias de previsibilidad en un área semiótica (Steinberg, 1998: p. 41). “La restricción del género se percibe a través de operaciones de inclusión textual” (Steinberg, 1998: p. 42); es decir, el género se delimita por qué tipo de contenido existe en un determinado tipo de discurso. Como objeto cultural, el género del ballet moderno gira en torno a un argumento; éste se expresa a través de la danza, y la música constituye un apoyo emocional y un marco temporal. En este género, el argumento se desarrolla a través de sucesivos cuadros o segmentos individualmente identificables, y la curva emocional de la música se forma a través del desarrollo coreográfico –tratamiento muy diferente al de la música absoluta, en el que el desarrollo está pautado por las ideas musicales. En este género predomina la originalidad del lenguaje coreográfico. A diferencia del ballet clásico en el que la coreografía se enmarca dentro de un lenguaje de pasos

---

preexistentes, el ballet moderno adopta la estilización de movimientos creados por el coreógrafo con el objetivo de retratar la emocionalidad de un argumento.

El estilo, en cambio, “es un *modo de hacer* postulado como característico de distintos objetos culturales” (Steinberg, 1998: p. 42). El estilo puede adscribirse a un movimiento artístico o cultural. *Appalachian Spring* se destaca por el estilo coreográfico de Graham que comprende “rasgos determinantes de un modo de producción” (Steinberg, 1998: p. 53) sumamente distintivo. Si bien su estilo se ubica dentro de los parámetros del ballet en cuanto a que la obra presenta un argumento e implementa un tratamiento de solistas más ensamble, su impronta se aleja de los principios, recursos y estéticas del ballet clásico. Éste último se baila con las piernas sobre el suelo; en cambio, Graham incorpora el suelo como espacio *performático*: la bailarina se arrastra, se revuelca, ejecuta movimientos arrodillada. Además, a diferencia de los movimientos fluidos del ballet clásico, los de Graham son “serruchados” y llenos de tensión. También, Graham reemplaza los movimientos ornamentales de las manos del ballet por movimientos con un propósito particular; frecuentemente las manos buscan, toman, empujan. El estilo de Graham resulta novedoso para su tiempo. Dada su emancipación de la tradición europea y su búsqueda por un lenguaje expresivo acorde a su lugar y su tiempo, el estilo de Graham resulta tan norteamericano como el argumento de la obra: tanto los pioneros que buscan nuevos horizontes en el espacio rural estadounidense como la propia Graham departen de la tradición europea en busca de un “nuevo mundo”, geográfico en el primer caso y estético en el segundo.

Por su parte, el estilo de la puesta en escena realizada por el escultor norteamericano Isamu Noguchi, incorpora una estética minimalista y de vanguardia para su momento. Como es tradicional en el ballet, la ópera, y el teatro, los elementos escenográficos intentan referenciar aquello que representan. A diferencia del cine, donde la intención es reconstruir un lugar, a través de la abstracción escenográfica teatral los entornos se “sugieren”. Es así que, en esta obra, un travesaño representa un techo, un círculo representa una roca, y dos varas entrecruzadas representan una mecedora. El estilo minimalista de esta escenografía referencia el pragmatismo de los pioneros en este “nuevo mundo”, muestra además que hay un espacio para llenar. En el argumento de la obra, el territorio es virgen y prometedor; está todo por hacer. Es decir, las decisiones estéticas de la escenografía, no sólo aportan una estética visual, sino que también denotan la idiosincrasia embebida en este contexto rural.

---

Como señala Steinberg (1998), tanto el género de una obra como su estilo se definen por características enunciativas (p. 44) entendidas como el “efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se *construye* una situación comunicacional” (Steinberg, 1998: p. 44). La situación comunicacional que genera el ballet moderno se ubica en un lugar intermedio de literalidad. Mientras que el argumento de un ballet clásico se construye a través de la literalidad en la que no existe la abstracción, y en la danza contemporánea comúnmente no existe el argumento dado que ésta evoca sensaciones y sentimientos que el espectador asocia con su propia experiencia, a través de su modo de enunciación, en el ballet moderno el argumento se construye en el imaginario del espectador. Existen referencias, pistas, implicancias que el espectador infiere y “completa” en su construcción. Se trata de una situación semiótica en la que el género asume un cierto entrenamiento o familiaridad con la abstracción.

En esta situación semiótica, como explica Steinberg (1998) citando a Verón y a Maingueneau, la enunciación puede incluir o no la “relación entre un emisor y un receptor implícitos, no necesariamente personalizables” (p. 45). En el caso de *Appalachian Spring*, sabemos que el emisor es la coreógrafa; la situación semiótica se da a través de su mirada sobre este casamiento en los Apalaches a principios del siglo XIX. El receptor implícito, al menos en el momento de la realización de la pieza audiovisual, se constituye de un público mayormente eurodescendiente de clase media norteamericana. Aclaremos que por “clase media americana” se entiende un sector social diferente a la clase media Argentina; por “*middle class*” se entiende un profesional, un académico, una persona de negocios; se trata de un sector pudiente y consumidor de la cultura eurocéntrica. Este receptor, a fines de la década de los años 50, momento en el que se realiza esta producción televisiva, condice con la imagen de ruralidad representada en la obra, tal vez no en su totalidad dado que el público de Graham no sería un público enteramente cristiano, pero sí en los otros rasgos de homogeneidad como la predominancia caucásica –recordemos, por ejemplo, que en los años 50, en los EE.UU., la educación, el transporte y los espacios públicos estaban aún segregados. Es decir, la obra está dirigida a un público idiosincráticamente similar a los personajes del argumento.

En síntesis, *Appalachian Spring* articula sus “rasgos retóricos y temáticos sobre las bases enunciativas” del ballet moderno (Steinberg, 1998: p. 45). Los rasgos que definen a esta obra como tal comprenden la presencia de los tres lenguajes (danza, música, y diseño escénico), la

interacción de los mismos a través de sus roles específicos, y un alto grado de abstracción estética. La construcción de sentido elaborada en este caso por la propia Graham, emplea un estilo con nuevos rasgos expresivos, tan nuevos para su tiempo como el mundo que los pioneros buscan construir.

### **Architexto e intertextualidad**

La música de este ballet adopta el estilo *Americana*: un estilo nacionalista de los EE.UU. que se extiende aproximadamente desde 1880 hasta la segunda guerra mundial, y que valoriza la cultura folklórica de esa nación. Esta partitura notablemente abraza el *architexto* del estilo *Americana*. El *architexto* consiste en el “conjunto de categorías generales o transcendentales –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc. –del que depende cada texto singular” (Genette, 1989: p. 9). En esta partitura para 13 instrumentos, el tipo de discurso del *Americana* (término en español y en femenino que se usa en los EE.UU. para definir a este estilo) emplea un modo de enunciación que combina elementos populares, como la armonía modal de la música folklórica y los ritmos evocativos de la vida rural, con recursos provenientes de la música europea, como ser los contrapuntos, la forma, la instrumentación, y el desarrollo motivico y melódico. Por ejemplo, un destacable pasaje de armonía modal se aprecia en el minuto 28:15 que acompaña el solo de Graham, en el que la música alterna el modo mixolidio y dórico al tiempo que sostiene una simple melodía de carácter vocal como si se tratase de una canción. Luego, en el minuto 8:50, la vida rural se encuentra retratada por el ritmo de la música y los pasos de la coreografía que sugieren una cabalgata. Junto a estos rasgos folklóricos, coexisten otros provenientes de la tradición académica europea. Por ejemplo, implementando el tratamiento descriptivo del poema sinfónico, el pasaje inicial de la obra incorpora la séptima mayor y la novena en las cuerdas altas y el clarinete que denotan la salida del sol sobre al campo abierto.

Como es común en todos los estilos nacionalistas, el *Americana* comúnmente cita melodías de canciones populares. En esta composición, Copland cita la canción folklórica *Simple Gift*, fácilmente reconocible por el público norteamericano y compuesta por Joseph Bennett, un ministro de la *Asociación de los Creyentes de la Segunda Venida de Cristo* en Nueva Inglaterra. La cita, que sucede en el minuto 17:12 del video aquí analizado, constituye una instancia de intertextualidad; definida por Genette (1989), se trata de “una relación de co-presencia entre dos o

---

más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de *la cita*” (p. 10). Pero la relación de intertextualidad se da también a través de la alusión: “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo” (Genette, 1989: p. 10). Dado el modo en el que Copland trata *Simple Gift*, la cita representa una instancia de intertextualidad tanto como cita directa y como alusión.

En la partitura, la cita es tratada como un tema con variaciones, con la particularidad de que el tema en su forma original no aparece. No obstante, la melodía es reconocible como una cita textual en el tratamiento de la primera de las ocho variaciones, que consiste en un canon a dos voces. Durante las siguientes, el tratamiento de la cita sucede en un entramado alusivo a *Simple Gift* y a la propia obra también: en varias instancias las variaciones se encuentran separadas por segmentos modulantes y en dos de estos aparecen motivos propios de Copland que se escuchan anteriormente en la obra; de este modo, la cita de *Simple Gift* queda embebida en la composición. Otro rasgo destacable son los cambios de tempo en numerosas variaciones. En algunas, la melodía se acompaña con texturas armónicamente estáticas, que extraen la cita de su entorno sonoro original y la ubican en un contexto musicalmente contemporáneo. La última variación se trata de un canon a tres voces: ¿podría uno inferir que el primer canon a dos voces representa la pareja recién casada, y el último canon a tres voces la llegada de un primer hijo o hija?

El tratamiento de *Simple Gift* evidencia la impronta de Copland en cuanto a la orquestación, el tratamiento de las voces, los cambios de tempos, y la armonía. No sólo se trata de una cita de *Simple Gift*, sino que se trata de *Simple Gift* según Copland; la cita se “lee” como una referencia textual en su primera aparición y como una alusión al folklore por parte de la música académica en las variaciones sucesivas. Como señala Genette (1989) citando a Riffaterre, esta instancia de “‘intertexto es la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido’, llegando a identificar la intertextualidad (...) con la literariedad: ‘La intertextualidad es [...] el mecanismo propio de la lectura literaria. En efecto, sólo ella produce la significancia, mientras que la lectura lineal, común a los textos literarios y no literarios, no produce más que el sentido’” (p. 11). En este caso, la “lectura literaria” –leer un texto con conocimiento de la literatura preexistente y posterior al texto en cuestión, se trata de la escucha de una canción del siglo XIX versionada al estilo de la música contemporánea de la primera mitad del siglo XX.

---

En otras palabras, el lector, o en este caso el oyente, percibe la cita de *Simple Gift* desde el conocimiento de la literatura musical; no sólo se escucha una canción tradicional familiar para el oyente, sino que éste la reconoce inmersa en el tratamiento de la literatura musical del siglo XX.

Desde lo musical, tanto el estilo como la cita contribuyen a la construcción de ruralidad del argumento. Por un lado, el estilo Americana contextualiza la obra en un marco norteamericano caucásico y eurocéntrico; el estilo Americana de Copland señala que la historia está contada desde esa perspectiva. Por su lado, la cita de *Simple Gift* aporta a este posicionamiento evidenciando la dominancia cristiana en esta comunidad. Esta cita sucede inmediatamente luego de la boda. Sobre las diversas variaciones, la coreografía muestra a la pareja de recién casados alternando solos que culminan en un dueto. El lenguaje coreográfico de este segmento transmite gran felicidad: saltos, giros, y expresiones faciales sonrientes. Tanto desde lo musical como desde lo coreográfico, el segmento de *Simple Gift* da cuenta de un pueblo rural devoto al cristianismo, conforme y optimista.

### **La producción de sentido**

A los efectos de ahondar en la construcción de ruralidad de *Appalachian Spring*, me remito a la *teoría de los discursos sociales* de Eliseo Verón (1987) teoría que intenta entender la construcción de lo real a través de la red semiótica (p. 122). Verón sostiene que todo discurso social consiste en una producción de sentido, cuyo análisis “descansa sobre la hipótesis según la cual el sistema de producción” –es decir, el engranaje social que produce un discurso– “deja huellas en los productos” (Verón, 1987: p. 124), por ejemplo, en un texto, una película, una composición musical. Esta hipótesis indica también que el discurso social “puede ser (fragmentariamente) reconstruido a partir de una manipulación” de los productos (Verón, 1987: p. 124). “Dicho de otro modo: analizamos *productos*, apuntamos a *procesos*” (Verón, 1987: p. 124). Consecuentemente, dado que “el estudio de la semiosis es el estudio de los fenómenos sociales en *tanto procesos de producción de sentido*” (Verón, 1987: p. 125), si estudiamos el ballet *Appalachian Spring* como discurso social, podemos inferir cuáles son las condiciones sociales que los producen, y más específicamente, cuál es la construcción de ruralidad embebida en esas condiciones de producción.



---

*Appalachian Spring* retrata un fenómeno social a través de un argumento, puntualmente, la expansión de la población eurodescendiente en el territorio norteamericano. La creación de la pieza video-gráfica que registra el ballet y que constituye el objeto de análisis de este trabajo es a su vez un fenómeno social en sí mismo. Dado que “*es en la semiosis social donde se construye la realidad de lo social*” (Verón, 1987: p. 126), me planteo entonces ¿qué observamos en la producción video-gráfica de la obra que nos permite inferir la realidad de ese entorno social descrito?

Como señala Verón (1987), para llevar a cabo este análisis partimos de configuraciones de sentidos plasmadas en un soporte material, de productos empíricos que son “fragmentos de la semiosis” (p. 126); en este caso se trata del lenguaje audiovisual de la filmación de un ballet. Las condiciones en las que se producen estas configuraciones de sentido son, señala Verón (1987, p. 127), restricciones tanto en la generación como en la recepción de un discurso. Respectivamente, las llama *condiciones de producción* y *condiciones de reconocimiento*; entre ambas “*circulan los discursos sociales*” (Verón, 1987: p. 127). El discurso de la producción video-gráfica de esta obra se da en el contexto mediático de finales de los 50s, momento en el que la televisión es un medio relativamente nuevo; de modo que esta producción, en su momento de gestación representa una práctica innovadora que lleva la obra coreográfica a un nuevo formato. No se trata de replicar la obra escénica en la pantalla, es decir filmar la *performance*, sino de construir una experiencia intrínsecamente audiovisual. Como todo discurso, esta pieza audiovisual “no es otra cosa que una configuración espacio-temporal del sentido” (Verón, 1987: p. 127) regido por las posibilidades y limitaciones del lenguaje televisivo del momento de su producción. Éste permite apreciar la obra con planos que no son posibles desde una butaca, de modo que la experiencia audiovisual ofrece sus propias especificidades.

Las posibilidades y limitaciones técnicas de ese momento restringen la filmación a varias tomas hechas con una sola cámara ensambladas en un montaje. Si bien el espectador percibe este tratamiento –la edición no logra ser lo suficientemente solapada para que no se perciba– la continuidad de la narrativa no se ve comprometida. De hecho, el montaje es un elemento constitutivo de la pieza audiovisual; hace a la experiencia de apreciar la obra desde distintos puntos de vista, acercando el espectador a la acción, ubicándolo dentro del escenario, detrás de él, en distintos frentes, y en distintos planos de altura. Por ejemplo, en el minuto 25:13 se ve un primer plano de Graham tomado desde arriba; el espectador adopta el punto de vista de quién, de pie,



---

la mira echada en el suelo. Este primer plano, que sería imposible de ver desde una butaca en un teatro, refuerza la vulnerabilidad del personaje, tanto en el sentido emocional como en el sentido social: esta mujer recién casada anticipa conflictos matrimoniales tras una escena en que su marido se acerca a otra mujer de la comunidad.

Otro aspecto determinante de la pieza audiovisual es que está grabada en blanco y negro, prácticamente sin cambios de iluminación, y en un estudio de cine sobre una superficie relativamente pequeña con una pared de fondo visible. Si bien se trata de una producción de recursos limitados, éstos se encuentran ingeniosamente explotados y facilitan una estética fresca. La realización en blanco y negro requiere de la imaginación del espectador; refuerza la noción de que aquello que se ve es una interpretación, y dado el involucramiento de su imaginación para reconstruir la escena con el realismo del color, lo hace cómplice de esta construcción; si el espectador acepta ese trato, el compromiso es mayor dado que más que observar una realidad, la construye.

Parte de este compromiso adoptado por el espectador se aplica a las limitaciones del espacio. El espectador completa lo que no se ve; imagina grandes territorios que rodean esta casa rural y el horizonte lejano en el que se pierde la vista de los bailarines, por ejemplo en el minuto 13:12 cuando el marido ignora a la esposa con la vista fija en un horizonte que sólo existe en la imaginación del espectador. Este tratamiento audio-visual, asume que el espectador conoce el lenguaje cinematográfico tradicional; si esto fuera un *western*, veríamos un plano de ese horizonte desde el punto de vista del esposo que observa el territorio vasto y virgen para construir un futuro próspero.

### **El sistema de signos**

El argumento de *Appalachian Spring*, se manifiesta en parte a través de un número de signos. A través de la segunda tricotomía de Peirce, podemos analizarlos para decodificar la construcción de ruralidad implícita en esta pieza. De acuerdo a Peirce, el contacto con la realidad y el entendimiento de ésta se dan a través de signos. Los signos son ideas acerca de las cosas sobre las que se genera una conducta de interpretación (Rocha, 2004: p. 2). En esta conducta existen tres componentes: el *representamen*, el *objeto* y el *interpretante*. El *representamen* es un signo que representa algo; el *objeto* es aquello que el *representamen* representa; y el *interpretante* es

---

el receptor del signo. El *interpretante* surge como resultado de la relación entre el *representamen* y el *objeto*; es la construcción que elabora el receptor acerca del objeto tras el estímulo del signo. Para que exista una interpretación en el receptor, éste debe poseer conocimientos anteriores o colaterales, que Peirce llama *ground*. El signo nunca representa a su objeto en su totalidad, sino que representa algunos de sus rasgos. Por ejemplo, una fotografía de un piano representa su aspecto, pero no su sonido. Este último es inferido por el interpretante como resultado de un conocimiento previo; el interpretante puede establecer la relación entre el aspecto visual del piano propiciada por el signo y la música, el repertorio, y la historia del instrumento facilitados por sus conocimientos colaterales. Esta relación entre *representamen*, *objeto* e *interpretante* es lo que Peirce llama *semiosis*. En las palabras del propio Peirce,

Un signo o representamen es algo que representa algo para alguien en algún aspecto carácter. Se dirige a alguien, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, quizá aún, más desarrollado. A este signo creado yo lo llamo el Interpretante del primer signo. El signo está en lugar de algo, su Objeto. [SEP] (Rocha, 2004: p. 2)

Peirce clasifica estos signos en tres categorías: índice, ícono, y símbolo. Esta clasificación se conoce como su segunda tricotomía que articula “cómo algo está en lugar de otra cosa, es decir, la representa” (Rocha, 2004: p. 3). El índice guarda una relación de existencia con el objeto; señala su presencia (Rocha, 2004: p. 3). Por ejemplo, el sonido de un trueno indica la presencia de una tormenta. El ícono guarda una relación de semejanza con el objeto que representa, pero no está conectado con él, por ejemplo, un dibujo de un perro; la imagen se asemeja al animal, pero no indica la presencia del mismo. Por último, el símbolo no guarda semejanza con el objeto; no representa un objeto sino una clase de cosas, y su interpretación se da por una convención cultural que el interpretante conoce; por ejemplo, una cruz es un símbolo del cristianismo.

Muchos de estos signos se encuentran embebidos en la escenografía de la obra. Por ejemplo, la construcción de madera representa un rancho, que como ícono, guarda cercana semejanza con una casa de campo norteamericana. A su vez, como índice, representa un lugar de cobijo del que gozarán los recién casados. La efectividad de esta escenografía yace en su espacio negativo, como analogía del espacio virgen del territorio; dado que los personajes son pioneros en una “nueva tierra” (nueva para ellos), la presencia del espacio negativo sugiere que más importante que todo lo ya hecho, es aquello que se construirá. Este espacio negativo es un índice que hace

referencia a todo aquello que el espectador infiere que se llenará en un futuro cercano: esta pareja de recién casados se transformará en familia; esta pequeña comunidad se transformará en pueblo y luego en ciudad; y este entorno rural pronto se desarrollará y se transformará en gran poder económico.

Otra pieza escenográfica relevante es la roca sobre la que se posa el predicador al inicio de la obra. Ésta funciona como un símbolo de superioridad; por convención, entendemos que desde ese punto elevado, el predicador imparte un código moral. Esta posición elevada denota que en esta comunidad, el cristianismo “supervisa” –literalmente mira desde arriba (super-visa)– el funcionamiento de este pueblo. De hecho, en esta obra no hay referencia acerca de la presencia del estado; se infiere que el código de conducta que rige la vida de los habitantes es principalmente el código moral del cristianismo.

La música también ofrece numerosos signos que contribuyen a la construcción de ruralidad en esta obra. Como mencioné anteriormente, los primeros compases de la música que preparan la entrada del sacerdote consisten de la tríada en la brillante tonalidad de LA mayor, con la subsiguiente incorporación de la séptima. Este sonido en el registro alto del ensamble denota como símbolo la salida del sol, una asociación que hemos incorporado a través del cine y la música programática. A su vez, este pasaje funciona como índice indicando la presencia del sol, que en este paisaje denota un concepto de ruralidad optimista; representa a su vez el nacimiento de una pareja de pioneros, y el inminente desarrollo de una comunidad y de una nación.

Si bien en términos generales *Appalachian Spring* transmite una emocionalidad positiva – podríamos decir que es una obra “alegre”– en el solo de Graham del minuto 24:50, música y danza anticipan un futuro para los recién casados con choques emocionales, dudas y preocupaciones. La inquietante música sobre la que sucede el solo conforma un índice que permite al espectador inferir este futuro desafiante; se trata de un pasaje de lentos trémolos interrumpidos por punzantes acordes de gran tensión armónica. En este pasaje, la esposa interactúa con la silla mecedora, acción que funciona como índice del cuidado doméstico asignado a la mujer: el marido contempla el horizonte desde la tranquera del rancho, pero la esposa permanece en el porche de la casa.

En esta comunidad, también existe una congregación conformada por cuatro mujeres, cuyo tratamiento coreográfico consiste principalmente de unísonos. Como recurso musical y coreográfico, el unísono puede adoptar distintos significados en distintos contextos. Por ejemplo, los

---

unísonos de la percusión de *La Consagración de la Primavera* comunican terror ante un inminente sacrificio; los unísonos coreográficos del cuerpo de ballet de *El Lago de los Cisnes* denotan armonía. En *Appalachian Spring*, la congregación conformada por cuatro bailarinas ejecutan varios unísonos aplaudiendo o percutiendo las manos sobre el piso. Estos unísonos coreográficos y sonoros dan cuenta del acuerdo que existe en esta comunidad homogénea: los cuatro miembros tienen el mismo vestido, son de igual estatura, se mueven juntos y percuten en bloque. Los pasos que la coreografía asigna a este cuarteto constituyen íconos que representan paseos en carro, la concurrencia a misa, el juego inocente; se trata de una comunidad segura, estable, y conforme con su homogeneidad.

Otros signos destacables se encuentran en el vestuario. La sotana y el sombrero del predicador funcionan como íconos dada su semejanza con los objetos reales que representan. Pero a su vez, por convención, éstos funcionan como símbolos del cristianismo. También, la vestimenta de los recién casados, que consiste de un traje para el marido y un vestido para la esposa, funciona como símbolo de los roles sociales que tradicionalmente la cultura eurocéntrica adscribe a una pareja.

### **El universo del discurso**

A los efectos de contextualizar el posicionamiento desde el cual Graham enuncia la construcción de ruralidad en esta obra podemos analizar el universo de su discurso. El *universo del discurso* es un conjunto de factores que incluye “datos situacionales” y “restricciones temático-retóricas que pesan sobre el mensaje que se va a producir” (Kerbrat-Orecchioni, 1997: p. 29). Estos dos factores operan como marco, o fronteras dentro de las que se construye la enunciación. Esta versión video-gráfica de la obra fue realizada a principios de la segunda mitad del siglo XX por una compañía de danza contemporánea de Nueva York, y en colaboración con dos de los más reconocidos artistas de ese momento, Copland y Noguchi. A través de estos datos situacionales, que resuenan con las condiciones de producción anteriormente mencionadas, se materializan las restricciones temático-retóricas; puntualmente, se establecen las características del género y estilo, también mencionadas anteriormente: un argumento expresado a través del movimiento en el espacio con un apoyo temporal y emocional provisto por la música, y con un soporte visual

---

brindado por la escenografía y el vestuario, mostrado todo esto a través de la retórica de una cámara de televisión cuyas tomas se editan en un posterior montaje.

Dentro de este marco, el universo del discurso del locutor, es decir de quien enuncia, se manifiesta a través de su *idiolecto* y su *sociolecto* (Kerbrat-Orecchioni, 1997). El idiolecto comprende la competencia lingüística de un sujeto individual, y más específicamente, los conjuntos de rasgos idiosincráticos que la caracterizan. Su sociolecto comprende la competencia de un subconjunto, definido por criterios sociológicos (geográficos), de la comunidad lingüística considerada (Kerbrat-Orecchioni, 1997, p. 11). En su idiolecto, Graham busca una nueva forma de representación, una nueva estética tanto a través del lenguaje coreográfico como a través del medio, que en este caso se trata de una versión audiovisual de la obra. Pero a pesar de esta búsqueda por lo novedoso, la obra denota un idiolecto que sostiene un ideario de ruralidad conservador, dentro de los parámetros de la cultura dominante de la década del 50. Es un recorte social que ignora la presencia de toda alteridad: en este recorte, no existe ni el afro ni el aborígen. El argumento de la obra cuenta esta historia como si esas tierras estuvieran desiertas; para los pioneros, el territorio es virgen para sus propósitos, y por lo tanto se lo muestra despoblado.

Este posicionamiento tan cerrado acerca del entorno social, es coherente con el sociolecto de Graham, es decir el entorno social al que el discurso de su obra está dirigido. Su discurso apunta a un público de alto nivel sociocultural y requiere familiaridad con la estética de la abstracción. Su *dialecto*, en este caso su lenguaje artístico, es decodificable por el consumidor cultural formado en la tradición eurocéntrica. De hecho, la música de este ballet fue encargada con fondos de la Coolidge Foundation, una fundación filantrópica dedicada al apoyo de la música de cámara de compositores norteamericanos y europeos, entre otros, Stravinski, Bartók y Respighi. Graham enuncia desde y para un entorno afluente, cultivado en la tradición europea de la cual se emancipa a través de una nueva estética.

## Conclusión

En conclusión, el recorte espacio-temporal (Verón, 1987) de EE.UU. en 1958 en el que se enmarca esta obra construye un ideario de ruralidad que promete un espacio libre para el pionero caucásico y eurodescendiente, en una comunidad dominada por los hombres en el que las mujeres acompañan y se ocupan del quehacer doméstico. Este contexto social ignora la

---

presencia de la cultura afro y aborigen. Con un fuerte optimismo hacia el futuro, esta noción de ruralidad ofrece un territorio vasto y virgen para que la familia cristiana prospere en la construcción de un nuevo mundo y dentro de un riguroso orden social, seguro por y conforme con su homogeneidad. Esta construcción de ruralidad da cuenta de un claro sentido de la identidad estadounidense que se afianza desde el principio del siglo XIX en el que transcurre la escena hasta el momento de producción de la pieza video-gráfica un siglo y medio más tarde.

## Referencias

- Genette, G. (1989). C. Prieto, Trad. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Buenos Aires: Taurus.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1997). Anfora, G. y Gregores, E. Trad. *La enunciación de la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Edical.
- Kroll, N. (Productor). (1958). *Appalachian Spring* [video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=nM5-CsI713g>.
- Peirce, C. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión
- Rocha, A. (2004). *El signo peirceano*. Material exclusivo para los alumnos de Semiología General, Artes Multimediales, UNA.
- Steinberg, O. (1998). *Semiótica de los medios masivos: El paso a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.
- Verón, E. (1987). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa

---

AUGUSTO MONK se graduó Magna Cum Laude en Composición en Berklee College of Music en 1998. Realizó su maestría en Composición de Música para Cine en West London University en 2000, y su posgrado en Educación Musical en Greenwich University en 2007. En 2013 finalizó su tesis doctoral en University of Toronto; su investigación estudia el proceso cognitivo de la improvisación musical. Actualmente en Buenos Aires, compone música para danza.