

**2<sup>DO</sup> CONGRESO  
INTERNACIONAL**

# DE MÚSICA POPULAR

**REMPUL**  
RED DE ESTUDIOS SOBRE MÚSICA  
POPULAR EN UNIVERSIDADES  
LATINOAMERICANAS

 **MAGA**  
Programa de Movilidad  
Académica de Grado en Arte

Secretaría de  
Ciencia y Técnica

Secretaría  
de Posgrado

Secretaría de  
Asuntos Académicos  
**DEPARTAMENTO  
DE MÚSICA**

facultad de  
bellas artes



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

  
editorial  
**PAPEL COSIDO**  
en música latina

Actas 2do Congreso Internacional de Música Popular / Daniel Duarte Loza ... [et al.] ;  
compilación de Santiago Rome ; Maria Amparo Blanco Fernandez.- 1a ed.- La Plata :

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes, 2023.  
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online  
ISBN 978-950-34-2239-7

1. Música. I. Duarte Loza, Daniel. II. Rome, Santiago, comp. III. Blanco Fernandez,  
Maria Amparo, comp.  
CDD 780.71

2<sup>DO</sup> CONGRESO  
INTERNACIONAL  
**DE MÚSICA POPULAR**



**UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA**

**Presidente**

Dr. Fernando A. Tauber

**Vicepresidente Área Institucional**

Dr Marcos Actis

**Vicepresidente Área Académica**

Lic Martín López Armengol

**Secretaria de Arte y Cultura**

Prof. Mariel Cifardo

**facultad de  
bellas artes**



**UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA**

**Decano**

Dr. Daniel Belinche

**Vicedecano**

DCV Juan Pablo Fernández

**Secretaria de Decanato**

Lic. Emiliano Seminara

**Secretaria de Asuntos Académicos**

Prof. Graciana Perez Lus

**Secretario de Planificación,  
Infraestructura y Finanzas**

Lic. Carlos Merdek

**Secretaria de Ciencia y Técnica**

Lic. Silvia García

**Secretario de Posgrado**

Prof. Santiago Romé

**Secretaria de Extensión**

Prof. María Victoria Mc Coubrey

**Secretario de Relaciones  
Institucionales**

Prof. Juan Mansilla

**Secretario de Arte y Cultura**

Lic. Carlos Coppa

**Secretario de Producción  
y Comunicación**

Prof. Martín Barrios

**Secretaria de Asuntos Estudiantiles**

Prof. Agustina Reynoso

**Secretaria de Programas Externos**

Lic. Sabrina Soler

### **Comité Académico**

Dr. Paulo Siqueira Tiné -UNICAMP, Brasil-  
Lic. Pablo Palacios Torres -Universidad de Valparaíso, Chile-  
Dr. Daniel Belinche -UNLP, Argentina-  
Mg. Carlos Freire Soria -Universidad de Cuenca, Ecuador-  
Prof. Dora Rojas Rivera -Universidad Pedagógica Nacional, Colombia-  
Prof. Santiago Romé -UNLP, Argentina-

### **Comité de lectura**

Juan Pablo Gascón  
Alejandro Polemann  
Paula Cannova  
Andrea Cataffo  
David Gómez

Daniel Duarte Loza  
Martín Eckmeyer  
Manuel González

### **Coordinador general**

Prof. Santiago Romé

### **Comité de organización**

Amparo Blanco Fernández  
Martín Casado  
Aníbal Colli  
Federico Del Río  
Mariángeles Betervide  
Santiago Coria  
Hugo Figueras  
Juan Pablo Gascón  
Natalio Sturla  
Federico Arreseigor  
Andrés Duarte Loza  
Karina Daniec  
Cintia Coria  
Gisela Magri  
Juan Mansilla  
Rosario Palma  
Pablo Toledo  
Facundo Codino  
Anyul Arévalo Acosta  
Javier Alvarado Vargas

### **Registro y producción audiovisual**

Gabriela Gagliardo  
Santiago Azzolina  
Abril Carrizo  
Laura Chiabrando  
Walter Juárez

### **Comisión artística y operativa**

Matilda Vazquez  
Mariam Jobbi  
Lucas Yasar  
Juana Olmo Sancha  
Tomás Clarke  
Martín Castelvetri  
Martina Juarez  
Francisco Arias  
Carlos Bordon  
Lucía Appelhanz  
Maria Clara Rossi  
Carolina Ledesma  
Sebastian del Rio  
Nicolas Jobbi  
Paloma Manriquez  
Facundo Sosa  
Miguel Arrozeres

Facundo Gomez Sanchez  
Nataly Navarrete  
Patricia Alegría  
Antonella Naidenoff  
Facundo Lamenza  
Patxi Asdrubat  
Valentin Crovo  
Catalina Luetken  
Candela Azcárate  
Francisco Ortega  
Santiago Buca  
Martin Castelvetri  
Enrique Amicolo  
María Lucía Troitiño  
Florencia Spañol  
Barabini Hernán  
Matías Pisarello  
Guido Barciulli  
Maximo Taruri  
Mariano Valle  
Leila Cuñado Mogni

**Imagen del Congreso:** Obra luminica presentada en la 4ta Biental de Arte y Cultura de la UNLP.

**Diseño:** DCV María Ramos

# INDICE

## PÁG. 1 Reseña

---

### **Historiografía, discursos y poesía en tango y folclore. Siglo 20**

**PÁG. 3** EL TANGO INDISCIPLINARIO: BAILE, POESÍA, MÚSICA, IMAGEN Y POLÍTICA  
Daniel Duarte Loza

**PÁG. 14** SE DIO EL JUEGO DE REMANYE. TANGO, CINE Y DISCO ENTRE LA GRAN  
DEPRESIÓN Y LA DÉCADA INFAME  
Ramiro Mansilla Pons , María Paula Cannova, Abel Almada, Macarena Aguilar Tau

**PÁG. 23** REVERBERACIONES Y DISONANCIAS EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA ALTERIDAD  
EN EL "MOVIMIENTO DE LA NUEVA CANCIÓN"  
Lautaro Casa

**PÁG. 30** ¿UNA CANCIÓN REVOLUCIONARIA? ANÁLISIS MUSICAL Y SOCIO-HISTÓRICO DE  
*EL MENSÚ* (1956) DE RAMÓN AYALA  
Angélica Adorni

---

### **Nuevas tecnologías**

**PÁG. 40** ¿ESCUCHAR O MIRAR? HACIA UNA DEFINICIÓN DEL VIDEOCLIP  
Manuela Pita, María Paula Cannova

**PÁG. 50** REFLEXIONES ACTUALES EN TORNO A LA EDUCACIÓN MUSICAL, LA  
PRODUCCIÓN INDEPENDIENTE Y LOS NUEVOS MEDIOS DE REALIZACIÓN ARTÍSTICO  
AUDIOVISUAL EN ARGENTINA Y BRASIL  
Mariano Ferrari, Júlía Toledo

**PÁG. 57** ALGUNAS VINCULACIONES POSIBLES ENTRE MÚSICA Y VIDEOJUEGOS. LA  
EXPERIENCIA SITUADA EN ARGENTINA  
Ezequiel Nahuel Varano, Dr. Daniel Duarte, Lic. Gastón Chatelet

**PÁG. 66** LOS NICHOS MUSICALES Y LA ECONOMÍA DE LA INFORMACIÓN  
Guido Dalponte

---

### **Música instrumental en guitarra. Análisis musical**

**PÁG. 74** EL DESARROLLO DEL PLANO MELÓDICO EN EL TRÍO DE GUITARRAS  
Bernardo Bogliano , Emanuel Di Virgilio, Juan Pablo Gascón

2<sup>DO</sup> CONGRESO  
INTERNACIONAL  
**DE MÚSICA POPULAR**

**PÁG. 86** RECURSOS DE ACOMPAÑAMIENTO UTILIZADOS POR MATEO VILLALBA EN SU CONJUNTO INSTRUMENTAL DE GUITARRAS DE CHAMAMÉ

Alejandro Jorge Polemann, Juan Pablo Gascón, María Lucía Troitiño

**PÁG. 94** CHEIO DE DEDOS, DE GUINGA: ANÁLISE FORMAL E HARMÔNICA

Ivan Daniel Barasnevicius, Paulo José de Siqueira

---

### **Proyección**

**PÁG. 104** PROCESOS Y ELEMENTOS SIMBOLICO-MUSICALES HIBRIDOS EN ACA SECA TRIO. PIEZA "VIDALERO" DE JUAN QUINTERO

Cristian Accattoli

**PÁG. 111** LÁ NA CASA DA MADAME EU VI: MODALISMO NORDESTINO E HARMONIZAÇÃO NÃO-FUNCIONAL EM UMA OBRA DE HERMETO PASCOAL

Renato Borghi

**PÁG. 119** TESIS DE GRADO EN LA UNQ: TRES CASOS DE HIBRIDACIONES ENTRE MÚSICAS POPULARES Y ACADÉMICAS

Lic. Tomás Mariani

---

### **La voz**

**PÁG. 128** POSICIONAMIENTO DE LA LARINGE EN LA VOZ CANTADA. REPENSANDO LOS MODOS DE PRODUCCIÓN VOCAL EN LA MÚSICA POPULAR Y SU ABORDAJE EN LA PEDAGOGÍA VOCAL

Daniel Machuca Téllez, Joaquín Blas Pérez

**PÁG. 138** PEDAGOGÍA VOCAL ENTRE LÍRICA, POP Y SALUD VOCAL

Ana María Meza

**PÁG. 145** VOCES INSOLENTES SIN HISTORIA. ALTERNATIVAS METODOLÓGICAS PARA HISTORIAR LOS CANTOS COLECTIVOS LATINOAMERICANOS

Cecilia Trebuq, Leticia Zucherino

---

## Debates teórico-historiográficos

**PÁG. 157** DISSERAM QUE EU VOLTEI AMERICANIZADA. DIPLOMACIA CULTURAL NORTEAMERICANA, MÚSICA POPULAR LATINOAMERICANA Y MEDIOS ENTRE 1920-1940.  
Alejandro Zagrakalis, Julián Chambó, María Paula Cannova

**PÁG. 169** ARTE HISTORIOFÓNICO: METAMORFOSIS Y DIALÉCTICA DE UNA HISTORIOFONÍA DEL FOLCLORE ARGENTINO  
Andrés Duarte Loza

**PÁG. 180** VIEJOS SONIDOS SUBALTERNOS.HACIA UNA LARGA DURACIÓN HISTÓRICA EN MÚSICA POPULAR  
Martín Eckmeyer

**PÁG. 191** DE LA TRADICIÓN ORAL AL DESARROLLO DE UNA NUEVA ORALIDAD DIGITAL EN LA MÚSICA POPULAR  
Joaquín Blas Pérez

---

## Litoral / chamamé

**PÁG. 198** LA MÚSICA SEFARADÍ EN EL CHAMAMÉ DE ISACO ABITBOL  
Salomé Abecasis

**PÁG. 205** INDUSTRIA CHAMAME  
Carlos Lezcano, Juan Pedro Zubieta

---

## Rock / pop / hip hop

**PÁG. 214** HÁZMELO RAP. REFLEXIONES EN TORNO AL ANÁLISIS DEL HIP HOP LATINOAMERICANO  
Castiblanco Jenny, Polemann Alejandro

## Reseña

El estudio sistemático de la Música Popular en nuestra institución posee valiosos antecedentes desde el retorno democrático en 1984, destacándose entre otros el invaluable aporte del destacado músico y docente Gustavo Samela. Pero a partir de la apertura de la carrera de Licenciatura y Profesorado en Música Popular en el año 2008, dichos antecedentes pudieron desarrollarse con la profundidad y extensión que ameritan las ricas y diversas expresiones musicales populares de nuestra región. En el año 2011, nuestra carrera fue seleccionada por las Madres de Plaza de Mayo y el Ministerio de Educación de la Nación para elaborar un plan de estudios y formar parte del proyecto de Tecnicatura Universitaria en Música Popular, que se dicta actualmente en el espacio Memoria y Derechos Humanos (ex Esma). A su vez, y en relación con la creación de la carrera comenzaron a desarrollarse proyectos discográficos, de investigación y publicaciones relacionados con la temática, encuentros nacionales con importantes referentes, participaciones en congresos realizados en nuestro país y en el exterior, convenios e intercambios con Universidades del exterior (México, Ecuador, Costa Rica, Brasil y Chile) y cuatro jornadas específicas sobre epistemología y didáctica de la música popular.

En el año 2016 tuvo lugar el Primer Congreso sobre Música Popular: epistemología, didáctica y producción organizado por un conjunto de docentes - investigadores de la carrera de grado en Música Popular en el marco de Proyectos de investigación acreditados por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNLP. El evento contó con la presentación de treinta y tres trabajos seleccionados para su publicación y exposición, organizados en once mesas temáticas, siete conferencias magistrales, cuatro talleres dictados por destacados músicos, tres conciertos y una feria de luthiers y productores locales de instrumentos y tecnología. La inserción institucional de los colegas participantes se distribuyó entre diferentes universidades e institutos de investigación: Universidad Nacional de La Plata, Universidad Nacional de Córdoba, Universidad Nacional de Buenos Aires, Universidad Nacional de Villa María, Universidad Nacional de Quilmes, Universidad Nacional de La Pampa, Instituto en Investigación en Etnomusicología, Escuela de Música Popular de Avellaneda, Conservatorio de Olavarría, CONICET, Universidad de Concepción (Chile), UNICAMP (Brasil), UFRJ (Brasil), Universidad de Valparaíso (Chile), entre otras. Setecientas personas (docentes, estudiantes, músicos, investigadores) se acreditaron y asistieron a las diferentes actividades propuestas.

Este Segundo Congreso Internacional sobre Música Popular: epistemología, didáctica y producción, se realizó en octubre de 2018, y también contó con ponencias, mesas redondas, conferencias, talleres, conciertos y feria de luthiers y productores locales de instrumentos y tecnología. Además de los destacados colegas de nuestro país que han participado en este evento como en el anterior, hemos contado también con la presencia de músicos, docentes e investigadores de distintas universidades de Brasil, Chile, Uruguay, Ecuador, Colombia y México. Participaron, acreditaron y asistieron más de mil personas en los tres días. A su vez y en el marco de sus dos ediciones previas, se ha reunido y ampliado la Red de





## 2<sup>DO</sup> CONGRESO INTERNACIONAL DE MÚSICA POPULAR

Estudios sobre Música Popular en Universidades Latinoamericanas (REMPUL), integrada por docentes-investigadores de universidades de Argentina, Chile, Brasil, Colombia y Ecuador

Habiendo transcurrido 10 años desde la apertura de la carrera, a partir de los avances mencionados precedentemente de la realización del 1° Congreso Internacional sobre Música Popular y las cuatro Jornadas de Investigación sobre Música Popular realizadas entre los años 2013 y 2017, en esta segunda edición del Congreso hemos podido constatar el interés y compromiso por parte de nuestra comunidad académica en seguir construyendo perspectivas de abordaje pedagógico y epistemológico de nuestro objeto de estudio desprejuiciadas en relación a dos cuestiones: la diversidad estética de nuestras expresiones musicales; y la importancia de poder incorporar en la agenda académica aquellas cuestiones que circundan y atraviesan a la música popular (políticas públicas, derechos laborales, producción ejecutiva, etc). Impulsado desde un proyecto de investigación acreditado en el marco del Programa de Incentivos de la UNLP, participan en su organización gran parte de las cátedras que integran la carrera de Música Popular y posee el apoyo de la Secretaría de Posgrado y Ciencia y Técnica de nuestra casa de estudios y de la Red de Estudios de Música Popular en Universidades Latinoamericanas (REMPUL). Es importante destacar el apoyo del programa de Movilidad Académica de Grado en Arte (MAGA) impulsado por el área de internacionalización de la Educación Superior (PIESCI) perteneciente al Ministerio de Educación de la Nación, sin el cual el diálogo con las instituciones latinoamericanas y su presencia en este Congreso hubiera sido muy difícil. Al igual que en ediciones anteriores nos proponemos en este evento reflexionar colectivamente sobre la enseñanza y didáctica de la música popular; la producción e interpretación musical; las perspectivas de género; el trabajo y la industria musical; las políticas públicas en torno a la música; y en síntesis contribuir a generar espacios de encuentro en ámbitos públicos que contribuyan, desde el aporte académico, al fortalecimiento de la soberanía cultural nacional y latinoamericano.

## Historiografía, discursos y poesía en tango y folclore. Siglo 20

### EL TANGO INDISCIPLINARIO: BAILE, POESÍA, MÚSICA, IMAGEN Y POLÍTICA

Daniel Duarte Loza  
Universidad Nacional de La Plata  
Facultad de Bellas Artes  
IPEAL

#### Resumen

El tango es una fuerza erótica, una pulsión de vida y, como tal, se expresa, vivamente, en nuestros días. Se trata de un arte que no refrena sus posibilidades expansivas en los estamentos anquilosados de las prácticas disciplinarias, es: baile, poesía, música, imagen y política. El ser del Río de la Plata se expresa, a través de este arte, de manera indisciplinaria, desde su mismo origen. El corte es su paradigma. No se baila, ni se toca, ni se poetiza, mecánicamente. Se corre de la expectativa, de lo previsible; y con picardía genera una ruptura, un corte. Cuando el hombre y la mujer del Río de la Plata marcan un corte, pausan su baile o su música, paran el tiempo y son ellos mismos quienes, entonces, se hacen dueños de aquel, deciden; generan, así, su propio espacio-tiempo, toman esa decisión y producen, en consecuencia, una afirmación. Se plantan. Y plantarse es, ciertamente, afirmarse. Esta afirmación se pronuncia políticamente. Esta afirmación ocurre hoy, aquí y ahora.

Palabras clave: tango – arte indisciplinario – baile – música – política

#### Aclaraciones preliminares

Compartimos aquí algunas reflexiones acerca del tango y del lugar que ocupa en el campo del hacer cultural y artístico de nuestros días. Varios de los pensamientos vertidos en este trabajo dialogan explícitamente con el capítulo “Tango” desarrollado para la tesis doctoral “Música Imagen y Cuerpo: Arte Indisciplinario de América Latina” (2018), aunque el encuadre y el tratamiento del tema puedan variar y la extensión de esta presentación nos plantee un límite muy específico y concreto.

#### Tango-Eros

El tango es, ciertamente, un arte que produce cultura y, a la vez, una cultura que emerge como arte. Es una pulsión erótica: está vivo y se expresa como un espacio-tiempo para la canalización de la expresión artística con epicentro en el Río de la Plata. A pesar de hallarse vivo y de ganar cada vez mayor protagonismo en el mundo como herramienta artística disruptiva, esta aproximación es cuestionada por algunos sectores (del tango y por fuera de él) no del todo permeables al dinamismo de la cultura y de las tradiciones, enrolados en un enfoque tanático. En nuestra cultura se percibe la tensión entre quienes creen que el tango está vivo y representa un campo abierto para el desarrollo artístico de la actualidad como un impulso erótico y aquellos que lo consideran un campo estático de ejercicio museístico, tanático y reproduccionista de modelos anclados y fijados en el tiempo. Eros y Tánatos, aquel binomio freudiano, compuesto por el dios del amor, la pulsión de vida y el dios de la muerte, la pulsión de muerte respectivamente, se encuentra en constante

puja en el territorio cultural y artístico del tango. Varios de sus exponentes apelan a él para graficar qué es lo que pasa con el tango en la actualidad. Omar Viola, creador del mítico ParaKultural superviviente, hoy en día, como Milonga ParaKultural vincula al tango con el amor y proclama vivamente: "Quienes organizamos milongas, traficamos Eros en un mundo de Tánatos" (Viola, 2010, s/p). Mientras que Ramiro Nievas, referente del tango platense, al responder acerca del posible gentilicio del arte tanguero advierte: "La 'taxonomía' siempre se hace desde un lugar de poder y tiende a la 'taxidermia', es tanática" (Nievas en Duarte Loza, 2018, p. 317). Por otro lado, Rodolfo Mederos, bandoneonista y biólogo, se define a sí mismo -y, en consecuencia, al tango que práctica- tanáticamente:

Yo soy una especie de paleontólogo. Busco huesos, intento juntarlos y se los muestro a la gente: más o menos así era un dinosaurio, más o menos así sonaba "La Cachila". Yo no veo nada del valor de Agustín Bardi, por ejemplo. Ni siquiera lo fue Piazzolla. Yo tampoco. Hago lo que puedo en el tiempo que me queda. De la manera más digna y honesta. Me paro en el árbol de la historia y trato que aparezcan brotes. Creo que los brotes son los músicos de la orquesta y quizá también la música que escribo. Pero no se va a salvar el tango por lo que yo hago. Los músicos jóvenes deberán estudiar mucho, esforzarse todavía más y buscar su propia voz porque tienen que descubrir una música que no vivieron. Sólo le quedan los discos (Mederos en Feijoo, 2016, s/p).

En la puja entre Eros y Tánatos en el tango el campo de acción más evidente es el cuerpo. Al respecto dice Nievas:

El cuerpo es ese espacio de convergencia magnética en el que Eros y Tánatos se sacan chispas y armonizan. Es un intento de Tai-Chi diría un taoísta. En el tango los cuerpos se encuentran para ensamblarse. El tango es el cuerpo en situación de encuentro. Inefablemente esta idea/forma romántica de cuerpos y energías polarizadas en unidad da cuenta de un cuerpo fragmentado, alienado, deseoso de integridad y completitud. (Nievas en Duarte Loza, 2018, p. 97)

A pesar de algunos reflujos tanáticos, la fuerza erótica del tango prevalece y se disemina por el mundo. Lo erótico se expresa como elemento vital pero también como energía sensual expansiva de un arte que no refrena sus impulsos ni contrae sus expresiones en compartimentos estancos. Este erotismo que funde cuerpos y expresiones en tensión con lo tanático, con esa pulsión de muerte constrictora que nos acecha constantemente como seres humanos, genera un tango imposible de asir desde la mirada disciplinaria.

### ¿Baile – Poesía – Música – Imagen?

Sobre esta cuestión aparecen opiniones encontradas. Hay quienes sí creen que el tango tiene una cara más visible. En este sentido encontramos a quienes apuestan, principalmente, por el baile (en el mundo, una pareja bailando tal vez sea la primera imagen que aparezca ante la sola mención de la palabra tango) y quienes se la juegan por la música [entre 6 entrevistados/as (Duarte Loza, 2018) que expresan al tango, la música y el baile son consideradas las opciones más representativas en el exterior, sin embargo para sus propias definiciones del tango dirán que abarca baile, poesía, música, imagen y más]. Porque ¿quién se atrevería a afirmar que la poesía de las letras del tango no es tango en sí misma? ¿O que el mural fileteado sobre Cambalache de Discépolo (de los realizadores Muscia y Martínez) exhibido en la estación Corrientes de la línea H, no lo es? Como vemos todas estas expresiones artísticas lo representan y a la vez ninguna lo resume únicamente. El tango -como dijéramos en un comienzo- se expresa como cultura y esa cultura lo forja, a su vez, como emergente artístico. Es, entonces, un modo de hacer fundado en una manera de ser/estar y viceversa. Su esencia tiene que ver, fundamentalmente, con un hacer

poético, no mecánico, que se corre de lo previsible. El ser pero sobre todo el estar del Río de la Plata se expresa, a través de este arte, de manera indisciplinaria, desde su mismo origen. Cuando nos referimos al concepto de arte indisciplinario lo hacemos a partir de tres enfoques posibles: la discusión de los límites de las disciplinas artísticas y de su territorialidad; la capacidad disruptiva y cuestionadora del statu quo que se adentra en lo político; y la afirmación en el espacio-tiempo que se desliga de la taxonomía clásica, divisora de artes temporales y artes espaciales.

### Corte

El corte es su paradigma. No se baila, ni se toca, ni se poetiza, mecánicamente. El hacer del tango se corre de la expectativa, de lo previsible; y con picardía se genera una ruptura, un corte. Cuando la mujer y el hombre del Río de la Plata marcan un corte, pausan su baile o su música, paran el tiempo y son ellos mismos quienes, entonces, se hacen dueños de aquel, deciden; generan, así, su propio espacio-tiempo, toman esa decisión y producen, en consecuencia, una afirmación. Se plantan. Y plantarse es, ciertamente, afirmarse. En esa voluntad manifiesta se genera un pronunciamiento. Esta afirmación se pronuncia, evidentemente, de manera política. En el mundo en el que se originó el tango, las danzas sociales eran coreografiadas de manera tal que cada danzante parecía transformarse en pieza de un engranaje que debía seguirse -y ceñirse- temporalmente a rajatablas. En ese mundo tan reglado el tango abría, tempranamente, la hendidura de la libertad. Y ante la imposición de movimientos y de músicas centrales, elegía su propio repertorio corporal y musical oriundo de la mezcla generada en nuestra periferia dando lugar, así, a una nueva expresión artística. De esta manera surgió el tango, aunando en un comienzo música y baile, pregonando la voluntad de la mujer y del hombre del sur de América de ser dueños de su destino. Y ese acto afirmativo fue tan profundo, genuino, representativo y fundante que su proclama se extendió hasta nuestros días. Esta afirmación cargada de erotismo ocurre, entonces, también, hoy, aquí y ahora.

Esa voluntad afirmativa e indisciplinaria, lo realza en su esencia y en su posicionamiento ante el mundo. Ese corte representa, además, un posicionamiento político. La música puede continuar sonando pero el baile se para, la pareja detiene el tiempo y determina cuándo comienza de nuevo a bailar. Ambos son dueños de su ser y se reafirman en el estar (Kusch, 1962).

Las dominantes danzas de enlace exigían el «movimiento continuo» de acuerdo con las prácticas consagradas; puesta la pareja a bailar, debía enhebrar acompasados paseos o vueltas sin detenerse un instante. Pues bien; los forjadores del tango introducen la suspensión del desplazamiento. La pareja se aquieta de pronto. Y esto más: suele pararse el hombre solo mientras la mujer caracolea o gira en torno y, a la inversa, firme la mujer, puede moverse el hombre. Parece poca cosa, pero a veces lo sensacional es suma de pequeñeces. (Vega, 1956)

El corte tiene una filiación directa con herida, con tajo, es decir que, en algún punto, la terminología elegida refrenda aquello de que los bailarines son en origen dos compadritos batiéndose a duelo. El arte transforma esa violencia real en herida artística, en escisión del tiempo, del movimiento, que de repente pasa a un estado de reposo, de contemplación. El tango es reconocido como la única danza abrazada del mundo con pausa, con detenciones, con quietud. Ese corte pasa a ser, entonces, un signo vital en la derivación artística de ese combate de a dos original. También si pensamos al corte como tajo y, por ende, como herida esencial –a partir de Eros y de su pulsión de vida– podemos pensarlo, también, como una vagina que alumbra y da lugar, así, a la esencia del tango.

## Una imagen

Haciendo, aquí, un alto y un salto en el aire –bailando tango, impulsados indisciplinaria y decididamente hacia el territorio que se reconoce como más propio de las artes plásticas– podríamos vincular ese corte, ese tajo del tango, esa escisión en el espacio-tiempo, al producido por el artista argentino-italiano Lucio Fontana (Rosario, 1899 – Milán, 1968). De reconocida fama internacional por, entre otras realizaciones artísticas de cuño vanguardista, haber realizado un corte, un tajo –hecho y derecho– sobre un lienzo y con ese mismo gesto –que inmediatamente se transformó en huella de su acción–, abrió la llave del cuadro bidimensional transformándolo al instante en un objeto tridimensional participante de la realidad concreta que lo circundaba (esta serie comenzaría para el año 1958).

Con esa acción Fontana se posiciona como un pionero en el arte de vanguardia a nivel mundial permitiendo la entrada –a partir de lo que en principio era un tradicional cuadro “de caballete”– a esa otra dimensión. Inicia entonces una serie de trabajos que son titulados como *Concepto espacial*, *Espera* o, bien, *Concepto espacial*, *Esperas* variando la nomenclatura del singular al plural en función de la cantidad de cortes presentes en el lienzo. El título incluye, previa y visiblemente, la idea de que se trata de una realización espacial, de un *Concepto espacial*. Constatamos, entonces, cómo se hace presente, decididamente, el espacio-tiempo. El concepto espacial al que hace referencia Fontana se llama, además, *Espera* (tiempo) y se trata, precisamente, de un corte.



Concetto spaziale, Attesa (Concepto espacial, Espera) de Lucio Fontana.  
Fotografía: Ugo Mulas (1964)

Además hay una presencia del cuerpo realmente decisiva, la acción del cuerpo deja una huella marcada, el gesto incide y define un posicionamiento ante el mundo. Ese tajo alumbró, también, como si de una vagina se tratara, al reconocimiento internacional de su arte. Desconocemos si Fontana bailaba tango o no y si era consciente de la ascendencia cultural del tango en su formación pero la semejanza simbólica de sus tajos-esperas, con el tango y su corte –que es, también, una pausa, una espera– presenta una llamativa cercanía.

En 1946 había dado a conocer el premonitorio Manifiesto Blanco en el que sostenía<sup>1</sup>: "La materia, el color y el sonido en movimiento son los fenómenos cuyo desarrollo simultáneo integra el nuevo arte". Hoy lo podríamos considerar desde nuestra posición como un claro planteamiento indisciplinario del arte. Y si lo pensamos en relación con el momento y con la temática que estamos abordando podría ser, también, una buena definición del tango.

### **Baile y música**

Si nos remontáramos al estudio de sus orígenes podríamos rastrear varios elementos que nos permitirían dar cuenta –como ya dijéramos en un comienzo– de la siguiente posición: para el alumbramiento del género tango fue necesaria la unión de la música con el baile. En ello acordarán, finalmente –y por caminos divergentes–, tanto Vega como Rossi. Pero este dato que puede parecer menor –o darse por descontado– es, en relación con otras expresiones artísticas, nacidas en América en los albores del siglo XX, como el blues y el jazz, lo que precisamente marca una gran diferencia. Aquellas expresiones no requirieron aunar música con danza para ser. Por el contrario, determinado tipo de expresiones del jazz pueden ser bailadas pero no existe una asociación directa entre música y baile como sí ocurre con el tango. Es interesante señalar que, además, el tango ha servido de inspiración para las danzas que se vinculan con el blues y el jazz. Por otro lado, el tango para existir como género independiente necesitó ser tanto danza como música, a la vez. Y entre ambas disciplinas la identificación llega a ser total. De hecho se puede pensar en música sin baile pero siempre que pensemos en baile –que es lo que sucede habitualmente cuando se piensa el tango en el mundo– vamos a estar pensando, también, en música. No estamos diciendo que no se pueda tanguear sin música, bailar sin acompañamiento musical. Estamos refiriéndonos a la práctica habitual del baile social del tango. Es como cuando el poeta, además –y fundamentalmente para lo que vamos a comentar– compositor, Enrique Santos Discépolo dijo del tango: “es un pensamiento triste que se baila”. No nos parece que se haya olvidado de la música –como sugieren algunos–. Es cierto, no la menciona explícitamente; pero la música está presente de manera tácita en esa frase. El bailarín y la bailarina interpretan la música, en el tango no se baila fuera del tiempo musical (a excepción de cuando se realiza el corte –que no está prefijado y ocurre ad libitum, según el parecer y la libre decisión de los danzantes–, pero de todas maneras se podría decir que allí también la pareja de baile está operando musicalmente, superponiendo un nuevo estrato interpretativo de lo musical, proponiendo una lectura propia de la música). En su performance, al bailar, la bailarina y el bailarín son dos intérpretes más de la música que expresan con su cuerpo lo que sucede musicalmente. Podríamos decir que bailando hacen visible su escucha de la música.

### **La práctica indisciplinaria del tango**

---

<sup>1</sup> Aunque llamativamente no aparece entre los firmantes -que eran alumnos y amigos- se sabe que estuvo detrás de la redacción ya que el Manifiesto fue publicado por la Escuela Libre de Artes Plásticas Altamira de la que fue cofundador en Buenos Aires y está lleno de los conceptos que venía proponiendo ya hacía un tiempo.

Para la práctica tanguera existe una evidente predilección por la noche que es casi una asociación directa, una identificación simbiótica. Buena parte del sistema constructivo poético del tango está basado en la noche, sus particularidades y sus condiciones de existencia. El horario de clausura de los lugares públicos y el privilegio por los espacios íntimos y privados es una constante. La referencia a los ambientes taciturnos, melancólicos y noctámbulos ocupa un lugar privilegiado en la letrística del género. Todo esto remarca una clara predilección por un funcionamiento antihorario, anticalendario, anticronométrico, ¿atemporal? ¿Anticapitalista? Además se relaciona, intrínsecamente, con el recorrido en movimiento inverso a las agujas del reloj, con el que se produce el desplazamiento de las bailarines y los bailarines en el baile social, en las pistas de las milongas y, también, con el hecho de que las buenas bailarinas y los buenos bailarines no utilizan ni exhiben relojes pulsera en sus muñecas mientras bailan. Saben que su baile no depende ni es restringido por el cronómetro y que están discurriendo en –aunque, más bien, creando– su propio tiempo. Volvemos, entonces, a los bordes y a las márgenes, estamos decididamente dentro del campo de la acción indisciplinaria.

Sus prácticas y milongas ocurren en su gran mayoría de noche (las clases de baile, mayormente, también). Y la noche de las milongas es entendida, concretamente, como la noche profunda. Una milonga en Buenos Aires puede terminar a las 3, a las 4, o a las 5 de la mañana (inclusive a las 6 como ocurre en La Viruta), cuando en Italia, por ejemplo, una milonga no finaliza nunca después de la 1 de la madrugada. Existe una predilección por el silencio. Por ocupar los espacio-tiempos reservados al silencio. La noche en este sentido ofrece mayores posibilidades que el día, habitualmente reservado para el disciplinario ejercicio del trabajo dentro de la maquinaria de producción capitalista. La noche es disruptiva de este ordenamiento y disciplinamiento social. Y, también, es el espacio-tiempo asociado al juego erótico, a la expresión del placer y del deseo, convocados, intrínsecamente, en el baile de tango.

En el tango prevalece un rasgo común de subsistencia, de rebeldía innata, de subversión, de antiacademismo que rompe con los cánones del arte en distintas épocas. Se establece como un sistema de relaciones, una estructura vincular y dialógica preparada para autoregenerarse y adaptarse. El tango perdura más allá de sus mutaciones. Resiste y sobrevive a pesar de todos los embates. Esta coraza interna y resiliente es, a su vez, una de sus características más prominentes.

### **Cualidades de la música**

Hay algo antropofágico<sup>2</sup> no declarado en el tango. Se reciben influencias y se las procesa pero siempre lo que queda y se vuelca hacia afuera es tango. Piazzolla se corría de la discusión llamando a su tango “Música de Buenos Aires”. El tango llamado “electrónico” para algunos tangueros no es tango, pero para muchas personas en el mundo es la puerta de entrada al universo tanguero (la mayoría de las veces los conduce a interiorizarse en el mundo de las orquestas de tango y en el baile).

Hay un énfasis en las articulaciones y en el manejo del tempo. Un sonido propio es el del fuelle que tocando una melodía a solo ya suena a tango. La yumba, esos clusters<sup>3</sup> de la

---

<sup>2</sup> El concepto de antropofagia cultural elaborado por el poeta modernista brasileño Oswald de Andrade, reforzado luego por los poetas concretos, es la capacidad de asimilación y deglución de productos culturales procedentes de otros lugares del mundo para, luego de ser reelaborados y devueltos con autonomía y capacidad crítica, convertirlos en productos de exportación.

<sup>3</sup> Racimos en inglés. Denominación técnico-musical que refiere a un bloque de sonidos superpuestos a distancia de segunda (mayor o menor).

vanguardia contemporánea aplicados al ritmo sincopado de la orquesta bailable de Pugliese. Todos son sonidos marca (Schafer, 1977) del tango. Y también su fluir y sus detenciones, sus cortes y sus afirmaciones. Aquí valdría la pena escuchar alguna de las últimas interpretaciones de Recuerdo por la orquesta de don Osvaldo. El tango es, ciertamente, una afirmación constante, una puesta en tierra y por eso se produce, también, su vigencia. En tiempos en que nadie afirma nada, el tango se planta y, a su vez, plantea cortes y, además, quebradas. Planea detenciones y se anima con quietudes. Mientras todo el mundo corre detrás del tiempo cronométrico, a toda velocidad, el tango avanza, a su ritmo, en sentido contrario a las agujas del reloj.

### Tango y política, hoy

Hay una forma de tanguear el mundo. El tango se hace verbo y configura, entonces, una manera de hacer. Lo esencial del tango sería, así una manera de ver, una manera de pensar, una manera de recordar, una manera de escuchar, una manera de expresarse, una manera de sentir, una manera de relacionarse con los/as otros/as, una manera de ser y de estar (Kusch, 1962) en el mundo.

Podríamos decir que algo inmanente en el tango es esa capacidad de arrastrar todo para su costado. El tango es un imán que sabe absorber lo que le viene bien para construirse y reconstruirse una y otra vez. Es baile, poesía, música, imagen pero, además, política. Un hacer artístico, un emergente de la cultura del Río de la Plata que se indisciplina y avanza, también, sobre terreno político.

La sustancia de la incorrección política atraviesa al tango en diferentes estratos. En el baile es bastante visible a partir del abrazo (entre desconocidos) pero también tenemos otras derivas incorrectas: el corte, la quebrada, la pausa, la circulación. En la música se perciben, además, varias rupturas, para citar algunas: técnicas instrumentales extendidas, variaciones de tempo, construcciones polirrítmicas y polimétricas, ensambles instrumentales heterogéneos, usos percusivos de los instrumentos. En la milonga, en el encuentro social donde se baila tango, también hay algo contracultural. Los reductos tangueros son lugares no habituales, no tienen prensa, ni requieren de efectos especiales para funcionar (iluminación computarizada o máquina de humo, como sí necesitan las discos o los recitales de rock). Existe una red de conexiones entre los/as milongueros/as que hace que exista un circuito tanguero sin publicidad demasiado visible. El tango en su expresión colectiva redistribuye las jerarquías habituales de la sociedad. No importa la procedencia de cada quien ni su estatus social. El tango –como también lo hace el carnaval– establece sus propias jerarquías democratizadoras. En este sentido la carnavalización de la protesta –según refiriera Rancière (2010)– a partir del Mayo Francés y, por otro lado, la transformación del carnaval propuesta por los tropicalistas brasileños, parecerían entroncar con el tango y su utilización en el marco de las manifestaciones sociales. En el mundo, el tango aparece, frecuentemente, como expresión movilizadora. Son habituales las milongas en situaciones de reclamos sociales o, bien, actuando como “ocupas” de espacios públicos. Existen varios ejemplos en esta línea en la que el tango aparece como cara visible de una acción política indisciplinaria. Adjuntamos algunos ejemplos para explicitar este aspecto.

-Milonga al aire libre en el parque Taksim Gezi:

A fines de mayo de 2013, en Estambul, Turquía, primero –y luego en otras ciudades adherentes– se realizó una manifestación en contra de la edificación de un edificio militar al estilo otomano y de un complejo comercial en el parque Taksim Gezi de la ciudad. La policía “antidisturbios” reprimió, utilizó carros hidrantes, gases lacrimógenos y gas pimienta. No sólo no lograron frenar la protesta sino que la hicieron crecer. Los llamados *çapulcu*



(merodeadores, vagabundos o, bien, saqueadores, en turco) por el primer ministro, tomaron este apelativo y lo convirtieron en símbolo de su protesta (en inglés se comenzó a hablar de chapulling —el mismo Noam Chomsky se solidarizó con la protesta y empleó el término— y en castellano se tradujo como chapulear o chapular). Una de las herramientas utilizadas por los chapuleadores fue la de bailar masivamente tango y lucir barbijos, como se puede apreciar en fotos y videos. Es decir el tango, en Turquía, se constituyó en toda una herramienta disruptiva. Los manifestantes, en carácter de protesta contra su gobierno, decidieron bailar tango.

-Milonga al aire libre para proteger a Rosia Montana:

El día 17 de septiembre de 2013 el pueblo rumano salió a las calles de Bucarest para protestar contra los planes de una empresa que pretendía construir la mina de oro más grande de toda Europa en un pueblo de Transilvania (con el aval del gobierno que había hecho aprobar un proyecto de ley para despejar el camino conducente hacia la minería a cielo abierto). Gabriel Resources, tal el nombre de la empresa, esperaba extraer 300 toneladas de oro utilizando miles de toneladas de cianuro en Rosia Montana, un pintoresco pueblo, antigua mina del Imperio Romano, en las montañas de los Cárpatos. La protesta clama, también, por la renuncia de los cuatro políticos que impulsaron la ley incluidos los ministros Dan Sova, Rovana Plumb, Daniel Barbu y el responsable de la Agencia Nacional de Recursos Minerales Gheorghe Duțu (Romania I., 2013).

Los manifestantes bailan tango, al aire libre, en la Plaza de la Universidad, y, sobre sus espaldas, lucen impreso el mensaje: "Salven a Rosia Montana, el TANGO está en la UNESCO, queremos que Rosia Montana también esté". Aquí además de bailar tango como forma de protesta, para defender a Rosia Montana de los avances de la megaminería, eligen al tango como símbolo en tanto patrimonio cultural inmaterial de la humanidad (como fuera declarado por la UNESCO en 2009).

-Tango Clandestino en Italia:

En varios lugares de Italia, convocan, frecuentemente, a lo que se sabe denominar como "Tango Clandestino", calificado también como "Ilegal". Los milongueros italianos se reúnen en lugares públicos a bailar a una hora determinada, sin pedir permiso a las autoridades, ni pagarle a la SIAE (Società Italiana degli Autori ed Editori) los derechos de reproducción de la música (Poletti, 2016). Habitualmente la información se pasa de boca en boca o, bien, se autoconvocan a través de las redes sociales (antiguamente por sms o lista de mailing). Más allá de que estas milongas no tienen un fin político determinado, el nombre de la convocatoria y el hecho de ocupar un lugar público sin autorización para ponerse a bailar tango, demuestra la voluntad transgresora de estos "Tangos Clandestinos". La realidad es que ocurren como una especie de happening tanguero. Un acontecimiento signado por el tango.

-Tango ilegal con presencia de Gotan Project:

Tan efervescentes son estas prácticas que los mismos músicos de Gotan Project (pioneros del tango electrónico) eligieron una de estas milongas ilegales organizada por un grupo que se autodenomina, precisamente, Tango Illegal y que algunos cronistas definen como "Guerrilla Tanguera" (Tango Pusher, 2014). En este caso Gotan Project, participó en la realizada en la Plaza Affari de Milán, en marzo de 2010, para presentar su disco 3.0. Los realizadores de Bonsai TV (2010) quienes hicieron una crónica de la presentación y una entrevista al grupo, aclaran haber participado del acontecimiento para saber, también, si el tango podría salvar al mundo. Nada menos.

En la bibliografía adjuntamos un par de ejemplos más en esta línea que han recibido crónicas en los medios de comunicación italianos. Habría muchísimos más para aportar porque proliferan las milongas clandestinas en toda Italia y ocurren todo el tiempo.

-Milonga Tango Protesta Salvaje:

En Francia, más precisamente en Lyon, se organiza una milonga abierta, en la calle –las últimas se han organizado en la Explanada de la Gran Costa–, denominada: Tango Protesta Salvaje. En su blog en internet dan a conocer el lugar en donde se realizará la próxima milonga (también a través de eventos en facebook). Describen: el baile, como experimental; el tipo de música a cargo de un grupo en vivo llamado Mi Corps à Son, como BeatBox-Tango Fusión; y la parte de música grabada por el DJ Payaso Rie (sic), como “tangos modernes, nuevo, eléctrico, contestataires, musiques alternatives” (tangos calificados por época: “modernos”; por estilo: “nuevo”; por instrumentación: “electro”; y por contenido: “contestatarios”). Proponen, además, un manifiesto:

Le tango, danse de la sensualité et de la transgression, « redoutable aux âmes chrétiennes »  
(Le Figaro 10 janvier 1914), transmet toutes les ambiguïtés des relations de genres.  
Le tango, danse de l'attraction passionnée, quête d'une harmonie universelle, « ce n'est pas qu'il  
veuille arriver, c'est qu'il veut jouir du voyage. »  
Plus rien, non, plus rien ne nous empêchera  
De danser sans fin un tango sans loi  
Plus rien, non, plus rien ne nous empêchera  
De marcher demain pour une protesta!  
Tango libre, tango protesta!!  
Tango Tango!!<sup>4</sup> (Aruspice Circus, 2014)

El manifiesto asocia a las claras al tango con la rebeldía y con la manifestación pública y política. Las propuestas de Tango Protesta Salvaje se expresan desde un lugar alternativo de la sociedad y refuerzan esta cualidad por las expresiones elegidas dentro del tango: baile experimental, clase de tango travestido, música contestataria, beatbox + tango fusión. Un día la propuesta puede ser bailar un tango sin ley y al otro día marchar hacia una protesta. Así, el tango y la protesta se aúnan en igualdad de condiciones.

-Milonga abierta frente a la Legislatura Porteña:

En la Argentina, hemos participado de incontables marchas en las que el tango ha emergido como una de las formas visibles de la protesta. Un caso paradigmático ha sido el de la milonga abierta que se realizó frente a la Legislatura Porteña (en Perú entre Hipólito Yrigoyen y Alsina) el día 12 de julio de 2016. Los milongueros se movilizaron para reclamar por la suba de las tasas de los servicios y por una Ley de Fomento para las Milongas que aligerara esas cargas impositivas. En épocas de crisis como las que vivimos, en la actualidad, el tango sigue vigente pero pelea, diariamente, por su subsistencia. La prensa nacional y la internacional se hicieron eco y tomaron el hecho como una clara protesta en contra de las subas de los servicios (y del gobierno).

-Un ejemplo cinematográfico, 12 monos:

En la película 12 monos de Terry Gilliam (integrante del famoso grupo humorístico Monty Python), de 1995 –cuyo argumento ha sido relanzado, actualmente, como serie de TV–, aparece el comienzo de la introducción de la Suite Punta del Este (para bandoneón y orquesta) de Piazzolla como leitmotiv. El leitmotiv allí cumple la función de identificar al grupo guerrillero-anarko-terrorista que le da nombre a la película: 12 monos y a sus acciones, a los estenciles y a las publicaciones que hacen referencia a él. El grupo es liderado por el personaje que interpreta Brad Pitt y el protagonista del film que es un viajero

<sup>4</sup> El tango, danza de la sensualidad y de la transgresión “terrible para las almas cristianas” (Le Figaro, 10 de enero de 1914), transmite todas las ambiguëdades de las relaciones de géneros. El tango, danza de la atracción apasionada, búsqueda de una armonía universal " no es para quien quiera llegar, es para el que quiere gozar del viaje". Nada más, no, nada más nos impedirá/ De bailar sin fin un tango ilegal/ Nada más, no, nada más nos impedirá/ ¡De marchar mañana para una protesta!/ Tango libre, tango protesta!!/ Tango Tango!! (Trad. del A.)

del futuro ha recaído en la figura de Bruce Willis. Ciertamente se trata de una película de Hollywood, aunque por la trama y la dirección no sea una convencional, ni tampoco por la elección de la música de Piazzolla. El tango es utilizado, otra vez, aquí, como símbolo de rebeldía y de agitación política.

Como hemos podido apreciar en todos los ejemplos expuestos el tango aparece, ciertamente, como símbolo de evidente rebeldía, resistencia y contracultura en el mundo. De este modo, se expresan los pueblos y suscriben al tango como herramienta indisciplinaria para la transformación de la realidad.

### **El tango como posibilidad de resistencia política**

El tango aparece, así, como una herramienta política y resiste también los embates de las dictaduras y de las crisis político-económicas. El tango ha sido símbolo de la resistencia y, a su vez, de la manipulación y apropiación durante las dictaduras en la Argentina. Hemos escrito específicamente sobre este aspecto (Duarte Loza y Francia, 2013 y Duarte Loza, 2018) pero queremos hacer mención, aquí, a algo de lo ocurrido luego de la crisis del 2001. Este contexto terriblemente angustiante desde lo económico significó para la Argentina una nueva oportunidad para mirar hacia adentro y reconstruir los lazos de solidaridad que durante los años '90 con las políticas imperantes de corte neoliberal se habían resquebrajado. Así comenzaron a reaparecer prácticas y músicas que estaban siendo relegadas por el mercado comercial de la música extranjera que de tanta proliferación parecía haberse convertido en la única música posible. Fue así como, más allá del drama que se vivió por aquellos tiempos en el país, el momento se convirtió, también, en una oportunidad para el fortalecimiento de las expresiones locales, lo que podría denominarse como una época favorable para la sustitución de bienes culturales. En ese momento muchos jóvenes –me incluyo– nos volcamos a cultivar expresiones ligadas a lo local. Algunos a la murga, al candombe, otros al tango y al folclore. El tango en particular vivió lo que hoy podríamos denominar un renacimiento. Aunque la sensación del momento fue la de estar creando una resistencia en materia cultural. “En ese momento armar una orquesta de tango fue un gesto de resistencia cultural” (Peralta en Guerrero, 2013). Comenzaron a proliferar, así, una cantidad enorme de orquestas típicas nuevas, completamente integradas por jóvenes como El Arranque, la Orquesta Típica Fernández Fierro, la Orquesta Escuela Emilio Balcarce y más. Y, además, el baile fue canalizador de muchísimas voluntades en pos de una identificación cultural, de una continuidad con la memoria histórica y de una proyección desde lo propio hacia el futuro. Este resurgimiento, esta resistencia épica, hoy en día, se va convirtiendo cada vez más en permanencia y en continuidad. Esta historia es la que precisamente nos ha traído hasta aquí y la que ha posibilitado que esta investigación tenga lugar desde adentro mismo del movimiento del tango.

### **Referencias bibliográficas**

- A.A.V.V. (1946). “Manifiesto Blanco”. Buenos Aires: Escuela Libre de Artes Plásticas Altamira. [En línea]: [http://cvaa.com.ar/02dossiers/concretos/05\\_docs\\_13.php](http://cvaa.com.ar/02dossiers/concretos/05_docs_13.php)
- Agence France Press AFP (2016). “Argentinos bailan tango en protesta contra gobierno”. Video. 12 de julio de 2016. [En línea]: [https://www.youtube.com/watch?v=LLEUdif\\_RK0](https://www.youtube.com/watch?v=LLEUdif_RK0)
- AFP (2016) “Protestan contra el ‘tarifazo’ en Argentina al ritmo del tango”. 12 de julio de 2016. [En línea]: <http://www.elnuevoherald.com/noticias/mundo/america-latina/article89191942.html>
- Aresi, P. (2014). “Tango clandestino sul Sentierone. E la serata in centro si accende”. L’Eco di Bergamo. 2 de septiembre de 2014. [En línea]:

- [http://www.ecodibergamo.it/stories/Cronaca/tango-clandestino-sul-sentierone-e-la-serata-in-centro-si-accende\\_1076147\\_11/](http://www.ecodibergamo.it/stories/Cronaca/tango-clandestino-sul-sentierone-e-la-serata-in-centro-si-accende_1076147_11/)
- Bonsai TV. (2010). "Gotan Project: El Tango Illegal". Presentación del disco 3.0 en Tango Illegal. Piazza Affari, Milán. 6 de abril de 2010. [En línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=oB2wXztVfJs>
- Chapuller, H. (2013). Fotografía de milonga al aire libre en el parque Taksim Gezi de Estambul. 12 de junio de 2013. [En línea]: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10152493630382316>
- Calatayud, J. (2013). "Violentos enfrentamientos entre policía y manifestantes en el centro de Estambul". 31 de mayo de 2013. Madrid: El País. [En línea]: [https://internacional.elpais.com/internacional/2013/05/31/actualidad/1370021707\\_216629.html](https://internacional.elpais.com/internacional/2013/05/31/actualidad/1370021707_216629.html)
- Duarte Loza, D. (2018). *Música, Imagen y Cuerpo: Arte Indisciplinario de América Latina*. Tesis Doctoral. La Plata: FBA UNLP. [En línea] <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/67831>
- Duarte Loza, D. y Francia, M. (2013). "Entre la manipulación y la resistencia. Tango y folclore como sobrevivientes de la dictadura cívico-militar". En: García, S. y Belén, P. (comp.) "La representación de lo in-decible en el arte popular latinoamericano". pp. 102-115. La Plata: Edulp.
- Feijoo, S. (2016). "El tango es una pintura terminada". Entrevista a Rodolfo Mederos. Diario Tiempo Argentino, 3 de diciembre de 2016. Buenos Aires: Cooperativa Por Más Tiempo.
- Guerrero, F. (2013). "Somos el gueto del tango". Revista Veintitrés, 23 de octubre. Buenos Aires.
- Gilliam, T. (1995). 12 Monkeys Title Sequence (Secuencia inicial de la película 12 monos). Extracto en video. [En línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=ABfTn4XjcQI>
- Kusch, R. (1962). *América profunda*. Buenos Aires: Hachette.
- Mihailescu, D. (2013). Fotografía de milonga al aire libre en Bucarest. [En línea]: <http://www.scoop.it/t/mundo-tanguero/p/4007831818/2013/09/18/manifestantes-bailan-tango-para-salvar-a-pueblo-de-rumania>
- Multimedia PTV (2016). "Argentinos bailan tango en protesta contra gobierno". Video. 14 de julio de 2016. [En línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=NltS4mxllm4>
- Poletti, U. (2016). "Tacchi a spillo e piazze deserte: ecco dove si balla il tango illegale". Affari Italiani. 4 de abril de 2016. [En línea]: <http://www.affaritaliani.it/milano/tacchi-a-spillo-piazze-deserte-ecco-dove-si-balla-il-tango-illegale-415513.html>
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ed. Manantial.
- Romania Insider (2013). "Anti-gold mine protests heat up in Romania with tango flash mob in Bucharest". 18 de septiembre de 2013. [En línea]: <https://www.romania-insider.com/anti-gold-mine-protests-heat-up-in-romania-with-tango-flash-mob-in-bucharest/>
- Schafer, R. M. (1977). *The Tuning of the World*. Nueva York: Ed. Knopf.
- Tango Illegal (2017). 21 de junio de 2017. [En línea]: <http://www.tangoillegal.org>
- Tango Pusher (2014). "Tango Illegal in piazza Affari a Milano, una 'milonga clandestina'". 3 de junio de 2014. [En línea]: <https://www.tangopusher.it/tango-illegal-piazza-affari-milano/>
- Thomas (2010). "Este también es ilegal" (sic). Fotografía del Tango Illegal con Gotan Project. Piazza Affari, Milán. 26 de marzo de 2010. [En línea]: <https://www.flickr.com/photos/maledettom/4481837605/>
- Vega, C. (1956). *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires: Ed. Ricordi.
- (1977). "La formación coreográfica del tango". Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega N° 1. Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega.
- Viola, O. (2010). "Traficamos Eros en un mundo de Tánatos". Entrevista de Gustavo Espeche Ortiz. [En línea]: <http://cronicasdesdelsur.blogspot.com.ar/2010/10/omar-viola-traficamos-eros-en-un-mundo.html>

**SE DIO EL JUEGO DE REMANYE<sup>5</sup>. TANGO, CINE Y DISCO ENTRE LA GRAN DEPRESIÓN Y LA DÉCADA INFAME.**

Ramiro Mansilla Pons (UNLP, FBA, IPEAL) – María Paula Cannova (UNLP, FBA, IPEAL) – Abel Almada (UNLP, FBA) – Macarena Aguilar Tau (UNLP, FBA)

**Resumen**

Tanto Alberto Rasore (2006) como Jorge Gagliardi (2016) se preguntan sobre la invención del videoclip en relación con la grabación y filmación cinematográfica sincronizada en Argentina. El punto en común son los quince cortometrajes realizados por Eduardo Morera con producción de Federico Valle, protagonizados por Carlos Gardel en 1930 en la ciudad de Buenos Aires. Se trata de una de las primeras experiencias locales de cine sonoro, que incluyeron tangos, canciones criollas, valeses y una cifra, además de diálogos y una ficción con el tango *Viejo Smoking*. Estos cortometrajes implican el uso del sistema Movietone, una tecnología con patentamiento norteamericano para la empresa Fox, que permitía sincronizar el sonido con la imagen. Tales cortometrajes eran alquilados por los dueños de la sala de forma autónoma a los largometrajes. Incluso también la entrada difería en costo si los incluía o no en la proyección. En estos cortometrajes Gardel declara, en diálogo con Canaro, la intencionalidad de promocionar <<“nuestras canciones con la ayuda del film sonoro”>> (Gardel en Morera, 1930).

Esta forma de promoción musical y cinematográfica no resulta aislada si se considera que, tres años después, el primer largometraje sonoro de sistema óptico producido en el país se denomina *¡Tango!*, realizado por Luis Moglia Barth. Estas acciones permiten observar el lugar de privilegio que adquiere la música urbana en los inicios de la industria cinematográfica. A la vez se proyectaron como una de las estrategias para ampliar la circulación de la cinematografía argentina, que en la década de 1920 había decaído frente al incremento en salas del cine norteamericano (Barsky y Barsky, 2017: 60).

Al año siguiente Gardel lleva, junto a algunas grabaciones, varios de estos cortos en un viaje a Francia y España, lo que constituye un viaje de exportación (Florencia Garramuño, 2007), caracterizado por la actitud emprendedora propia a algunos artistas de la época (Andrea Matallana, 2016). Ese viaje era una experiencia habitual que músicos sudamericanos realizaban a Europa y Estados Unidos, para comerciar sus producciones. Las mismas serán identificadas como músicas referentes de sus naciones, ayudadas por la difusión masiva que proveen el cine y la radio.

Este trabajo forma parte del proyecto de investigación B318 *Silencios retardados en sonoridades permanentes*, dirigido por María Elena Larrégle asentado en el IPEAL, FBA/UNLP. El mismo estudia las características del tango y de la música criolla en relación con las producciones cinematográficas, observando las transformaciones que adopta el género para su registro fílmico, ya sea en términos de instrumentación (Rubén Pesce, 2011), tratamiento audiovisual o escenificación visual de los músicos (Matallana, 2016). Asimismo, se analizan también los rasgos generales en la grabación del tango en los albores de la industria discográfica (Marina Cañardo, 2017) y el modo en que se constituyen en productos de exportación.

---

<sup>5</sup> Verso del tango *Mano a Mano* grabado en 1923 por Carlos Gardel, autor de la música junto a José Razzano sobre una poesía de Celedonio Flores.

### Los cortometrajes sonoros y la tecnología de reproducción en sala

En el Buenos Aires de 1930, Federico Valle, cineasta y propietario de la empresa *Cinematográfica Valle*, coordinó con José Razzano, músico -y por entonces apoderado legal de Carlos Gardel-, la realización de una serie de quince cortometrajes basados en interpretaciones del *Zorzal*. Valle fue un inmigrante italiano que había tenido acceso a la formación cinematográfica directamente de su experiencia laboral con los hermanos Lumière y con George Méliès. La dirección audiovisual quedó a cargo de Eduardo Morera, Antonio Merayo en cámara e iluminación, junto a Ricardo Raffo y Roberto Schmidt en sonido. Además, contó con la participación de diversos músicos: los guitarristas Ángel Domingo Riverol, Guillermo Barbieri y José María Aguilar (los integrantes del cuarteto); Francisco Canaro y su orquesta –a la sazón productor capitalista del proyecto–. También en los cortometrajes aparecen los actores César Fiaschi e Inés Murray y los autores Arturo de Nava, Celedonio Flores y Enrique Santos Discépolo<sup>6</sup>.

Esta práctica no era extraña en los albores de la cinematografía nacional: según los autores Julián y Osvaldo Barsky, ya algunos artistas tangueros de renombre como Ángel Villoldo y Alfredo Gobbi habían sido protagonistas, desde 1907 de breves filmaciones donde interpretaban canciones, las cuales coincidían con la duración de un disco –entre dos y cuatro minutos–, de modo que fueran proyectadas de manera sincrónica, a través del sistema conocido como Vitaphone (Barsky y Barsky, 2017). Si bien mecanismos de este sistema eran de gran calidad sonora, la duración posible de los discos oscilaba entre los siete y nueve minutos, por lo que los largometrajes requerían durante su exhibición que se cambien los discos de sonido, lo que implicaba una muy segura falta de sincronía respecto de la imagen. Sin embargo, para formatos de muy corta duración tanto para el rodaje como para la exhibición en salas, el sistema Vitaphone funcionaba con cierta fluidez. Para esta tecnología, que no podía editar el disco una vez grabado, el sonido orientaba el rodaje fundamentalmente en los tipos de ángulos de cámara tanto como mediante la duración de los planos, a los fines de garantizar el registro sonoro en relación con el visual (Stephen Handzo, 1985).

Durante la década de 1910 la industria cinematográfica norteamericana tuvo una fuerte política de exportación de sus producciones, hecho que durante la década siguiente se incrementó en función de los desarrollos técnicos relativos al sonido sincronizado. Argentina comenzó rápidamente a importar dicha tecnología y producir cine local. De esta forma, ya en 1930 se contaba con el sistema Movietone, el cual permitía registrar sonido e imagen en una misma película, es decir en simultáneo. La realización de cortometrajes musicales existieron con anterioridad en el sistema Vitaphone, pero su desarrollo está directamente vinculado al Movietone justamente porque las salas de proyección se adecuaron tecnológicamente a ese sistema. La realización de estos cortometrajes de difusión en Argentina fue una de las primeras experiencias de este tipo en Latinoamérica<sup>7</sup>. Además, se

<sup>6</sup> Se estrenaron diez cortos completos de los quince que se grabaron. Los restantes se perdieron durante el procesamiento de laboratorio –aunque uno de ellos, *El quinielero*, fue luego parcialmente reconstruido–. Irineo Leguisamo, afamado jockey y amigo de Gardel, aparecía en la interpretación del tango *Leguisamo solo*.

<sup>7</sup> Existe una polémica en torno a quién fue el primer realizador de cortometrajes musicales, en la que algunos autores ubican como pionero a José Bohr, con su producción realizada en Nueva York en 1928 –hoy perdida– en torno a la interpretación de tangos de la argentina Sofía Bozán. Las experimentaciones de integración de imagen y movimiento se remontan a la 1927/28 con el trabajo de Oskar W. Fischinger.

trata de la primera experiencia fílmica sonora<sup>8</sup> de Carlos Gardel, quien posteriormente logró expandir su imagen al status de artista internacional, en gran parte gracias a sus apariciones en el cine. El Movietone proveerá un alcance estandarizado a un sistema de mecanización de la exhibición fílmica: la sincronización entre imagen en movimiento y el sonido.

La intención de filmar estos videos era que funcionaran como *cortos de complemento*, material breve que se proyectaba antes de la película central y que tenían un costo adicional (Gagliardi, 2016). La figura de Gardel aseguraba un interés en ellos, continuando la práctica mencionada de incluir temáticas y figuras del tango en el cine, costumbre que también se llevaba a cabo en el ámbito teatral, donde el tango pisaba fuerte en los sainetes criollos y otras representaciones escénicas (Lamas y Binda, 2008). Publicitados como “tangos teatralizados”, los cortos fueron estrenados en Argentina en mayo de 1931, como complementos de películas de mayor longitud, o incluso compartiendo cartel con espectáculos de ilusionistas (Barsky y Barsky, 2017). En diciembre se presentaron en España –Madrid y Barcelona–. Poco tiempo antes, el propio Gardel había emprendido una gira a Francia y España, donde había filmado, con otras condiciones y repercusiones, su primer largometraje sonoro, *Las luces de Buenos Aires*.

Los cortometrajes fueron exitosos en el país y en el exterior. De este modo, como veremos más abajo, cooperaron al cimentar la proyección internacional del cantor. También observaremos el rol que ocupa la música ciudadana, a través de sus figuras prominentes, en la transformación del cine como forma de entretenimiento masivo.

### El tango y el cine

Para 1930, el vínculo del séptimo arte con la música ciudadana rioplatense ya era estrecho. En la primera década del siglo, el género había tenido su desembarco en Europa –principalmente en París–, en los salones de baile y como número de danza en los cabarets, difundiéndose gracias a las giras de músicos locales, a las primeras publicaciones de partituras de tango y su inclusión en la naciente industria discográfica (Cañardo, 2017). Si bien su consumo se detuvo durante la Primera Guerra Mundial, finalizado el conflicto bélico el tango se ubicó como una de las principales danzas provenientes de América, rápidamente, fue incluido en el cine, especialmente en el producido en los Estados Unidos. En 1921, *The Four Horsemen of the Apocalypse*, film silente elaborado por la Metro-Goldwin-Mayer, que desarrolla una historia en la cual Argentina resulta protagonista y donde el mítico Rodolfo Valentino baila tango vestido de gaucho, alcanza un éxito notable, siendo el más taquillero del año. Le seguirán películas como *The Gaucho* (1927) –ambientada en Argentina, donde Douglas Fairbanks y Lupe Vélez también lo bailan con un vestuario ligado a lo rural– o la comedia musical *Let's go Native* (1930), ya sonora, donde el tango aparece como número musical. La lista continúa con *The Dancers* (1930), *Dance, fools, dance* (1931), *Flying down to Rio* (1931), *Hi Gaucho* (1933), *Wonder Bar* (1934) y *Under the pampas moon* (1935), entre otras. Todas ellas incluyen, con su cuota de exotismo y tipicidad, a la Argentina como parte de sus escenas, generalmente con alguna versión de tango (Matallana, 2016).

No resulta casual, dada la popularidad del género en nuestro país y su utilización en el cine norteamericano, que las primeras películas sonoras producidas en Argentina también lo tengan como protagonista. Se trata de *¡Tango!*, realizada por Argentina Sono Film y dirigida por Luis Moglia Barth, y *Los tres berretines*, producida por Lumiton y dirigida por Enrique Susini, ambas de 1933 y estrenadas con una semana de diferencia. Sin embargo la producción local, como señalamos anteriormente, ya lo incluía desde sus inicios mudos:

---

<sup>8</sup> En 1917, Gardel protagoniza *Flor de Durazno*, film mudo realizado en Argentina por Francisco Defillippis Novoa.

*Tango Argentino* (1900) y *Pica, pica compadrito* (1903), de Eugenio Py; *Nobleza gaucha* (1915), de Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera; las producciones de José Agustín Ferreyra, como *Una noche de garufa* (1915), *El tango de la muerte* (1917), *La muchacha del arrabal* (1922), *Buenos Aires ciudad de ensueño* (1922), *Mi último tango* (1922), *El organito de la tarde* (1925) o *La vuelta al bulín* (1926), entre otras, o los filmes de Julio Irigoyen, como *El guapo del arrabal* (1923) o *Tu cuna fue un conventillo* (1925). Esta práctica pone en evidencia el férreo lazo que unía a ambas disciplinas, y es allí donde se inserta la producción de Morera y Gardel. El sistema media que integraba fonografía, cinematografía y radiología permitía retroalimentar una industria nacional e internacional. Está claro que el público argentino entre 1920 y 1930 consumía música y cine que hablaba -aún con estilizaciones- de lo local. La apuesta por la danza que originalmente fuera marginada, en la década infame llegaba a hacerse de lleno canción, para escucharse y para verse. La promoción musical de una grabación es en gran medida una de las funciones clásicas del conocido videoclip. Los cortometrajes aquí analizados poseen claramente la intención de la promoción, pero tal vez localicen en otros productos: el sistema de sonido sincronizado y la figura de Carlos Gardel como cantante a internacionalizar. Además es posible que en estos cortometrajes musicales la promoción de los discos que incluían las canciones filmadas e interpretadas por Gardel posea especial interés. Pero aún en estos cortometrajes y junto a lo anteriormente señalado, la centralidad de la música se configura en el uso del plano frontal, corto y mirando a cámara del cantor del arrabal. Ese hecho marca una huella difícil de evitar en el video clip, incluso en los que la ficción desborda la promoción musical<sup>9</sup>.

### La grabación

La realización de los cortos se llevó a cabo durante quince días, entre finales de octubre y principios de noviembre, en un estudio propiedad de Valle sito en San Telmo. Se trataba de un depósito construido con chapas de zinc que fueron cubiertas de material aislante. Las precarias condiciones de registro se asemejan a las vicisitudes que también solían aparecer en las grabaciones sonoras de por entonces, que incluían muchos inconvenientes que debían sortearse.

La cámara debió aislarse con una cabina de vidrio, para evitar que el ruido del motor tapase la voz de Gardel. De gran tamaño, la cámara no podía moverse, por lo cual los desplazamientos (travellings) no fueron posibles. Esto significó que, ante cada nuevo plano, debía cambiarse el objetivo. Al no haber disponibilidad de luces pequeñas, se decidió utilizar luces potentes y llenar el set de luz, lo que hizo que la temperatura fuera muy alta y que, por ello, debieran hacerse largas pausas para refrescarse. La decisión de filmar de noche, con una temperatura un poco más fresca, respondería a esto último (Barsky y Barsky, 2017).

En la interpretación de *Viejo Smoking* y de *Rosas de otoño*, ambos con acompañamiento orquestal dirigido por Francisco Canaro, la orquesta se escucha pero no se ve, ya que ésta debió disponerse rodeando a la cámara por razones acústicas, por detrás. Para ello, el director debió revisar la ubicación de los músicos, decidiendo acercar o alejar determinado instrumento de acuerdo a la intensidad y al rol que cumplía en el arreglo. Esta práctica resulta similar a la que señala Timothy Day como habitual en las grabaciones acústicas del primer cuarto de siglo, donde los cantantes debían acercarse o alejarse de la campana de grabación de acuerdo al registro vocal que utilizaran, donde se interpretaban instrumentos especiales –como el piano reproductor o el violín stroh– y donde la disposición espacial era nodal a la hora de lograr un equilibrio entre los instrumentos (Day, 2002).

<sup>9</sup> Como el caso *Thriller* de Michael Jackson (1982).



### Las canciones. El problema de uno padecidos por muchos

Excepto por *Viejo Smoking* y de *Rosas de otoño*, todos los cortometrajes están centrados en la interpretación de Gardel como cantante solista con acompañamiento de guitarra, formación típica del autor y característica del tango canción (Pesce, 2011). Sin embargo, no siempre coincide la instrumentación que se muestra en el video con lo que efectivamente suena, recurso habitual en el videoclip. En *Padrino pelao*, típico tango de dos secciones con un cambio modal, se observa, a través de un plano medio, a Gardel cantando y tocando la guitarra delante de un fondo negro, pero el arreglo consiste en el acompañamiento con tres guitarras. Ángel Riverol y Guillermo Barbieri, intérpretes de las otras dos, no aparecen<sup>10</sup>. Asimismo, se articula también un interesante efecto de sonido fuera de campo, cuando en el estribillo final Gardel canta <<"Aquí en esta casa osté non me dentra">> y, luego de una pausa en la que Gardel mira hacia un punto inaccesible al espectador, se escucha una voz fuera de campo que pregunta <<"¿Por qué, don Antonio, no me deja entrar?">>. Finalizando la canción, Gardel responde: <<"Me sun dado coenta que osté es un colao">>.

En el tango *Mano a mano* es posible observar a Gardel con su guitarra en un primer plano, delante de Barbieri y Riverol. Sin embargo, el arreglo está elaborado para cuatro guitarras, pero José María Aguilar, el músico restante, queda fuera del plano. Son particularmente interesantes las fluctuaciones rítmicas que realiza Gardel en los comienzos y finales de algunas frases, aspecto característico de su estilo, pero que no desarrolla en los otros cortos, salvo en *Tengo miedo* y en *Canchero*. También resulta curioso que, antes de empezar, Gardel y Celedonio Flores, autor de la letra, caminan desde el fondo, acercándose a la cámara, para entablar una pequeña conversación. Allí, Gardel da un paso en falso y se detiene, como esperando la indicación del director para continuar.

Como señalamos en el párrafo anterior, en *Tengo miedo*, cuya estructura binaria con cambio de modalidad resulta típica del tango en la época, Gardel vuelve a utilizar un estilo basado en la aceleración repentina de los inicios y en la detención de los finales de frase. Al finalizar, Gardel saluda con una reverencia hacia ambos laterales, como lo hubiera hecho ante un público presente, inexistente en el set<sup>11</sup>. *Canchero*, por su parte, también se caracteriza por el estilo menos riguroso y más *compadrito*, debido a su utilización del lunfardo y de un tipo de canto por momentos nasal.

En la introducción del cortometraje *Yira, yira*, Gardel se encuentra con Enrique Santos Discépolo, su autor, de fondo el telón del teatro bajo. El plano americano los muestra a ambos con un encuadre frontal, aunque Gardel por momentos se ubica de perfila a la cámara. En ese encuentro, tiene lugar una conversación singular. Gardel pregunta: <<"Decime Enrique, ¿qué has querido hacer con el tango Yira, yira?">>. <<"Una canción de soledad y desesperanza">>, responde Discépolo. El cantor, que pareciera sugerir que el rol de un intérprete es reflejar la intención del autor, dice: <<"Hombre, ¡así lo he comprendido yo!">>; <<"Por eso es que lo cantas de una manera admirable">>, reconoce el compositor. A posteriori continúa el diálogo que remata con una broma de Discépolo sobre la edad a la que el protagonista advierte <<"...que al mundo nada le importa">>, hecho que cierra con un gesto de ambos que rememora el golpe final de una pelea o el cierre subrayado de un evento cómico como ese. La centralidad del rostro de Discépolo también permite considerar que no sólo el sistema medial artístico reverenciaba a los cantantes, una figura como Discépolo que por aquel entonces era actor, letrista, compositor y dramaturgo. El Discépolo cineasta llegará al regreso de su gira europea a partir de 1935. Esa versatilidad en el medio,

<sup>10</sup> Sucede lo mismo en las representaciones de *Tengo miedo* y *Enfundá la mandolina*.

<sup>11</sup> También realiza esta acción al final de *Padrino pelao*, *Rosas de otoño* y *Enfundá la mandolina*.

sumado a la notoriedad de su persona permiten a Morera centrar la imagen en Discépolo, quien al respecto de la composición del tango en cuestión indicará años más tarde: “*Usé un lenguaje poco académico porque los pueblos son siempre anteriores a las academias. Los pueblos claman, gritan, ríen y lloran sin moldes. Y una canción popular debe ser siempre el problema de uno padecido por muchos...*” (Discépolo en Galasso, 1986:30).

En la interpretación de Gardel, quien graba este tango en el mismo año para Odeón<sup>12</sup>, al igual que en *Mano a mano*, el plano no incluye a Aguilar. También es llamativo el efecto de utilizar otro plano, levemente más cerrado, cuando finaliza el primer estribillo y regresa a la estrofa. En *Yira, yira*, esto coincide con una leve retención temporal en el levare sobre el verso: “Cuando estén secas las pilas de todos lo timbres que vos apretás”. La repetición de las estructuras formales del tango canción no se mantuvo en la distancia focal de la cámara, hecho que considerando las condiciones de grabación sonora y lo fijo de los planos es probable que no responda una búsqueda únicamente estética sino también a necesidades técnicas.

En el vals *Añoranzas*, también instrumentado con cuatro guitarras, se utiliza la misma disposición de la cámara que en *Mano a mano*, pero el plano es más abierto, con lo cual aquí sí se logra registrar a Aguilar.

En *El carretero*, canción criolla donde una estrofa se repite con diferentes letras, Gardel decide eliminar la segunda y, para finalizar las restantes, utiliza el recurso de silbar, simulando el llamado que el carretero hace a sus caballos. La inclusión de esta canción supone un vestigio del ambiente rural que el propio Gardel frecuentaba como artista. En la presentación de la canción, Gardel habla con Arturo de Nava, su autor, quien le agradece por haberse <<“*acordado de este pobre viejo, y que hayas sacado ese ‘macarroncito’ criollo que estaba enterrado en el potrero del olvido, para que estas nuevas generaciones se den cuenta de lo que es el olor a pasto y olor a fogón*”>>. Hay, entonces, un valor casi museístico, el de resguardar el acervo musical rural para que no se pierda en el olvido. Gardel responde <<“*yo no he hecho más que interpretar en lo posible tu canción*”>> y, mirando a cámara, finaliza: <<“*y que el público juzgue*”>>.

Esa tarea de salvaguardar la herencia nacional se plasma en la introducción a la ya mencionada *Rosas de otoño*, donde Gardel y Canaro se encuentran y dialogan. Canaro pregunta: <<“*Hola, Carlos, ¿qué tal?*”>> a lo que Gardel responde orgulloso: <<“*Como siempre, hermano, dispuesto a defender nuestro idioma, nuestras costumbres y nuestras canciones con la ayuda del film sonoro argentino*”>>. Así, la nueva tecnología no tiene porqué venir a socavar las tradiciones culturales locales, sino que puede ser utilizada para documentar nuestra idiosincrasia. Canaro también quiere cooperar en la tarea, y responde: <<“*yo, por mi parte, te acompañaré con mi orquesta, y haré lo imposible para que nuestras canciones sigan triunfando en el mundo entero*”>>. En los momentos más nobles de sus oraciones, ambos miran a cámara. El recurso básico del testimonio frontal a cámara refuerza el vínculo individualizado con el espectador.

La inclusión de estas tres canciones suponen entonces, por un lado, una tarea honorífica que los intérpretes, privilegiados, deben llevar a cabo: resguardar aquellas producciones locales que están en peligro de extinción. Sin embargo, la continuidad de la canción criolla como género musical difundido en la industria fonográfica a comienzos de las década de 1920, estaba presente y deja en estos cortometrajes en particular su impronta de promoción cinematográfica. Por el otro, permiten observar el constante giro entre lo rural y lo urbano que caracterizará a Gardel. Según Julián y Osvaldo Barsky, esto prefigura la fórmula que luego, con la ayuda del letrista Alfredo Le Pera, Gardel desarrollará como personajes en sus películas de mayor envergadura, aquél que “sintetiza el contraste entre el optimismo

<sup>12</sup> Con el número de catálogo 18830 6189, en Odeón está registrada la grabación de *Yira- Yira* por Carlos Gardel el 16/10/1930.

campero de De Nava y el pesimismo ciudadano de Discépolo” (Barsky y Barsky, 2017, p.69). Esta doble situación da cuenta de la ambigüedad del Zorzal con la época. Con el golpe militar que derrocó la segunda presidencia de Hipólito Yrigoyen en septiembre de 1930 a cargo del general José Félix de Uriburu, una serie de composiciones de tangos caracterizados como patrióticos se escribieron y grabaron. La caracterización es anterior y se relaciona a los tangos compuestos en ocasión del centenario<sup>13</sup>, sin embargo durante la Década Infame la denominación patriótico será un adjetivo que al tango poco tiempo más acompañe. El caso del tango Viva la Patria, de Anselmo Aieta y Francisco García Jiménez, que celebra el golpe de estado, antes mencionado, fue grabado por Gardel en 1931 para Odeón, código de catálogo 18828 A.

### **Viejo smoking, la narratividad clásica en el cortometraje musical**

Esta canción merece un apartado especial, debido a que en ella se articula una representación ficcional previa a su interpretación. Esta representación, guionada por Enrique Maroni, dura un poco más de cuatro minutos, y cuenta con la actuación de Gardel – como el inquilino–, Inés Murray –como Manuela – y de César Fiaschi –como el amigo–. Mientras Gardel está con aire preocupado en su habitación de pensión, entra Manuela, que con un claro acento de inmigrante le comunica que debe tres meses de alquiler y que, si no paga, será desalojado. Luego de una conversación donde Gardel se lamenta de su situación, ingresa el amigo, también angustiado por su situación laboral. Al abrir el ropero, el amigo observa el viejo smoking de Gardel, y le sugiere venderlo para hacer frente a las deudas. Gardel responde: <<”No podría separarme de él. En la historia de mis mejores aventuras de amor, él fue el testigo fiel. ¡Cuánta pibeta linda se afirmó en ese brazo, en las vueltas de un tango! ¡Cómo sintió ese smoking el latir de mi corazón, apresurado por las emociones del primer beso! Separarme de él, sería como si me arrancasen un pedazo de vida. Nunca me separaré de él”>>, y arremete el tango, acompañado por la invisible orquesta de Canaro.

Gardel comienza directamente por el primer estribillo –recitado, no cantado–, omitiendo las dos primeras estrofas, y recién canta a partir de la tercera. De este modo, la duración de la parte musical se reduce a la mitad de la canción original, mientras que la ficción es notablemente más larga. El uso del lunfardo tanto en las poseías de los tangos como en los diálogos colabora con la caracterización que desde la existencia del sonido sincronizado puede realizarse con los personajes y su pertenencia cultural. El cocoliche, esa mezcla entre el idioma madre y la segunda lengua en el caso de los inmigrantes configura el rasgo esencial de la administradora de la pensión, que interpretó Inés Murray.

El recurso de la actuación es diferente a todos los otros cortos. Los protagonistas nunca miran a la cámara, salvo Gardel cuando interpreta la canción –es decir, cuando el devenir de la ficción se ha desarticulado–. Además, se trata del único que tiene un vestuario<sup>14</sup> específico y una escenografía referencial, ambientando una pensión. Asimismo, el montaje es más complejo, ya que dispone de muchos planos, utilizando por única vez el recurso de plano y contraplano.

La ficción, entonces, articula elementos icónicos del tango –la pensión, los inmigrantes, el lamento por el presente y la consecuente nostalgia por un pasado mejor– a la vez que se enfoca en un aspecto central de la cotidianeidad argentina del 1930, y de la Gran Depresión

<sup>13</sup> En torno a 1910 existieron varios tangos catalogados como patrióticos, el primero en referenciarse es Independencia de Bevilacqua grabado en 1912 por Juan Maglia.

<sup>14</sup> En todos los demás, Gardel hace gala de un vestuario elegante, frac o smoking con moño, al igual que sus músicos. Aquí, lleva traje y corbata. El maquillaje, por otro lado, es más intenso.

en general: la falta de trabajo. Incluso, se anima con una frase envalentonada, ante el aviso de desalojo, el amigo dice <<"¡pero che, no acertamos ni una! ¡Y a mí que me dejaron cesante, y eso que también fui revolucionario">>, en alusión al golpe de estado liderado por el general José Félix Uriburu, instalando una dictadura militar y promoviendo luego una serie de gobiernos instituidos sobre el fraude electoral.

### Conclusiones

La exhibición de los cortos, sumado a la difusión de su música grabada, las giras por España, Uruguay, Francia ubican a Carlos Gardel en torno a las década del 1930 como un artista con potencial internacional. En ese contexto, su asunción como defensor de "...*nuestro idioma, nuestras costumbres y nuestras canciones*" lo expone como artista con potencial internacional. El cine sonoro encuentra en el tango una posibilidad de desarrollo comercial, estético y cultural. Ese tango que ya había superado la marginalidad y por su construcción de tipicidad se convertía en un representante de lo nacional. La organización temporal de los cortometrajes cantados por Gardel, está supeditada a las características sonoras y eso hace a un rasgo prototípico de lo que va a ser el videoclip. Pero los cortometrajes no son aún un montaje centrado en las transformaciones rítmicas de la obra musical.

En el contexto de una crisis económica sin precedentes como fue el crack de la bolsa en 1929, la adopción de una tecnología que permitía sincronizar sonido e imagen en movimiento con mayor precisión implicaba en Argentina, la importación técnica y la readecuación de las salas de reproducción a dicha tecnología. La comercialización del sistema Movietone estuvo a cargo de la empresa Twenty Century Fox, quien rápidamente concentró gran parte del desarrollo técnico del sistema. Su pronta inclusión en la Argentina, es concurrente con otras formas tecnológicas de la comunicación y de la cultura, la radiofonía, la fonógrafos por ejemplo. La experiencia de los cortometrajes con el tango expresan una época donde la danza se vuelve canción, es capas de identificar a la nación, así como desarrolla el lunfardo. También exponen la diversidad de géneros musicales que los artistas cantores populares abordaban, anteponiendo cuestiones de mercado, inserción de las obras y de su propia figura en países latinoamericanos y en EE. UU. Hecho que en el caos particular de Carlos Gardel esto llegará a partir de 1933.

El endeudamiento, la pobreza, el desempleo y el descreimiento de la clase política sobrevolaron los años 30, en Argentina además con dictaduras también. Sin embargo, en ese contexto el consumo cinematográfico se amplía, se masifica. Por ello, el recurso a músicos populares resulta claro y lógico. No obstante, las elecciones estéticas que asumieron músicos y realizadores en estos cortometrajes excede únicamente la difusión de discos, y la versión local de pequeñas películas habladas y cantadas. Son además el testimonio de artistas vinculados al tango que ya sin ser perseguidos son víctimas de los horrores económicos vividos en ese período. Y tanto en el guión como en la selección de repertorio a cantar, Gardel y Morera permitieron la expresión del lunfardo, de las expectativas frustradas de una generación también insumisa frente a la mano amenazante de las dictaduras y el fraude electoral. Por ello, la música que expuso la falta de tornillos que el mundo posee, enuncia lo que Galasso dijo de la obra de Discépolo, esa: "Implacable radiografía económico-socialde la Década Infame, en un testimonio literario-político ilevantable" (Galasso, 1986: 7).

La identidad sintética entre sonoridad de la grabación fonográfica y la de los cortometrajes, no implica el playback sino la orientación que la tecnología de la época permitía, y a la vez ofertaba un mundo sonoro con el que caracterizar personajes, situaciones y cantores. El sistema medial: cine, disco y radio; conjugaron el potencial exportador de las músicas que siendo marginales representan a la nación (Garramuño, 2007).

**Bibliografía**

- Barsky, J. y Barsky, O. (2017). *El cine de Gardel. De Patria Films a Joinville*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Teseo – Universidad Abierta Interamericana
- Cañardo, Marina. (2017). *Fábrica de Músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires, Argentina: Gourmet Musical Ediciones.
- Day, Timothy. (2002). *Un siglo de música grabada*. Madrid, España: Alianza.
- Handzo, Stephen (1985). <<A narrative glossary on film sound technology>>, en *Film Sound*, Elisabeth Weis y John Belton (eds.), pp. 383-426, New York: Columbia University Press.
- Gagliardi, J. (2017). Morera y Gardel: «video clip» porteño. *Culturas*, (10), 59-70. <https://doi.org/10.14409/culturas.v0i10.6135>, última consulta 23/09/18
- Galasso, Norberto (1986). *Escritos inéditos de Enrique Santos Discépolo*. Buenos Aires: Ediciones del Pensamiento Nacional.
- Garramuño, Florencia. (2007). *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Lamas, H. y Binda, E. (2008). *El tango en la sociedad porteña 1880-1920*. Stuttgart, Alemania: Editorial Abrazos.
- Matallana, A. (2016). *El tango entre dos américas: Representaciones en Estados Unidos durante las primeras décadas del siglo XX*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Pesce, R. (2011). *La historia del tango 3*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Corregidor.
- Rasore, A. (2006). *Gardel en los cortometrajes de 1930*. Disponible en: Sitio web Buenos Aires Antiguo, <http://www.buenosairesantiguo.com.ar/carlosgardel22.html> última consulta, 20/09/18.
- [3] En 1917, Gardel protagoniza *Flor de Durazno*, film mudo realizado en Argentina por Francisco Defillippis Novoa.

## REVERBERACIONES Y DISONANCIAS EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA ALTERIDAD EN EL “MOVIMIENTO DE LA NUEVA CANCIÓN”.

CASA, Lautaro  
(Facultad de Bellas Artes, UNLP)

Palabras clave: Folclore, música popular, identidad.

El Manifiesto del Nuevo Cancionero fue un movimiento poético-literario y musical, que tuvo su epicentro en la provincia de Mendoza a inicios de la década de 1960. Impulsado por diversos artistas de la escena musical y miembros del circuito radiofónico (entre los que destacaban Mercedes Sosa, Oscar Matus, “Tito” Francia y Armando Tejada Gómez, entre otros), el movimiento lanzó un manifiesto en el círculo de periodistas de Mendoza donde detallaba una serie de posicionamientos, juicios y valoraciones sobre la práctica musical popular y su relación con el circuito de producción y difusión vinculado al ámbito folklórico.

En el desarrollo del manifiesto se evidencian perspectivas similares a las planteadas por otros movimientos artísticos desarrollados en Chile (“El movimiento de la nueva canción” encabezado por artistas como Violeta Parra y Víctor Jara), o el de “la Nueva Trova” en Cuba, (con Leo Brewer, Pablo Milanés y Silvio Rodríguez como algunos de sus exponentes). Todos estos movimientos guardan similitudes acerca de la relación del artista y su producción con el contexto político y sociocultural de la coyuntura, las relaciones con el mercado musical y posicionamientos críticos sobre las prácticas catalogadas como populares preexistentes.

En el transcurso del trabajo, se busca desarrollar como, en particular, el movimiento del nuevo cancionero supuso modificaciones en la práctica musical popular vinculada a lo “folklórico”, cómo reconfiguró y estableció nuevas prácticas vinculadas a la producción y por último, considerar la posibilidad de haya terminado reproduciendo algunos posicionamientos o perspectivas del paradigma tradicional folklórico que buscaba superar.

### **Problemas de nomenclatura**

Cuando analizamos las formas de nombrar las prácticas musicales, se nos hace evidente que el manifiesto y sus creadores buscaron eludir la denominación folclore en su acepción tradicional, desarrollada en Europa en el marco de la conformación de movimientos nacionalistas de índole cultural, alrededor del siglo XVIII. Ésta denominación vinculada a considerar toda producción artístico-cultural como una resultante del “Espíritu” de una Nación, configura y demarca un espacio territorial específico y consagra un sujeto cultural tipificado según los cánones de las elites hegemónicas. Podemos inferir que esta omisión supone un posicionamiento opuesto respecto al carácter monolítico y homogéneo que se le asignó al folclore y que, de forma acrítica (en la mayoría de los casos) reprodujeron las clases dirigentes promotoras del nacionalismo cultural en los albores del siglo XIX en nuestro continente.

A su vez, el manifiesto señala que las clasificaciones de música ciudadana y música nativa, responden a etiquetas elaboradas por el mercado musical, el cual configuró estas distinciones en pos de una organización para la venta y difusión de dichas producciones. Al reducir estas clasificaciones en el mercado musical como único actor, deja de lado

continuas pujas políticas sociales y culturales, que desde la generación del 80, tipificaron la figura del interior (basta recordar alguna cita del “Facundo”, al respecto):

*«Todo lo que de bárbaros tenemos, todo lo que nos separa de la Europa culta, se mostró desde entonces en la República Argentina organizado en sistema i dispuesto a formar de nosotros una entidad aparte de los pueblos de procedencia europea».* (Sarmiento 1845:251)

Esta configuración del interior en contraposición a la ciudad, será la base que busca deconstruir el manifiesto al referirse a la necesaria constitución de un cancionero nacional:

*“Hay país para todo el cancionero. Sólo falta integrar un cancionero para todo el país”.* (Manifiesto de Nuevo Cancionero, 1963:1)

Sin embargo, en el devenir del texto e indagando en las producciones musicales que sucedieron a dicha declaración, se hace notorio que esta idea de país comprende las regiones del Noroeste Argentino, el Centro, el Litoral (representado por el chamamé y la canción litoraleña) y la región de Cuyo. En lo que respecta a Buenos Aires, solo es contemplado en la utilización del tango y el acompañamiento de milonga campera, quedando relegadas cualquier producción del sur de nuestro país.

Por otro lado, es al momento de encontrar una nueva denominación, donde el manifiesto genera enredos acerca del alcance de las nuevas categorías.

Por un lado, supera la correspondencia de una música homogénea ligada arbitrariamente a un territorio específico, pero a su vez posiciona la música nativa por sobre formas decadentes y descompuestas de híbridos foráneos. Esto genera incertidumbre por la imposibilidad de enmarcar el alcance de la denominación “híbridos”. ¿Cómo generar esta visión maniqueísta, cuando el discurso musical se erige sobre pautas foráneas vinculadas a la tradición occidental y eurocéntrica de la producción musical? Y yendo aún más profundo, ¿cómo contraponer la música nativa a híbridos foráneos?, siendo que la primera es fruto de lo que Cornejo Polar señala como la construcción bifronte de la realidad, una acción donde se suceden oscilaciones entre la identidad de origen y de destino, resultando múltiples pasajes metonímicos y metafóricos del discurso “original”.

### **La crítica al pasado folklórico**

En lo que refiere a la mirada retrospectiva de lo que denominan las raíces del nuevo cancionero, se hace notoria una contradicción y un análisis superficial de la actividad de los recopiladores, señalando que: *“Se vertía el tema tal cual había sido hallado: su versión primaria con pocos y esporádicos aportes creadores”* (Manifiesto de Nuevo Cancionero, 1963:2). Tal como señala García Canclini, la definición de identidad se produce mediante procesos de abstracción de rasgos, en este caso, la recopilación de ciertas formas y producciones musicales, generando un desprendimiento de dichas prácticas en relación al devenir histórico de mezclas y heterogeneidades que le dieron origen. Por ende resulta limitado dotar del carácter de original, los fragmentos seleccionados en este corpus de producciones musicales.

Además, al referirse al *“celo por las formas originarias y puras”*, el manifiesto deja de lado los instrumentos de recopilación y la cosmovisión sobre los que fueron construidos y aplicados. Tomando lo que señala Kusch en relación al habla, sobre la cual indica que el referente se encuentra antes del acontecimiento (un trasfondo que condiciona al existente y la comunicación en sí), el hecho de recopilar y realizar notaciones dentro de la lógica eurocéntrica supone una reificación del discurso, fijando y uniformando el sentido. Este proceso viciado de subjetividades y aspectos propios de la cosmovisión del ejecutante, instala un logos convencional que no necesariamente responde a las formas originarias -si pudiésemos referirnos a estas como tales- en la configuración sociocultural e histórica de América Latina.

Si bien existe una crítica al folklorismo, entendido como una mirada arqueológica de la producción musical, son recurrentes los pasajes que posicionan la producción nativa en un pasado anacrónico (difícilmente cuantificable en fechas) y configurado en un marco territorial vinculado a lo que denominamos el interior de nuestro país. Sin embargo, esta vuelta al pasado idealizado es resignificado al darle el rol de sustento creador o inspiración de nuevas producciones, tratando de subvertir la lógica de los grupos folklóricos obstinados en la conformación de un canon establecido de producciones musicales.

### **El cambio de Paradigma: Artista/ Público/ Función**

*“Yo no canto por cantar, ni por tener buena voz”.*

Si entendemos que toda práctica musical recrea, construye y establece dinámicas de participación, relaciones entre los diferentes actores de la producción musical y formas de difusión y participación; es en este sentido donde podemos evidenciar una de las modificaciones más sustantivas del nuevo cancionero y las producciones artísticas que se desprendieron del mismo.

Enmarcado en un contexto que fraguaba una suerte de “mainstream” de la música folklórica argentina, con una imponente presencia en la radiofonía, películas, grabación y comercialización de discos, desarrollo de festivales (Cosquín) y actividades de proyección internacional (en los años siguientes “Los Chalchaleros” editarían los discos “Chalchaleros for export” 1964 “Nuestro folklore en Hollywood” 1965); el manifiesto señala la fuerte influencia del mismo en la cristalización de un canon centralizado de producciones danzables, arraigadas en la región centro y noroeste del país (chacareras, gatos, zambas, entre otros), que a la vez reproducía títulos similares categorizados como clásicos del folklore, tendencia que para los creadores del manifiesto devendría en un “*folklorismo de tarjeta postal*”.

Tomando como eje de análisis tres producciones discográficas posteriores a la publicación del manifiesto: “Testimonial del nuevo cancionero” (Armando Tejada Gómez/ Oscar Matus), “Los oficios de Pedro Changa” (Los trovadores/ Tejada Gómez) y “Canciones con fundamento” (Mercedes Sosa) podemos resaltar varios aspectos que operan en la construcción y diversificación de la producción musical de carácter popular.

Analizando en términos musicales y de la función a la que remiten el uso de determinados recursos musicales, podemos evidenciar la ruptura con el formato tradicional de disco, compuesto por canciones en el sentido estricto, tal como sucede en el “Testimonial del nuevo Cancionero”, donde la alternancia de pasajes recitados sobre una base musical, sugiere una nueva actitud del oyente/intérprete, un rol asociado a la escucha atenta, contextual y vinculante de los recitados y las producciones musicales cantadas.

Por otro lado, en lo que refiere a esta “descorporeización” de la música, la ruptura con las estructuras formales tradicionales de los géneros bailables, como también su mixtura dentro de una misma canción y el uso de fluctuaciones del tempo, por ejemplo, sugieren una nueva perspectiva estética, no solo de la producción musical sino también del sujeto al que se dirige y la forma de apropiación o valoración del mismo sobre la obra. En esta nueva perspectiva, se prepondera una actitud contemplativa del espectador ante la producción musical, primando una fruición estética por sobre la función ligada a la danza.

En otro orden de renovaciones, la inclusión de producciones musicales más diversas, resulta notorio en la incorporación de un tango (“Tango del alba”/ “Tango en la misma esquina”), donde no solo es novedosa la inclusión genérica, sino también la instrumentación (el uso del Bandoneón por parte de Rodolfo Mederos). En este caso, vuelve a suceder que la configuración de los aspectos musicales, apela a una escucha estática y detallada por sobre el carácterailable del mismo, utilizando diferentes marcaciones irregulares (3-3-2) e incorporando recursos interpretativos que eluden una marcación isócrona del pulso.



En lo referente a las configuraciones de los artistas en escena, el manifiesto romperá con la plantilla tipificada de conjunto folklórico (“Los Cantores del Alba”, “Hermanos Ábalos”, “Los Chalchaleros”, por nombrar algunos) desarrollando la figura del intérprete acompañado por su propio instrumento como figura del espectáculo; situación que si bien venía desarrollándose en otros artistas no vinculados de forma directa, será un rasgo notorio de los artistas del movimiento. Además, en el caso de Mercedes Sosa, eso suponía una ruptura en las cuestiones de género, una de las primeras intérpretes mujeres, dentro de un circuito preminentemente dominado por hombres.

Esta predilección por los formatos reducidos suponía una modificación también en los arreglos de la música denominada de raíz popular. Abandonando la estridencia y potencia sonora de los conjuntos vocales- instrumentales (Bombo, Guitarras y voces), las producciones de los artistas del nuevo cancionero apelan al desarrollo interpretativo (uso de fluctuaciones de tempo, declamaciones sin alturas puntuales, inflexiones vinculadas al canto “vidalero”) y a un fuerte desarrollo del virtuosismo instrumental ligado al auto acompañamiento. Esta impronta, que en sus inicios tendría a Tito Francia como exponente dentro del movimiento, se hace notoria en el acompañamiento de la guitarra, donde se evidencian nuevas formas de ejecución y acompañamiento, adquiriendo un carácter de desarrollo contrapuntístico.

### **El nuevo sujeto popular y su ponderación artística**

*“De verme cruzar los cielos  
me llaman peón golondrina,  
voy de región en región  
siguiendo el rastro del clima”.*

En todas las producciones vinculadas al nuevo cancionero, se hace evidente la construcción de un nuevo sujeto poético: la figura del peón rural como arquetipo de la argentinidad. Esta perspectiva y todo su desarrollo metafórico y testimonial, es consecuente con la necesaria actualización que pretendía el nuevo cancionero de una producción musical y poética, que diera cuenta de la coyuntura sociocultural económica y política. En un contexto socioeconómico que potenció el desplazamiento de grandes masas de trabajadores (movilizándose en relación a las “temporadas” de cada producción o actividad ligada a la agricultura y sus derivados), será la figura del peón y su “visión” la que preponderará en la poesía de los artistas. Esto supone, una ruptura de la visión idílica y romántica construida sobre la relación del hombre con la naturaleza, fijada en producciones poéticas musicales previas, donde la referencia al paisaje y los elementos naturales se presenta en términos de armonía y guarda un aspecto contemplativo ligado a ideales de inmanencia y pureza atemporal.

La figura del peón rural se erige sobre un nuevo paradigma del hombre, que usufructúa la naturaleza, fruto de la necesidad de una dinámica laboral que lo obliga al desarraigo y el trabajo intensivo; rompiendo la armonía sobre la que los primeros folkloristas construyeron el vínculo del hombre con su entorno natural.

Basta recorrer la poesía del disco “Los oficios de Pedro Changa” (“Los Trovadores”/ “Armando Tejada Gómez”) para dilucidar esta nueva perspectiva que en el desarrollo del mismo es reforzada por una tipificación de las regiones del país asociadas a un género o estilo musical particular. Así, la primera obra se construye sobre una base de milonga, con el acompañamiento arpegiado y el recurso de las detenciones para resaltar la voz cantada (construida sobre versos octosilábicos que reemplazan la usual décima espinela). En lo sucesivo, el disco propone un “recorrido” estableciendo las distintas regiones del país a través de distintas producciones musicales, emulando la peregrinación estacionaria de los trabajadores:



# LOS TROVADORES Y ARMANDO TEJADA GÓMEZ



1982 ENZO GIRAUDO - CARLOS FREY - MIGUEL ÁNGEL AGUIRRE - FRANCISCO FIGUEROA - RAMÓN CATEMBONI



AÑO 1984 RAMÓN CATEMBONI - DANIEL SCALISI - FRANCISCO FIGUEROA - CARLOS FREY - ENZO GIRAUDO

## LADO 1

1. ESPERA DEL PEDRO CHANGA 3:27  
(poema cantado)  
Armando Tejada Gómez
2. PEON GOLONDRINA 2:56  
(milonga)  
Eduardo H. Gómez - Armando Tejada Gómez
3. ENTRAÑA DE ÁRBOL 2:35  
(canción chabqueña)  
Carlos José Pino - Armando Tejada Gómez
4. ZAMBA DE MONTE Y HACHA 2:50  
(zamba)  
Héctor E. Anzorrena - Armando Tejada Gómez
5. SUEÑO CARPERO 3:18  
(melódica porteña)  
Francisco Romero - Armando Tejada Gómez
6. VOLVERE PA' LAS COSECHAS 2:33  
(canción)  
Héctor E. Anzorrena - Armando Tejada Gómez

## LADO 2

1. LARGO CAMINO LARGO 2:40  
(canción)  
Eduardo H. Gómez - Armando Tejada Gómez
2. CIELO DE PEHUAJO 2:17  
(poema musical)  
Sergio Iñerri - Armando Tejada Gómez
3. LUNA DE PUERTO 3:17  
(tango milonga)  
Eduardo H. Gómez - Armando Tejada Gómez
4. LA JUNTADA 2:02  
(chamamé)  
Carlos José Pino - Armando Tejada Gómez
5. VERDE YERBATAL 2:25  
(poema milonera)  
Carlos José Pino - Armando Tejada Gómez
6. CORAL DEL REGRESO 3:15  
(poema cantado)  
Eduardo H. Gómez - Armando Tejada Gómez

### De aquí en más, Los oficios del Pedro Changá

Hay claros términos que han pasado, alternativamente, como baluartes o como particularmente irritativos. Depende del estado externo, no de la flexibilidad interna del individuo.

¿Cuáles? Testimonio, protesta, por ejemplo, si se trata de la canción popular. No dejan de ser rútilos, y por rútilos, lo suficientemente estériles como para impedir la libertad imaginativa. Quienes se ocupan de imponerlos y quienes se rechazarlos rozan —es inevitable— el campo de la improductividad.

Tal vez este párrafo introductorio al tema que nos convoca no este atento a la ortodoxia presentadora del sobre que envuelve a un disco, ¿importa demasiado? El hecho es que **Los Trovadores**, con la formación integrada por **Francisco Romero, Carlos Pino,**

**Sergio Ferrer, Eduardo Gómez y Héctor Anzorrena,** grabaron entre fines de 1986 y principios de 1987 **Los oficios del Pedro Changá**, obra escrita por Armando Tejada Gómez y compuesta musicalmente por los propios intérpretes.

Como ha sucedido con frecuencia (¿hay que explicarlo?), los temas no gustaron a unos pocos y apenas salido a la venta el disco fue retirado de circulación.

Después, como también ha ocurrido, **Los oficios del Pedro Changá** pasó a las filas de las **desapariciones culturales**.

Hoy es una realidad su reedición tal cual se selló por aquellos años: nada se agregó, todo quedó igual. La vieja grabación en tres canales vale la pena decir que hoy se hace en veinticuatro, por dar un dato) conserva intacta la intención y lo que ahora historia —viva, sin duda—, muestra también la originalidad de **Los Trovadores** en los arreglos y en la concepción totalizadora de una obra.

Los elementos bastan para confirmar la opinión: **Los oficios del Pedro Changá** es abarcadora de los ritmos nacionales y describe el silencioso trabajo y el largo peregrinaje por las distintas regiones del país del **peon golondrina**.

Apunte social con rasgos que no desdenn el perfil de sentimientos del peon golondrina al hablar, en varias canciones, a través de la primera persona.

A **Los oficios del Pedro Changá**, seguramente, se recurra como hilo conductor en el repertorio musical argentino.

¿Y **Los Trovadores**? Un grupo vocal que fijó paulas en nuestro cancionero: solidez conceptual sin la pérdida del inigualable sabor de lo popular. Tienen estilo. En fin, lo que hoy se define como coherencia.

Bianca Rebori  
Primavera de 1984

### Por qué si al Pedro Changá

El tiempo suele jugar a favor. Al menos en la medida en que no destruyamos lo que ayer construimos. Como se hizo con **Los oficios del Pedro Changá**. Seguimos pensando lo mismo, sintiendo lo mismo, aunque los avatares en contra del crecimiento artístico, de la "ignorancia" a la que fuimos sometidos durante años, hayan intentado mejorar nuestro trabajo.

La presente reedición es para nosotros el homenaje que queremos rendir a quienes nos antecedieron en el conjunto. A aquellos que abrieron un nuevo camino para la música argentina. Por eso, y por lo que significa la obra, adherimos a la iniciativa de Discos CBS de poner nuevamente en la calle **Los oficios del Pedro Changá**.

Los Trovadores, 1984

## El ¿nuevo? "mapa" musical

Desde los inicios de los movimientos que buscaban recopilar el folklore nacional con una mayor base documental escrita, tal es el caso de los trabajos en partitura y su ejecución por parte de la "Compañía de arte nativo", en el caso de Andrés Chazarreta; o bien los trabajos como "Plan general para la recopilación y popularización de la música nativa santiagueña", de Carrillo; encontramos ciertas relaciones arbitrarias que tipificaron las prácticas musicales estudiadas.

Arraigadas a un espacio regional denominado el "interior" y entendido tal como toda región ajena a las grandes urbes; las músicas recopiladas fueron adjetivadas como populares y se les adjudicaron las características de ser producciones colectivas, anónimas y transmitidas de forma oral. Sin embargo, esta visión dualista entre lo rural (auténtico) y lo urbano (foráneo), construida por la visión romántica del paradigma folklórico, se vio exigida de una necesaria actualización producto del desarrollo de los medios masivos de comunicación y las fuertes corrientes migratorias que se sucedieron en nuestro país desde la década del 40.

Es que, los límites de lo rural/ urbano como espacios geográficos delimitados, fueron trastocados por la fuerte oleada inmigratoria que se sucedió de los ámbitos rurales a los

florecientes cordones industriales que se formaban en las grandes capitales (Buenos Aires, Córdoba, Rosario, entre otras). Este impulso demográfico obligó a recategorizar las prácticas musicales y su relación con el espacio de su producción.

Así, podemos ver como en un análisis retrospectivo Pérez Bugallo le asigna el carácter de tradicionalista a toda producción musical realizada en el espacio urbano que buscaba “revivir” expresiones consideradas de raigambre nacional, a partir de un pasado idealizado y de carácter atemporal: *“El **tradicionalismo** surgió de la reacción en cadena contra el avasallante empuje inmigratorio del siglo pasado y sus consecuencias de transformación cultural. Como tendencia con mucho de romántico, puso su énfasis en la idealización del pasado, cuya música cultivó superficial y equívocamente.* (Pérez Bugallo, 1999:8)

En estas nuevas construcciones categóricas, también es necesario destacar la categoría de proyección folklórica, instalada por Carlos Vega señalando a las actividades que no eran folklóricas pero partían del conocimiento sobre producciones folklóricas para generar nuevas producciones artísticas: *“a todas esas distintas actividades que aprovechan el conocimiento de hechos folklóricos”* (Vega, 1960: 191).

Estas nuevas categorías buscaban salvar las contradicciones que se sucedían al interior del paradigma folklórico desarrollado a principios del siglo XX. Sin embargo, seguían sin contemplar la influencia de los medios masivos de comunicación.

Con el avance de la radiofonía, otra característica vinculada a lo folklórico entró en crisis: lo popular. Hasta entonces, la gran mayoría de producciones escritas consideraban de igual significación adjetivar algo como folklórico o popular. Sin embargo, con el avance tecnológico y la diversificación del consumo que supuso el acceso a la radio en nuestro país, lo popular ya no necesariamente guardaba las características puras de autenticidad que se le buscaba atribuir a lo folklórico.

En esa línea numerosos estudios musicológicos, buscaron dar cuenta de esta irrupción. En nuestro país, Carlos Vega, uno de los impulsores de la musicología, catalogó las producciones musicales populares como “mesomúsica”, producciones consagradas al esparcimiento, adoptadas por los oyentes de las naciones culturalmente modernas. Según Vega, estas mesomúsicas compartían un mismo código y lenguaje con las producciones folklóricas y existía muchas veces un feedback o retroalimentación entre ambas en la búsqueda de una identidad cultural. La diferencia radicaba en el carácter atemporal y puro de las producciones folklóricas, ante la actualización constante de las mesomúsicas.

Esta diferenciación realizada por el musicólogo se evidencia en la siguiente cita:

*“Hay en esta valoración doble acento sociológico y económico; y así se comprende mejor como la mesomúsica es el instrumento de todos los grupos del mundo que absorben la irrigación cultural de occidente (...) y porque satisface necesidades permanentes, subsiste conservando, renovando o adecuando los muchos estilos históricos y actuales que en muy variable medida integran sus repertorios”.* (Aharonián, 1997:11).

Contemplando lo expuesto con anterioridad y poniéndolo en perspectiva a lo consagrado por el nuevo cancionero podemos evidenciar las siguientes continuidades:

En lo que respecta a la configuración espacial de la música popular; si bien buscó ampliar el espectro de los márgenes geográficos (incorporando la llanura pampeana y el litoral), a través del manifiesto y de sus producciones musicales, sus autores enraizaron un nuevo paradigma regional-musical arbitrario. Si desandamos las producciones discográficas, como también sus aclaraciones en las contratapas de los discos, vemos una necesidad de vincular las formas musicales con determinado espacio geográfico y a este con una visión naturalista atravesada por el avance tecnológico e industrial.

Si bien, en este caso, la asociación no parte de un rigor científico (como pretendía la musicología), es a través de figuras poéticas o construcciones metafóricas donde se

evidencian una asociación que podríamos resumir en el trinomio: Forma Musical- Región Geográfica- Vicisitudes del trabajo rural.

En esa línea, abundan las producciones como es el caso de “Verde Yerbatal”, descripta como Polca misionera y que en su lírica describe los paisajes de la región litoraleña, desde la perspectiva de un peón golondrina.

Es en este marco donde se reprodujeron asociaciones que vinculaban, por citar algunos ejemplos, el tango a la actividad portuaria y a la zona de Buenos Aires; la cueca al trabajo en la vendimia en la región cuyana y la chacarera como forma musical que describía la cotidianidad del trabajo en la zafra de la región noroeste.

Sí bien el Movimiento del Nuevo Cancionero abogó por una actualización de la música popular nativa, contrapuso ante esta la categoría de “híbridos foráneos”. En esta dicotomía bien podríamos fijar un paralelismo con la denominación mesomúsica de Carlos Vega (presentada en el año 1965, durante la conferencia interamericana de musicología en Indiana, Estados Unidos). Si nos basamos en las características atribuidas a ambos conceptos, podemos dilucidar como el atributo del componente extranjero, asociado a los mercados musicales internacionales es considerado un aspecto negativo o ajeno a las producciones musicales auténticas o nativas. Esta diferenciación, vinculada a las formas de difusión y comercialización de las producciones musicales genera una zona de grises entre las categorías folklore, nativo, popular que se evidencian en la dificultad del propio manifiesto para nombrar su propia producción artística.

### **Bibliografía**

- Aharonián, C. (1997). Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero. *Revista Musical Chilena*, n° 51 (188), p.61-74.
- Burke, Peter. (1991). *La cultura popular en la Europa Moderna*, Alianza Universidad. Madrid, España.
- Canclini, García, Néstor (1989). «Entrada. Primera Edición». *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México.
- Chamosa, Oscar. (2012). *Breve historia del folclore argentino. 1920-1970. Identidad, política y nación*. Editorial: Edhasa. Buenos Aires, Argentina.
- Martí, Josep. (1999) “La tradición evocada: Folklore y Folklorismo. Tradición Oral: p.81-107. Barcelona, España.
- Movimiento del Nuevo Cancionero. (1963) “Manifiesto del Nuevo Cancionero”. Mendoza, Argentina.
- María Inés García. (2009). *Tito Francia y la música en Mendoza, de la radio al Nuevo Cancionero*. Gourmet Musical Ediciones, 192 pp. Buenos Aires, Argentina.
- Pérez Bugallo, R. (1999). Tradicionalismo, nativismo y proyección folklórica en la música argentina. *Labor y huella de los Gómez Carrillo*. Estudios y Documentos referentes a Manuel Gómez Carrillo, T. 1. Academia de Ciencias y Artes de San Isidro. Buenos Aires, Argentina.
- Pérez González, Juliana. (2015). “Mario de Andrade y Carlos Vega: el estudio de la música popular”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XVIII, N° 26 (enero-junio 2014), pp. 38-62.

**¿UNA CANCIÓN REVOLUCIONARIA?  
ANÁLISIS MUSICAL Y SOCIO-HISTÓRICO DE *EL MENSÚ* (1956) DE RAMÓN  
AYALA**

Angélica Adorni

(UBA, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo)

**RESUMEN**

La ponencia tomará como objeto la galopa *El mensú* (Cidade - Ayala, 1956) que se destaca dentro del corpus compositivo del músico misionero Ramón Ayala (1927) por ser una de las canciones que mayor popularidad ha alcanzado al ser grabada e interpretada por numerosos artistas. Los antecedentes de representación del *mensú* (abreviación de 'mensualero' que refiere a los peones rurales del Litoral) en la literatura y el cine de la primera mitad del siglo XX han sido estudiados en trabajos anteriores y permiten desentrañar parte del contexto de producción de la canción. El *mensú* como ícono de desigualdad social y explotación del campesinado tuvo antecedentes importantes en películas (Soffici, 1939; del Carril, 1952; Bo, 1956), cuentos y relatos (Quiroga, 1917; Varela, 1943; Roa Bastos, 1953; entre otros). La difusión de la canción coincide con años de fuerte agitación política e ideológica a nivel local y global. En ese contexto Ramón Ayala viaja a Cuba por primera vez en 1962 invitado por el ICAP (Instituto Cubano de Amistad con los Pueblos) y vuelve a viajar en 1967 para participar del Primer Encuentro Internacional de Canción Protesta en La Habana, donde graba *El mensú* en un registro discográfico colectivo. La canción había sido grabada por el autor tres años antes en un disco solista del sello *El grillo* dirigido por Oscar Matus, con el que Ayala había establecido vínculos de amistad y colaboración artística, así como con otros miembros del movimiento del *Nuevo Cancionero* como Armando Tejada Gómez y Mercedes Sosa.

A partir del contexto histórico y del *mundo del arte* que se reconstruye alrededor del momento de composición, primera circulación y recepción de la canción, la ponencia se propone demostrar la hipótesis de que *El Mensú* es una canción testimonial que encarnó el espíritu contestatario de su época, aludiendo en sus aspectos poéticos y musicales a la idea de transformación social deseada y buscada por la militancia de izquierda. A pesar de no pertenecer formalmente al *Nuevo Cancionero*, las concepciones que sobre "tradición/tensión/renovación" atraviesan el ideario de este grupo están presentes en *El mensú* y en otras creaciones de Ayala de la misma época. La canción presenta en sus elementos compositivos características poco usuales en la música popular argentina de raíz folclórica de fines de 1950. La elección del ritmo de galopa se torna significativa bajo la perspectiva de análisis de las intensidades y las formas temporales en música (McClary, 1992) posibilitando establecer relaciones entre aspectos técnico-formales de la pieza y posibles interpretaciones en la recepción. Metodológicamente, la combinación de análisis de *El mensú* como *canción-objeto* (en sus elementos estrictamente formales, armónicos, melódicos, rítmicos) y como *canción-proceso* (es decir, en sus múltiples versiones y circulaciones) [González, 2013] nos permite acercarnos a un abordaje más completo que permita desentrañar el universo de significados construidos en torno a esta canción.

Palabras clave: galopa - música litoraleña - folclore - sesenta

**INTRODUCCIÓN**

Esta ponencia forma parte de un proyecto de investigación mayor radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo y desarrollado en el marco de mis estudios de Doctorado con

mención en Historia y Teoría de las Artes de la Facultad de Filosofía y Letras.<sup>15</sup> En dicha investigación propongo analizar desde el punto de vista musical y socio-histórico un corpus de canciones populares llamadas *canción del litoral*, *canción litoraleña* o, simplemente, *litoraleñas* que tuvieron su aparición en Argentina hacia fines de la década de 1950 y su auge en la década de 1960, en coincidencia con el fenómeno denominado *boom del folklore*. Estas canciones atraviesan diversos ritmos y tipos de géneros, así como distintos autores oriundos de la Mesopotamia (entre otros Ramón Ayala, Linares Cardozo, Aníbal Sampayo, Ariel Ramírez, Cholo Aguirre y Chacho Müller).

Entre ellos, se destaca la figura del compositor misionero Ramón Ayala (1927) que cobra relevancia por distintos aspectos de interés que ofrece su obra.<sup>16</sup> Entre ellos, merece atención su posicionamiento -junto al de otros artistas- en el contexto de fuerte agitación político-ideológica de la década de 1960 y su participación en movimientos vinculados a la canción social floreciente en Latinoamérica en aquellos años. La pieza *El mensú* es paradigmática dentro del repertorio estudiado y una de las composiciones más famosas de Ayala: trascendió su nombre al ser difundida por numerosos intérpretes.

En esta presentación me centraré particularmente en la canción *El mensú*. Realizaré un análisis tanto de sus aspectos poéticos y musicales, como del contexto histórico de composición, primera circulación y recepción de la canción, algunos de cuyos aspectos ya han sido estudiados en trabajos anteriores. La puesta en relación de estos aspectos permite realizar una lectura interpretativa de la canción, hipotetizando que *El Mensú* representó en sus primeros años de circulación una canción social/testimonial que encarnó el espíritu contestatario de su época, aludiendo en su contenido a la idea de transformación social deseada y buscada por la militancia de izquierda.

### 1) EL MENSÚ: ANTECEDENTES DE REPRESENTACIÓN

Con música de José Vicente Cidade y letra de su hermano Ramón Gurmecindo Cidade (conocido por el nombre artístico de Ramón Ayala) *El mensú* fue publicada en partitura de dos hojas como 'galopa' por Editorial Fermata en diciembre de 1956 y registrada en SADAIC en enero de 1957. La canción fue interpretada y difundida inicialmente por el trío que el músico integraba junto a Arturo Sánchez y el paraguayo Amadeo Monges, pero sin duda cobró notoriedad hacia fines de la década de 1950 cuando Horacio Guarany la incluyó en su primer disco. Grabado y editado por el sello *Allegro* en Buenos Aires (1957) mientras Guarany realizaba un viaje a Rusia invitado al Festival Mundial por la Paz y la Amistad, el cantor se sorprendió a su regreso ante la difusión del disco en las radios de todo el país<sup>17</sup> (Adorni, 2017a).

La palabra mensú viene de "mensual" o "mensualero" y era el modo con que se denominaba de manera genérica al peón rural de la zona litoral de nuestro país y áreas limítrofes, y que realizaba tareas asociadas a la extracción (más tarde producción) de la

<sup>15</sup>El anteproyecto se titula *Análisis musical y sociohistórico de la canción popular litoraleña en torno a la década del '60* y se encuentra bajo la dirección de la Dra. Silvina Luz Mansilla y el Dr. Omar Corrado como consejero de estudios. Cuenta con financiación de beca doctoral UBACyT.

<sup>16</sup> Ayala a corta edad se radicó con su familia en Buenos Aires, donde inició su carrera musical en la década de 1940. En esos años participó del círculo de músicos litoraleños en boga frecuentando el escenario de salones de baile (Palermo Palace, Monumental de Flores, Teatro Verdi) entre otros junto a Emilio Bigi, José Asunción Flores, Damasio Esquivel, Mauricio Valenzuela, Samuel Aguayo. Integrando el conjunto de Margarita Palacios realizó giras por el interior del país entre 1947-1948. En 1950 conformó por alrededor de una década el trío Sánchez Monges Ayala, iniciando su carrera solista posteriormente. Cfr. Portorrico (2004) y Ayala (2015).

<sup>17</sup> Según Guarany (2002) el impacto mayor de ese disco recayó sobre *El mensú* y *Angélica*, zamba señalada como punto de partida del *boom* del folclore (Vila, 1982).

yerba mate y la madera. Los mensú participaron, entre el último cuarto del siglo XIX y el primero del XX, de un proceso de proletarización en el cual fueron reclutados en masa para trabajar en el Alto Paraná<sup>18</sup>. En verdad, los mensú estaban obligados a vender su fuerza de trabajo mediante diferentes modalidades de coacción económica y extraeconómica. El sistema de anticipos (en dinero, ropas, bebidas y costos del viaje), el engaño y la violencia física eran los más importantes instrumentos de retención de la mano de obra implementados por conchabadores, capateces y patrones. Bajo un sistema de producción con un altísimo grado de precariedad y explotación, los mensú perdían los derechos sobre su persona y eran obligados a viajar y permanecer río arriba, soportando inhumanas condiciones de vivienda, alimentación, salud, seguridad e higiene, agravadas por las inclemencias del entorno selvático de trabajo (Alvira, 2009).

El modo de vida de los mensú fue retratado en varias oportunidades. En un trabajo anterior indagué estos antecedentes de representación en el cine y la literatura de la primera mitad del siglo XX, con el objeto de dilucidar el grado de visibilidad de dicha problemática al momento de aparición de la canción en 1956, y el carácter de esas representaciones, comparándolas con la pieza de Ayala (Adorni, 2017a). Sintéticamente podemos enumerar como antecedentes inmediatos:

- los cuentos tempranos de Horacio Quiroga (1878-1937);
- el filme *Prisioneros de la Tierra*, de Mario Soffici (1939), basado en esos relatos;
- la publicación de la novela *El río oscuro* de Alfredo Varela (1943);
- con guión de Eduardo Borrás basado en esta novela, en 1952, el estreno de la película *Las aguas bajan turbias*, dirigida y protagonizada por Hugo del Carril;
- la publicación *El trueno entre las hojas* (cuento y libro homónimo), con relatos ambientados en Paraguay, en 1953, del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos;
- con título homónimo y basado en el relato de Roa Bastos, el estreno en 1956 del filme protagonizado y dirigido por Armando Bo;
- otras obras literarias de menor proyección que tematizaron la vida en el Alto Paraná con distintos grados de denuncia: en 1946, de Juan Lacava, *Ysipo: los naufragos* (colección de cuentos y relatos); en 1947 *Mensú. Vida y costumbres en el legendario Alto Paraná* (de carácter descriptivo), escrita por el político y gobernador de Misiones entre 1975-1976 Miguel Ángel Alterach; y en 1951 *El mensú que triunfó en la selva (Novela de aventuras y amor en el Alto Paraná)* del escritor entrerriano Valentín José Barrios.

Las obras describen la vida de los mensú con la intención de mostrar, mediante una estética fuertemente realista, sus problemáticas. A partir de la década del 40, algunas sugerirán también las transformaciones sociales -y las mejoras para el sector trabajador en particular- que surgirán de la implementación de las políticas peronistas.

Salvando lógicas diferencias argumentativas, existen elementos de representación comunes entre la canción y los antecedentes literarios y cinematográficos mencionados. Entre ellos: la exhibición de las condiciones de explotación; la tematización del dolor físico del mensú; la tierra y el modo de producción agrario planteados como prisión del hombre. Se manifiesta también la progresiva autoconciencia de la condición de explotado y el deseo de liberación de los protagonistas; así como la resolución (o confianza en la potencial resolución) positiva del conflicto a partir de algún tipo de acción. En algunos casos el levantamiento armado y el uso de la violencia se presenta como única forma de liberación. Se destaca la representación del Sur (aguas abajo) como espacio de desarrollo económico

<sup>18</sup> Paralelogramo que comprende el área del norte de Misiones, este de Paraguay y sur de Brasil.

y social donde la liberación que pretende alcanzarse es posible, donde existen hombres más buenos y organizados (en sindicatos) y lugares de trabajo (las plantaciones yerbateras) donde las condiciones son mejores.

#### LA CANCIÓN EN CONTEXTO

La composición de *El Mensú* ocurre en 1956: un año después de la llamada “Revolución libertadora” que derrocó al gobierno del Gral. Perón en septiembre de 1955. La Argentina había vivido en las décadas anteriores distintas transformaciones políticas, económicas y sociales, entre ellas, una fuerte ola de migraciones internas y, como producto de las políticas peronistas, “la brusca incorporación de los sectores populares a ámbitos visibles, anteriormente vedados”. “Los sectores populares se incorporaron al consumo, a la ciudad, a la política” y “ejercieron plenamente una ciudadanía social” (Romero, 2001: 118). Luis Alberto Romero sostiene que

El reconocimiento de la existencia del pueblo trabajador y el ejercicio de nuevos derechos estuvo asociado con la acción del Estado, y la justicia social fue una idea clave y constitutiva tanto del discurso del Estado -que derivó de ella la doctrina llamada “justicialista”- como de la nueva identidad social que se había ido conformando en las dos décadas anteriores [...]. Todo ello había decantado en una percepción, racional y emotiva a la vez, de las injusticias de la sociedad [...] unida a una acción racional para solucionar sus aspectos más visibles, para alcanzar mejoras, quizás modestas pero posibles e inmediatas [...] A diferencia de las décadas anteriores, todo lo referente al mundo del trabajo, y a la misma dignidad inherente a él, tuvo un significado central, reforzado por el papel de la institución obrera por excelencia – el sindicato- (Romero, 2001:118-119)

La intención de retratar el mundo del trabajo se manifiesta claramente en *El mensú*. Dice Ayala que la canción “[...] nace a partir de una toma de consciencia, es decir, cómo cantar al hombre de una región, y con qué criterio cantarle”.<sup>19</sup> Así describe en su autobiografía la creación de *El mensú* junto a su hermano, en el momento en que ambos, ya radicados en Buenos Aires

[...] regresábamos del Dock Sud hacia la isla Maciel [...] meditaba mi hermano Vicente, dejando volar su pensamiento hacia nuestra pequeña patria de selva y tierra roja. De pronto le dije [...] ‘debemos crear una canción que abarque el ser de la tierra misionera, hablar de sus distintos oficios, de sus alegrías, de sus angustias’. Sería el hachero, el cachapepero, el jangadero..., cuando una forma con un gran ‘raído’ sobre los hombros, bajo un túnel de hojas en la selva, sufriente, me venía por las venas... ¡No cabía duda de que lo que hiciéramos debería denominarse ‘mensú’! Comenzó la melodía con olor a yerba mate acomodándose en el pentagrama imaginario. Pero faltaba, entonces, el eje. El hombre y su drama brotado en el poema [...] Para cantar al hombre era necesario convivir con él [...] (a)rdor con su corazón por los obrajes, las fábricas, las angustias, los sueños, la injusticia, los derechos del trabajador, transitando la historia. (Ayala, 2015: 27).

Pueden plantearse dos ejes de importancia en la canción de Ayala, que marcaron un quiebre con el llamado “paradigma clásico del folklore” (Díaz, 2009). Por un lado, se destaca la intención de poner al hombre como centro en la representación del paisaje (y no la representación de paisajes bucólicos, atemporales, vacíos de conflicto que predominaba en el repertorio de la época). Por el otro, la puesta en práctica de un lenguaje moderno en lo musical y en lo poético. El uso del ritmo de galopa es significativo en este sentido. Sin forma fija, le ofrece libertad para estructurar la canción al servicio de la voluntad expresiva, con la alternancia de frases de 6 y de 8 compases, la presencia de secciones de introducción, puente y coda, y largos períodos sin resolución armónica.

<sup>19</sup> Ayala, Ramón. En *Retratos sonoros*. Entrevista por Blanca Rébori. S/f.



El mensú(recitado)

*Verde gris, verde brillante  
rojo toro, sangre adelante  
camino y selva.*

*En la picada profunda  
pasos, calor, humedad  
lleno de harapos el hombre  
y en los helechos, el monte,  
pleno de sabía y bondad.*

*Las hachas están calladas  
crece el silencio con él  
ya el obraje quedó lejos  
y el corazón va despierto  
rumbo al amanecer.*

*Verde gris, verde brillante  
rojo toro! sangre adelante  
camino y selva.*

(canto)

Selva, noche, luna, pena en el yerbal  
el silencio vibra en la soledad  
y el latir del monte quiebra la quietud  
con el canto triste del pobre mensú.

Yerba, verde yerba en tu inmensidad  
quisiera perderme para descansar  
y en tus hojas frescas encontrar la miel  
que mitigue el surco del látigo cruel.

(estribillo)

“Neike! Neike!”  
el grito del capanga va resonando  
“Neike! Neike!”

fantasma de la noche que no acabó.  
Noche mala que camina  
hacia el alba de la esperanza,  
día bueno que forjarán  
los hombres de corazón.

(estrofa)

Río, viejo río que bajando vas  
quiero ir contigo en busca de hermandad.  
Paz para mi tierra cada día más roja  
con la sangre del pobre mensú.

ÁMBITO DE CREACIÓN, CIRCULACIÓN Y RECEPCIÓN DE LA CANCIÓN.

El momento de creación y difusión de la canción se enmarca en una época de gran ebullición cultural. Por un lado, con el traslado de la población migrante de los ámbitos rurales a los urbanos se trasladaron también sus prácticas culturales, entre ellas las sonoras, y Buenos Aires gozaba en esa época -entre mediados de la década de 1940 y la de 1950- de una rica escena de locales de música y baile donde se desarrollaba la música folklórica, en especial la del chamamé y los ritmos del litoral (Adorni, 2017b). Dentro de esa escena artística, la comunidad paraguaya tenía especial presencia y particular relevancia en la cotidianidad de Ayala. Muchos de ellos -músicos, poetas, intelectuales- eran exiliados políticos, refugiados de la fracasada Revolución de 1947. En *El mensú* se ve reflejada esta impronta que conjuga el quehacer artístico con una toma de posición ante el hecho social. Así relata Ayala estos vínculos, en donde a partir de la relación musical adquiere también una mirada política:

Solíamos transitar las calles nocturnas de Buenos Aires con el genial músico José Asunción Flores. Íbamos despaciosamente, casi en ritmo de guarania, charlando. [...] Frente a la gran usina del Dock Sud, habitaba un mecánico dental de nombre Emilio Araújo, el que con ansias de su Paraguay lejano convocaba a los artistas en largas tertulias de asados y vino generoso. Allí conocí al escritor Augusto Roa Bastos, al poeta Elvio Romero, al músico Herminio Giménez. Eran tiempos del exilio. Tiempos de querer la patria lejana prisionera del tirano y la corrupción. Emergían canciones dolorosas y revolucionarias del corazón de los hombres. Mauricio Cardozo Ocampo, con su inevitable cigarro de hoja, escribía en el humo de su alma su Galopera [...] Demetrio Ortiz [...] Recuerdos de Ypacaraí [...]. De estos artistas aprendí la paciencia, la dulzura, la firmeza y el arrojo. (Ayala, 2015: 25).

Por otro lado, la difusión de la canción coincide con años de fuerte ebullición política e ideológica no sólo a nivel nacional -como consecuencia directa del cambio político de 1955- sino también a nivel latinoamericano y mundial, que se intensificarían en la década del 1960. La llamada “guerra fría” -y su consecuente trazado de un mapa polarizado- marcará

el clima de tensión política de esas décadas. A partir del triunfo de su revolución en 1959, Cuba ocupará un lugar central como modelo de revolución e instará a los intelectuales a tomar una posición al respecto.<sup>20</sup>

La polarización se dará también al interior del país. Luis Alberto Romero señala que, luego de 1955, se genera en la Argentina una amplia polémica que dominaría las dos décadas siguientes, entre sectores que apoyaban la apertura al capital extranjero como herramienta de modernización del país, y quienes, desde la tradición nacionalista que había alimentado el peronismo, o desde la de la izquierda antiimperialista, desconfiaban de él (Romero, 2001:135).

Según Claudia Gilman la de los años sesenta y principios de los setenta constituyó una época atravesada por dos características fundamentales: la valorización de la política y la expectativa revolucionaria. La inminencia de las transformaciones revolucionarias quedaba no sólo demostrada con el triunfo cubano sino también en hechos como la descolonización africana, la guerra de Vietnam, la rebelión antirracista en los Estados Unidos y los diversos brotes de rebeldía juvenil, que generaban una “percepción de que el mundo estaba al borde de cambiar y de que los intelectuales tenían un papel en esa transformación, ya fuera como sus voceros o como parte inseparable de la propia energía revolucionaria” (Gilman, 2001: 37-38). Según esta autora, también en el período se configura “una idea (o la necesidad de una idea) de América Latina” -en cuya conformación colaboraron coyunturas de diverso orden- y “[l]a fundación deliberada de un nuevo marco de relevancia geopolítica [que] se tradujo en la referencia continental como espacio de pertenencia de los intelectuales latinoamericanos” (Gilman, 2003:27).

La primera circulación de la canción ocurre en este contexto histórico-social. Además de Horacio Guarany para *Allegro* en 1957, la graba el Trío Sánchez Monges Ayala -que integraba el compositor misionero desde 1950- para *Odeón*. Lo hace luego el propio Ayala de manera solista para *Music Hall* e inmediatamente otros artistas. Para mediados de la década era una de las canciones más populares del repertorio de la canción de raíz folclórica en la Argentina.<sup>21</sup>

Ayala, que estaba en actividad en la escena artística porteña desde mediados de los 40, relata los motivos por los cuales se aleja del trío en 1960 para iniciar su carrera solista en 1960, que podrían resumirse en un giro en la concepción de su rol como artista en la sociedad:

[...] teníamos [con Sánchez y Monges] distintas ambiciones, otros objetivos. Yo tenía otra esperanza, otro horizonte: saber de la vida, saber de los destinos del hombre, saber cómo el hombre parado en este planeta tierra debe al menos interesarse y lograr cosas importantes para su tierra. Eso hacen los tipos que tienen algo más que caracú. Pero son pocos los que logran escapar a esa mecánica estúpida [...] A mí me interesaba tratar de rasgar esa corteza,

<sup>20</sup> Orquera (2002) refiere a un “auge de un folklore identificado con la Revolución Cubana”, especialmente a cargo de artistas vinculados al Partido Comunista. Ayala manifestó haber estado afiliado, sin poder especificar fechas al respecto (comunicación personal, 6-12-2017).

<sup>21</sup> Así lo demuestra la columna “Historiando cantos” a cargo de Alma García para la Revista *Folklore*, sección que apareció entre los números 89 y 150 de la publicación, destinada a tematizar a lo largo de 52 artículos, en cada uno el motivo o circunstancia de la creación de un “éxito” de la canción folklórica a partir de la entrevista con su autor. En la revista *Folklore* número 97 del año 1965 (novena columna publicada) hace lo propio con *El mensú* a través de una entrevista con Ramón Ayala. En esta fuente se citan además las grabaciones de Raúl Shaw Moreno (Víctor), Hugo Díaz (Odeón), Julio Molina Cabral (Philips), Alberto Castelar (Odeón), Los Marrupeños (R.C.A. Víctor), Dorothy and Peter (Odeón) y Ramona Galarza (Odeón). Posteriormente a 1965 la interpretarán Daniel Toro, Juan Carlos Baglietto, Mercedes Sosa, Alberto Cortez, entre muchos otros. Disponible en <http://revistafolklore.com.ar/historiando-cantos/> [última consulta: 24-9-2018].

y tratar de encontrar donde está la luz del hombre, el por qué existir [...] Yo sentía que estaba destinado a hacer otro tipo de arte. Lo solía mirar mucho a Atahualpa Yupanqui.<sup>22</sup>

A partir de comienzos de 1960 Ramón Ayala entabla amistad con Armando Tejada Gómez y a partir de él con Mercedes Sosa y con Oscar Matus, quienes en febrero de 1963 firman en Mendoza junto a Tito Francia y otros artistas el manifiesto del *Nuevo Cancionero*.<sup>23</sup> El Manifiesto proponía, a través del cuestionamiento de los elementos estancos de la tradición, su transformación a través de expresiones artísticas más realistas y comprometidas, que acompañasen el cambio social a partir de la renovación formal y poética en música.

Ayala no fue firmante del documento fundacional del *Nuevo Cancionero*, pero sí adhiere al ideario y colabora en los proyectos que el movimiento lleva a cabo por esos años. En *Canciones con fundamento* de Mercedes Sosa (disco de 1964, considerado fundacional del movimiento) Ayala participa como guitarrista acompañando tres composiciones de su autoría: *El cachapecero*, *El jangadero*, y *El cosechero*, en una especie de trilogía del hombre del litoral. Inmediatamente en 1964 graba el disco *El hombre que canta al hombre*, su primer LP como solista con el sello *El grillo*, la productora de Oscar Matus.<sup>24</sup> El disco tiene en la contratapa un texto explicativo – a manera de manifiesto de ideas- al igual que otros reversos de las producciones de Matus y contiene casi en su totalidad composiciones de Ayala. El disco se encuentra en total consonancia con las ideas del *Nuevo Cancionero* ya que, en términos generales: enuncia un ideario americanista; tematiza al hombre y al trabajo sobre la representación del paisaje; intenta mostrar la realidad sin deformaciones; reivindica la canción popular como instrumento generador de consciencia; reafirma su confianza en el espíritu y el accionar del hombre; y expresa la esperanza respecto de un mejor porvenir. Poco tiempo después, Ramón Ayala también graba junto a Armando Tejada Gómez un disco doble titulado *Canciones y poemas en Dirección del Viento* (Adomi, 2017c). Allí musicaliza la poesía del cubano Nicolás Guillén -*José Ramón Cantaliso*- y registra *Coplas sureñas*, canción de su autoría, junto a recitados del poeta mendocino.

En esos años, Ayala también mantendrá un vínculo estrecho con Cuba. El músico viaja a la isla por primera vez en 1962 invitado por el ICAP (Instituto Cubano de Amistad con los Pueblos) para formar parte de los festejos del 26 de julio junto a otras personalidades del arte, la ciencia y la política. El motivo de la invitación se debe, tal lo atestigua en su libro, al "contenido social de [sus] obras" (Ayala, 2015: 43). Allí conoce a Salvador Allende, al historiador José María Rosa y, aunque brevemente, a Ernesto Guevara. Participan también dirigentes del Partido Comunista y otros líderes políticos de diferentes países, como el del ala izquierda del peronismo, John William Cooke. Visitan ciudades de la isla y Ayala se anota de que *El Mensú* es popularmente conocida en ese país, y hasta cantada por los simpatizantes de la revolución en los fogones de Sierra Maestra (Ayala, 2015: 44-48).

En 1967 Ayala vuelve a viajar a La Habana para participar, también en el marco de los festejos de la revolución, del *Primer Encuentro Internacional de Canción Protesta*. Entre los

<sup>22</sup> Ramón Ayala, en comunicación personal (11 de agosto de 2018).

<sup>23</sup> En términos generales el *Nuevo Cancionero* proponía: incorporar al cancionero diversidad de expresiones regionales que abarcaran las sensibilidades de todo el país con el propósito de pintar al hombre del interior para compensar la preeminencia cultural, política, social y económica de Buenos Aires sobre el resto del país; terminar con un folklorismo de tarjeta postal, en una renovación de la música en forma y contenido; apoyar y estimular el espíritu crítico en peñas y organizaciones culturales para que el culto por lo nuestro deje de ser una mera distracción y se canalice en una comprensión seria y respetuosa de nuestro pasado y nuestro presente; testimoniar y expresar por el arte nuestra realidad, sin concesiones ni deformaciones; acompañar al pueblo en su destino, expresando sus sueños, sus alegrías, sus luchas y sus esperanzas. Ver: AAVV *Manifiesto del Nuevo Cancionero* (1963).

<sup>24</sup> Los discos EP y LP llevan los números 003 y 004 respectivamente, mientras que *Canciones con fundamento* corresponden, con la misma lógica, a *El grillo 001 y 002*.

artistas argentinos que participaron del festival figuran Oscar Matus y Celia Birenbaum, quienes conformaron la comitiva argentina junto a Rodolfo Mederos, Ayala y su esposa.<sup>25</sup> Como resultado del encuentro, se edita un disco colectivo con *El mensú* a la par de otras canciones de contenido político-ideológico.<sup>26</sup> Después de eso, Ramón Ayala emprende un viaje por varios países de África, Asia y Europa, y regresa a la Argentina sólo a mediados de la década de 1970.<sup>27</sup>

## 2) PARA FINALIZAR: ¿UNA CANCIÓN REVOLUCIONARIA?

La meta principal de este trabajo ha consistido en contribuir a la construcción de una historia socio-cultural de la música popular argentina de raíz folclórica, tomando en este caso como eje la canción *El mensú*, atendiendo a un análisis de la *canción-objeto* (e decir, en sus elementos estrictamente musicales a partir de la partitura o de la grabación) y también a un análisis como *canción-proceso* (es decir, en sus múltiples versiones y circulaciones), lo que nos permitió un abordaje más completo, permitiendo desentrañar parte del universo de significados construidos en torno a esta canción.

Sin duda, *El Mensú* fue una canción testimonial que, como los filmes y las obras literarias aludidas, visibilizó los problemas de la clase subalterna en la zona del Alto Paraná. Este tipo de denuncia, al momento de su creación en 1956, contaba con pocos antecedentes dentro de la música de raíz folclórica.<sup>28</sup> Allí radica su importancia y quizás por ello fue entendida por artistas e intelectuales de la época, dentro y fuera de nuestro país, como una canción de militancia.

Aunque no aluda de manera explícita a acciones revolucionarias o invoque a ellas, la idea de cambio está sugerida a lo largo de la canción. El binomio “tensión/renovación” atraviesa varios aspectos de la canción, que aluden a la idea de “transformación” deseada y buscada por la militancia de la época. La tensión está dada por la misma estructura armónica, que prolonga la resolución de dominantes o subdominantes a lo largo de varios compases secciones, y por el uso de extensiones o tensiones armónicas (quintas aumentadas) poco usuales en el repertorio de la canción folclórica de la época.

En la poesía del estribillo la idea de transformación se presenta en el binomio de opuestos “noche mala/día bueno”, que puede interpretarse en relación con el binomio “explotación/Libertad”. La canción plantea la existencia de un “presente desdichado” y un “futuro venturoso” que llegará con el alba, cuando los hombres de corazón “forjen” el mañana. Cobra significación en los aspectos simbólicos el uso del modo menor para las estrofas

---

<sup>25</sup> Según María Inés García, fue la actividad de la productora de Matus uno de los puntos que motivó la invitación del gobierno cubano. Asegura que “la invitación de Casa de las Américas estuvo en un principio destinada a Mercedes Sosa, Armando Tejada Gómez y Oscar Matus. Sin embargo, las miradas sobre la Revolución Cubana generaban controversias y diferencias con otras ramas del Partido Comunista a nivel internacional. Según asegura Birenbaum, Tejada Gómez y Sosa desestimaron la invitación, mientras que Matus propuso su nombre y el de Mederos para completar la comitiva” (García, 2014: 96).

<sup>26</sup> Algunas: *Me gustan los estudiantes* (Ángel Parra); *Canción para mi América* (Viglietti); *Hasta siempre* (Carlos Puebla); *El pobre y el rico* (Los Olimareños); *Coplas al compadre Juan Miguel* (Zitarrosa). Entre los artistas que representaron a la Argentina figuran Oscar Matus, Celia Birenbaum, Rodolfo Mederos, Ayala y su entonces esposa, la cantante paraguaya Amanda Caballero (conocida como “Resedá”).

<sup>27</sup> Más tarde, Arturo Lozza en conversación con Ayala para la revista *Nuestra propuesta* le manifestará que también ellos, la juventud militante de Argentina, cantaban *El Mensú* hace medio siglo y que esa canción los acompañó en distintos momentos de lucha (Lozza, 2009: 11).

<sup>28</sup> Un antecedente de importancia es la canción *El arriero* de Atahualpa Yupanqui, considerada, junto a otras de este autor, como piezas pioneras e impulsoras de la canción militante (Molinero, 2011). En innumerables ocasiones se le ha comparado a Ayala con Yupanqui.

(donde se describe la situación del explotado) y el modo mayor para el estribillo (cuando se plantea la posibilidad de transformación) aunque en éste el verso “noche mala” se armoniza con acordes de intercambio modal, provenientes de la tonalidad menor. La palabra “¡Neike!” dicha por el patrón puede cobrar el sentido opuesto en boca del trabajador, al que el deseo de transformación le dicta: “¡Neike! ¡Vamos! ¡Rápido! ¡Adelante!”. El uso del ritmo de galopa también es significativo aquí. La galopa presenta en sus rasgos genéricos un carácter vivo, animado e incitante con un movimiento sostenido que no decae en el transcurso de la pieza. En el imaginario de la militancia de la época, el movimiento vivo de la galopa puede ser equiparable a la adrenalina de un movimiento -el de la lucha política- incesante hacia el cambio. Por su parte, el final abierto y la ausencia de cláusula de cierre intrínseco al género, en el resonar de las palabras “yerba, verde yerba” dejan abierta la inevitable pregunta: ¿qué futuro nos deparará esta fuerza?

Es probable que la palabra “revolución” todavía quedara grande para Ayala al momento de la creación de *El mensú*, pero la canción deja planteada la idea de que la justicia social, la igualdad y la hermandad debían llegar, y los responsables de eso serían los mismos hombres. Se expresa no solo la esperanza, sino la certeza en la llegada de un nuevo orden, expresada en la metáfora del nuevo día.

Hoy, a los 91 años, lejos de apagarse Ramón Ayala se levanta cada día, en su casa de San Cristóbal, lleno de energía de creadora, con el impulso del motor interior intacto y los bríos de una edad para él incierta. Ante la pregunta sobre cuál ha sido la satisfacción más importante que le ha dado *El mensú*, contesta:

La permanencia. Sabemos que una obra hecha con criterio comercial puede tener un éxito momentáneo, pero luego desaparece. Lo que está hecho con el corazón, lo que refleja al hombre, que es eterno, tiene dimensión de estrella: no se apaga nunca [...] Lo logramos, porque todo hombre tiene algo de mensú. Todo el que ha sufrido alguna vez se ve en este retrato”.<sup>29</sup>

Hoy, 62 años después, tiene vigencia.

## BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. 2017. Dossier: A 50 años del Encuentro Canción Protesta. En: *Boletín Música*, N°45. La Habana: Casa de las Américas.
- AAVV. 1963. *Manifiesto del Nuevo Cancionero*. S/editar. Disponible en: <http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>
- ADORNI, ANGÉLICA. 2017a. “*El mensú* en el cine y la literatura de la primera mitad de siglo XX: una aproximación al contexto de producción de la canción homónima (1956) de Ramón Ayala”. En: *Actas de las I Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: FFyL-UBA.
- , 2017b. “La canción popular litoraleña argentina en los años ’60. Una investigación en curso”. En: Giusto, Víctor (et ál.) *Folklore latinoamericano tomo XVII*. Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes. Área Transdepartamental de Folklore.
- , 2017c. “*El hombre que canta al hombre*. Ramón Ayala y el mundo del arte hacia mediados de los 60”. En: *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología* realizadas en La Plata, del 23 al 26 de agosto de 2018. La Plata: s/d.
- AYALA, RAMÓN. 1986. *Desde la selva y el río. Canciones con partituras, poemas, dibujos y reportajes*. Buenos Aires: Roberto Vera editor.
- , 2015. *Confesiones a partir de una casa asombrada*. Rosario: Serapis; Posadas: EDUNAM.

<sup>29</sup> En: Revista *Folklore* n° 97, 1965, p. 26-27 (columna *Historiando cantos* a cargo de Alma García).

- BECKER, HOWARD. 2008. [1982] *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. (Traducción de Joaquín Ibarburu). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. [Original: *Arts Worlds*. Berkley: University of California Press]
- BURKE, PETER. 2005 [2001]. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- DÍAZ INOSTROZA. 2016. *Yo no canto por cantar. Cantares de resistencia en el cono sur: Brasil, Uruguay, Chile y Argentina (1964-1989)*. Santiago de Chile: Memoriarte.
- DÍAZ, CLAUDIO. 2009. *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación socio discursiva al folklore argentino*. Córdoba: Recoveco.
- GARCÍA M. I; GRECO M. E. 2014. "Matuseando. Un análisis crítico de la producción discográfica como discurso social". En: Heloísa de A. Duarte de Valente et al. (eds.): *Música y territorialidades: los sonidos de los lugares y sus contextos socioculturales. Actas del XI Congreso de la IASPM-AL* (Sao Paulo: Letra e Voz, 2015), pp 490-407.
- . 2016. "Producciones Matus': las prácticas y discursos de Oscar Matus a través de su productora discográfica independiente" En: Weber, J.I. (ed.) *Actas de la XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología* (Santa Fe, agosto 2016). Buenos Aires: AAM y INM "Carlos Vega".
- GARCÍA, M. I; GRECO, M.E.; BRAVO, N. 2014. "Testimonial del nuevo cancionero: las prácticas musicales como discurso social y el rol del intelectual comprometido en la década del sesenta". En: *Resonancias* vol. 18, nº 34. Santiago: Pontificia Universidad Católica. pp 89-110.
- GILMAN, CLAUDIA. 2003. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO. 2013. "De la canción objeto a la canción proceso". En: *Pensar la Música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical, pp. 97-111.
- GUARANY, HORACIO. (2002). *Memorias del cantor, casi una biografía*. Buenos Aires, Sudamericana.
- LOZZA, ARTURO. 2009. "Por los cauces de América Latina, la jangada va" (entrevista a Ramón Ayala). En: *Revista Nuestra propuesta* (19 de febrero de 2009), p. 10-11.
- MCCLARY, SUSAN. 1992. *Feminine endings*. Minnesota: University Press.
- MOLINERO, CARLOS. 2011. *Militancia de la canción: política en el canto folklórico de la Argentina 1944-1975*. Buenos Aires: De Aquí a la Vuelta.
- ORQUERA, FABIOLA. 2016. "Paisaje social, trayectoria artística e identidad política: el caso de Ramón Ayala". En: *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* (E.I.A.L), vol. 27, N°1. Tel Aviv: University.
- PORTORRICO, EMILIO. 2004. *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*. 2da edición. Buenos Aires: El autor.
- ROMERO, LUIS ALBERTO. 2001. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de cultura Económica de Argentina.
- VILA, PABLO. 1982. "Música popular y auge del folklore en la década del '60". En *Crear en la Cultura Nacional*, II: 10. Buenos Aires, sept-oct, pp. 24-27.

## **Nuevas tecnologías**

### **¿ESCUCHAR O MIRAR? HACIA UNA DEFINICIÓN DEL VIDEOCLIP**

Manuela Pita (UNLP- Facultad de Bellas Artes)

María Paula Cannova (UNLP- Facultad de Bellas Artes, IPEAL)

Las artes audiovisuales mediante sus tratamientos compositivos modelan, reformulan y transforman aspectos de la música cuando la tematizan. Lejos de resultar el mero registro de un determinado evento musical, el tratamiento audiovisual opera en la música reorganizando su sentido. Tales transformaciones se producen tanto en las adecuaciones sonoras a las imágenes en movimiento como mediante el propio tratamiento audiovisual de la música (Ma. Paula Cannova, 2017). La tendencia mayoritaria a asociar el uso publicitario de las artes audiovisuales por parte de las industrias fonográficas ha producido una desconsideración de los estudios formales por las relaciones culturales, mercantiles, estéticas y políticas entre la música, los músicos y la imagen sonora en movimiento (Andrew Goodwin, 1992). Por consiguiente, comprender las formas que operan desde el audiovisual sobre la música cuando éste la convierte en su tema de abordaje resulta un objetivo principal en el trabajo de investigación al que pertenece este escrito. En este caso, se propone centrar el estudio en una de las formas particulares y actuales de vinculación entre la imagen sonora en movimiento y la música: el videoclip en las plataformas de video en línea con retransmisión (streaming). En consecuencia, el propósito orientador es estudiar -en fase exploratoria- las reformulaciones de la música producidas en dicha condición. A tales fines, se reflexionará sobre el videoclip contemplando las particularidades de la Web 2.0, tanto en las definiciones como en casos representativos a nivel realizativo, comparándolo con las formas de difusión musical mediante video anteriores a la Red Informática Mundial (WWW). Asimismo, se valorarán las posibles transferencias educativas que este tipo de estudios poseen en relación con los consumos musicales de los estudiantes ingresantes a las carreras del Departamento de Música de la Facultad de Bellas Artes/UNLP.

#### **Aspectos metodológicos**

Esta primera aproximación al estudio del videoclip y de las relaciones de éste con las formas de uso y consumo musicales actuales ha tenido como marco metodológico el relevamiento de las referencias bibliográficas que abordan el tema; la consulta en grupos etarios vinculados al ámbito universitario y, el análisis musical y audiovisual de videoclip y otras producciones audiovisuales disponibles mediante retransmisión en línea.

La revisión de la literatura científica referida al tema implicó un intertexto comparativo a partir de rasgos salientes en la definición del videoclip. En dicho trabajo se corroboró la dificultad de establecer consensos sobre un formato y/o género audiovisual.

Se realizó una consulta exploratoria a sujetos seleccionados por su desvinculación profesional o estudiantil con la producción audiovisual o musical. Es decir se trata de una población usuaria del videoclip, no así de realizadores profesionales.

En cuanto al análisis se han considerado las transposiciones de las definiciones encontradas sobre el género y se incluyeron como variables los aspectos centrales en la composición audiovisual y musical.

El estudio también contempla el uso de datos censales y estadísticos aplicados al caso argentino según los datos de la Encuesta Nacional de Consumos Culturales 2017. La

experiencia docente de las autoras en el ámbito universitario en la formación profesional de músicos permitió comparar hábitos de consumo y escucha musicales en ingresantes como en estudiantes avanzados.

## Reflexiones sobre el videoclip

Las modificaciones tecnológicas y de difusión del audiovisual a partir del desarrollo de la Red Informática Mundial, la tecnología digital y la condición de la portabilidad implican también migraciones en los formatos y ambigüedades genéricas que desdibujan los límites del video musical, del videoclip, y del registro de una performance musical. José Pérez Ruffi afirma que: "El videoclip ha mezclado e incorporado siempre técnicas de otros medios, pero ahora los indicadores de producción, recepción u objetivos se han perdido y no han sido reemplazados, dificultando la identificación de sus rasgos actuales" (Pérez Ruffi y otros, 2014:39). Esta dificultad de definición, ha estado antes mencionada por la naturaleza multidimensional que posee el videoclip al integrar la música con la imagen en movimiento e incluso también el audio general (diálogos y ambiente). Si bien puede que se confunda la naturaleza híbrida del videoclip, lo cierto es que se trata de una creación audiovisual a partir de una música preexistente, cuyo objetivo mayoritariamente es la comercialización de música mediante la difusión de la misma asociada a un cortometraje y a un tipo de imagen o estética en particular. Por ello, tal y como apunta Tarín Cañadas: "aunque la finalidad del videoclip sea la promoción (...) es una creación audiovisual que construye un relato, en la interrelación de música e imagen, que se confiere como una obra única" (Cañadas, 2012: 154). Esto supone que con un fin comercial, como lo es la publicidad, el videoclip encierra una voluntad anterior (probablemente presente en la música que lo engendró) de elaboración enunciativa -aunque no de naturaleza verbal- asentada en una voluntad estética.

Respecto de los argumentos en el videoclip, entendiéndolo como una forma audiovisual, Pérez Ruffi y otros (2014) transfieren tres componentes de la narratividad elaborados por F. Casetti y F. Di Chio para el análisis fílmico al del videoclip. Entre ellos, se encuentran los acontecimientos, los personajes y la transformación de la situación. De esa forma el primero de los componentes es aquello que sucede, lo que ocurre, el hecho. Los segundos son identificable con un nombre, poseedores de un nivel de centralidad actancial que los asemeja a un individuo. El tercero es la modificación de los hechos, de lo ocurrido, el tránsito de un estado o situación a otro. Esta modelización del videoclip, altamente ligada al largometraje de ficción, puede ejemplificarse en tres casos estudiados correspondientes a los artistas Babasónicos, Gustavo Cerati y Calle 13<sup>30</sup>. Los tres presentan grados de complejidad narrativa diferenciada aunque siempre cumplen las condiciones de transformación de la situación, existencia de personajes y hechos que desencadenan o coexisten con la transformación.

Si bien esta esquematización carece de elementos que consideren las prácticas compositivas propias del audiovisual en términos técnicos y situacionales no considera, por ejemplo, a la iluminación o al encuadre como uno de los ejes a analizar en la transformación. En consecuencia, resulta un modelo analítico que permite identificar tendencias constructivas del videoclip en tanto narración. En el videoclip analizado del tema de Babasónicos, que transcurre en un pileta de natación donde la banda asume un rol

<sup>30</sup> Se tratan de los temas Putita de Babasónicos disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=7siu5MQ\\_8s0](https://www.youtube.com/watch?v=7siu5MQ_8s0) última consulta 22/08/18. Gustavo Cerati, Puente, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=eAO7CEcCD3s> última consulta 22/08/18. Calle 13, La vuelta al mundo, disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=v\\_zZmsFZDaM](https://www.youtube.com/watch?v=v_zZmsFZDaM), última consulta el 22/08/18.



diferente del de músicos, y en el que también existen personificaciones de la poesía de la canción, sucede un cambio formal que rompe dicha narratividad. En una escena que transcurre en una pileta de natación durante el día, con claridad por las sombras y la iluminación es de mañana, una de las tomas que aparecen intercaladas al momento de preparar los saltos de inmersión al agua por parte de las nadadoras, es una toma frontal y con luz artificial indicando sin dudas que se hizo sin luz natural (desde 00:01:20 en adelante). Esa secuencia de planos entrelazados muestran desde diferentes ángulos el ingreso a la pileta de quienes protagonizan el video y la historia narrativa del mismo. No existe cambio o rasgo sonoro que indique la necesidad de ese tipo de cambio en la iluminación. Incluso esa secuencia construye un detenimiento en el tiempo para elaborar ese momento particular y único que es el paso del medio aéreo al acuático, la zambullida. A tales fines se utilizan velocidades lentas en la cámara para el ingreso de los cuerpos al agua, tomas traseras y frontales, panorámicas y planos cortos. Estas transformaciones inciden en la narratividad modificando el sentido lineal del tiempo discursivo, mostrando un instante expandido temporalmente y desde diferentes ángulos, por lo cual la inclusión de los procedimientos compositivos como variable a considerar en el análisis general de los recursos con los que el videoclip cuenta a los fines de argumentar una propuesta estética y comercial resultan necesarios.

En algunos casos es complejo dilucidar si el músico interpreta un personaje diferente de él mismo en el videoclip. Esa zona borrosa ha sido con claridad ejemplificada por Lady Gaga o Madonna, vale como ejemplo el videoclip de *Like a pryer*. Si bien pareciera obvio diferenciar el registro audiovisual de la performance de un determinado músico a la actuación del mismo dirigida a cámara, o su identificación en vestuario, maquillaje y comportamiento con una persona diferente de sí, la confluencia de la actuación, la recreación del intérprete en el videoclip presenta dificultades no menores. No obstante, y dado que “todo filme es un filme de ficción” (Aumont y otros, 1983: 100); toda puesta en escena sea ésta en vivo o grabada construye un universo ficcional verosímil. Por ello, no es extraño que el o la intérprete musical participe como personaje del universo videoclip, aún cuando no intervenga en dicha decisión.

En cualquier cortometraje musical la relación entre música e imagen en movimiento posee grados de correlación. Sin embargo, en el videoclip dicha relación es de mutua dependencia, ya que la ausencia de uno de estos lenguajes imposibilita la identificación de este género (Viñuela Sánchez, 2013). Por otro lado, el videoclip es un género audiovisual que -ligado a la publicidad ya que surge para promocionar la música popular urbana- elabora sus estrategias con independencia de la voz de quienes sí crearon la música. Obviamente existen casos importantes en los que los músicos han tenido particular incidencia en la composición audiovisual del videoclip pero, en general, no resulta habitual dado que la realización del audiovisual supone una dimensión compositiva tanto como productiva cuyo presupuesto no suele estar en manos de los músicos. Esta particularidad tiende a ceder en las últimas décadas dado el aumento de las producciones discográficas independientes, o sea donde el productor fonográfico es el propio músico, y al acceso al dominio de tecnologías digitales tanto para el registro del audio como del video en altas calidades. Esto produjo que los videoclips ya no se hagan exclusivamente para las canciones que aparecen como difusión (singles), sino que cualquier canción es susceptible de contar con un videoclip para su divulgación a través de Internet; “(...)el videoclip ha dejado de ser un producto secundario en una sociedad cada día más audiovisual en la que cada vez hay más pantallas donde el videoclip es un contenido habitual. (Viñuela, 2013: 170)

La autoría del videoclip no siempre ha sido reconocida como obra de realizador destacado sino hasta el desarrollo de los canales temáticos (Vernallis, 2013). Dentro del modelo tradicional del videoclip encargado por una multinacional del ocio para la promoción de una

canción destinada a difundir un disco de un artista determinado, el realizador pocas veces ve reconocida la autoría de su trabajo. En la transmisión televisiva, excepto en los canales temáticos, se omiten los créditos y por consiguiente el equipo audiovisual de trabajo se desconoce. En palabras de Viñuela:

La invisibilidad de la autoría está relacionada con la estrategia comercial que caracteriza a los vídeos musicales, en la que la atención debe estar centrada en la figura del artista (sea éste solista o grupo), que aparecerá como compositor de la canción, protagonista de la letra de la canción y del vídeo, y responsable último de todas las fases y productos que estén relacionados con su figura. Esta característica forma parte de lo que Simon Frith ha denominado proceso de “creación de la estrella”. (Viñuela, 2013: 172)

A partir de determinadas experiencias como pudieron ser el videoclip *Thriller* dirigido por John Landis en 1984 la elaboración del cortometraje musical de difusión involucró con claridad la ficción, la narratividad y la inclusión de un género cinematográfico dentro del propio clip: el cine de terror. Otros casos donde la elaboración del videoclip desafía lo expuesto anteriormente es el de la canción *Happy* de Pharell Williams (2013), quien además produce el video, cuya duración llega en la versión extendida de autor a 24 horas.

Un caso nacido en la retransmisión que acentuó la condición de la dirección y de la idea de realización fue el videoclip de la canción *Here it goes again* del grupo norteamericano OK GO. En este caso se anula toda edición mediante el uso del plano fijo durante toda la canción. La narratividad o la lógica del videoclip se sostiene en la coreografía basada en la traslación de los cuerpos que bailan mediante el uso de una serie doble de cintas de caminar o correr dispuestas en forma sincrónica. Los cuatro integrantes del grupo protagonizan la coreografía y la canción avanzando y retrocediendo en las cintas desplazándose mediante saltos, caminatas y traslaciones sin que el plano, encuadre y movimiento de cámara o foco exista. Este videoclip fue incluido directamente en la plataforma *YouTube* en 2006. Su directora Trish Sie obtuvo por él una premiación en los Grammy y en los premios que la empresa *YouTube* lanzó ese mismo año, obtenido mediante el voto de los usuarios.

Pero cuando los directores o realizadores cinematográficos poseen cierto renombre, la propia industria discográfica se encarga de dar a conocer que ese videoclip es de *autor*. Un caso que ya ha sido caracterizado con anterioridad en el texto es del de la canción de Calle 13 *La vuelta al mundo*, dirigido su videoclip por Juan José Campanella y Camilo Antolini. Antolini en el backstage disponible en *YouTube* casi ni aparece, y obviamente Campanella hasta explica a cámara aspectos del rodaje, situación que únicamente responde a la notoria trascendencia del director argentino.

A los problemas de definición de nuestro objeto de estudio, hay que sumarle la doble funcionalidad que tiene el videoclip. Por un lado su función comercial como dispositivo de difusión, promoción y venta de músicas populares urbanas que lo emparenta con la publicidad y el entretenimiento efímero (Viñuela, 2013) y por el otro su función estética innovadora que lo ubica como pieza audiovisual canonizada. (Railton y Watson, 2011).

### **Consumos culturales en línea: lip dub, mashup y videoclip**

Según la Encuesta Nacional de Consumos Culturales, en Argentina, la escucha y visualización de música en línea se incrementó un 28% pasando del 16 % en 2013 al 44 % en 2017 (SInCA, 2017: 10). Allí se señala que *YouTube* es la plataforma de retransmisión que más demanda presenta, incrementándose su uso en la última década. La sofisticación de la retransmisión sumada a la mejoría de las condiciones materiales se corresponden con

el incremento de consumo musical mediante *Internet*, siendo favorita dicha plataforma de videos. Tanto en el sitio *YouTube* como en otras plataformas de video<sup>31</sup> conviven contenidos diversos. Dentro del conjunto de videos musicales, se destacan los videoclips o cortometrajes de difusión comercial, los registros audiovisuales que los usuarios realizan en tanto público de recitales y conciertos, las producciones audiovisuales hechas por profesionales de performances musicales en vivo, los tutoriales sobre músicas o aspectos técnicos de la misma, los backstage de los videos musicales e incluso las prácticas colectivas de usuarios como el lip-dub o el mashup. La multiplicidad de producciones audiovisuales que muestran a la música condiciona y direcciona por un lado su consumo siendo el videoclip inserto en *YouTube*, uno de los principales elementos de difusión musical (Pérez Rufi y otros, 2014). Por otro, también orienta la actividad musical para los y las artistas del circuito dominante del mercado. No obstante desde la existencia del cassette la compilación realizada por los consumidores o usuarios de música grabada es una posibilidad que se ha consolidado, facilitado y ampliado en la actualidad mediante la digitalización sonora. Estos hábitos de consumo son valorados por algunos estudios como capacidades agenciales de los usuarios ya que “Hoy en día, el individuo ha pasado de sentarse a escuchar música con una pasividad dirigida por los intereses del mercado cultural *mainstream* a gestionar su exposición continua a los contenidos musicales a través de formas nuevas de interacción” (Pedro Buil Tercero y otros, 2016: 52). La lista de reproducción de una plataforma de retransmisión puede ser consumida por quien la elabora, por otros usuarios, visualizando los videos musicales que la incluyen o simplemente escuchando el audio (en este caso la música) de tales videos. Esta diversidad de prácticas requiere de su comprensión a los fines de establecer las continuidades y las innovaciones, así como de conocer las formas de acceso a la escucha musical que poseen las nuevas generaciones. Es necesario, entonces, comprender esta parte del mercado musical y adquirir herramientas para su análisis.

Un primer desafío es poder delimitar el videoclip respecto de aquellas otras producciones audiovisuales que conviven en la plataforma *YouTube*, como el lip-dub, mashup, literal video o el video social musicalizado (Viñuela Sánchez, 2013). El lip-dub implica una realización colaborativa de un video en una plano secuencia, es decir que renuncia a la edición, favoreciendo la ilusión de la realización de bajo presupuesto y de escaso conocimiento técnico. Su aspecto nodal se presenta en forma de desafío porque supone la coordinación de una puesta en escena amplia. Usa el desplazamiento de cámara (*travelling*) en la construcción de un plano secuencia, asentado en la duración total de la canción seleccionada y confluye en la sincronización final con todos los participantes. Otro aspecto propio del lip-dub, es obviamente el doblaje de labios, y el refuerzo semántico que se busca respecto de la puestas y la temática de la canción narrada mediante la imagen construida. Involucra el dominio de una cámara de video en mano o con desplazamiento permanente, lo que supone un control importante de la misma, del foco, de la iluminación y del encuadre. Este tipo de videos musicales muestra a uno o muchos usuarios doblando con mímica una determinada música cantada, canción que es conocida masivamente, lo que hace que no sea posible confundir la interpretación doblada de los participantes del lip-dub con los intérpretes que grabaron esa canción. En el lip-dub se utilizan esquemas coreográficos o de performances interpretativas realizadas por aficionados. Este tipo de videos es utilizado para la promoción de empresas o universidades privadas, dado que involucran a sus integrantes y trabajadores en una producción colaborativa. El videoclip

---

<sup>31</sup> Tanto las redes sociales como las plataformas de video actualmente ofrecen posibilidades de retransmisión, entre ellas se encuentran Vimeo, Daily Motion, Maker studio, Viddler, entre otras. A esto debe sumarse las plataformas de videos musicales, como Vevo, aunque no está disponible en Argentina, sus contenidos pueden verse y escucharse mediante You Tube.

tiene una tradición importante en el montaje, en la edición acorde al ritmo del tema musical, incluso en la fragmentación y las alteraciones de las velocidades. Aunque existen casos de videoclips hechos a partir del plano secuencia, como el de Spice Girls del tema titulado *Wannabe* (Johan Camitz, 1996), la tendencia predominante se centra en la edición.

Al respecto de este formato se realizó una consulta con un grupo de sujetos jóvenes (menores de treinta años) que no tenían formación específica sobre el videoclip, y que no conocían qué era el lip-dub. Se seleccionaron algunos lip-dub que fueron proyectados. Luego de la escucha y visualización los sujetos fueron consultados si, a su criterio, los videos proyectados eran susceptibles de clasificarse como videoclip. Frente a la pregunta de si se trataba o no de un video clip, la mayoría concluyó en que no era el caso. Justificaron su respuesta aludiendo a que la funcionalidad del lip-dub era diferente al videoclip, asociando este último a los fines de difusión comercial de la industria discográfica. Por esto, se concluye que su función social y comercial es diferente de los videoclips. Los sujetos consultados no consideraron ni declararon conocer definiciones teóricas formalmente elaboradas en ámbitos académicos sobre el videoclip, ni tampoco apelan a formulaciones conceptuales que desde los medios masivos se producen. El mashup implica también un uso de los recursos disponibles en línea en los que la remezcla implica la ausencia de autor (Simon Reynolds, 2010), la integración de videos musicales preexistentes y la elaboración de una relación estética original mediante elementos que poseían con claridad vínculo alguno. Esta remezcla asocia dos temas musicales y sus respectivos videos clip, a nivel sonoro se produce mediante la superposición, pero a nivel visual se realiza a través de la alternancia de los videos en el tiempo. Uno de los elementos sustantivos del mashup es la asociación de elementos contrastantes o inconexos aparentemente, estableciendo una innovación no sólo procedimental sino también de relaciones estéticas, siendo necesario el uso de músicas y video clip de considerable impacto masivo. Por esto, la ironía y el refuerzo semántico son característicos de esta forma de creación, así como expone Carol Vernallis que: "In mashups and many audiovisual spoofs that import music or imagery into other contexts, the new meanings that come forward almost always function as overstatements" (Vernallis, 2013: 173)<sup>32</sup>. Una de las formas originarias del video mashup es la realización a cargo de aficionados. En la actualidad existen aplicaciones específicas para la creación de mashup por parte de usuarios, pero sin duda esta actividad implica ciertos conocimientos musicales que aunque intuitivos o no formalizados son necesarios. Por ejemplo, las canciones a mezclar no siempre poseen la misma tonalidad, por lo que una vez anulado el espectro melódico de uno de los temas que se mantendrán en la base del acompañamiento el mismo deberá adecuarse tonalmente y tal vez también rítmicamente. La superposición sonora implica que se realicen ajustes a las canciones, ya sea para anular la melodía en una grabación mezclada y sólo quedarse con el acompañamiento para superponer la parte melódica del otro tema; o incluso para acomodar la tonalidad, el tempo y ciertos procesos cadenciales.

Si bien el videoclip forma parte de nuestra vida cotidiana y pareciera sencillo entender de qué tipo de producción hablamos cuando nos referimos a este, los y las autores que lo han abordado teóricamente coinciden en la dificultad de su definición.

La historia del videoclip ha sido abordada en reflexiones teóricas que difieren en los aspectos sobre los que focalizan para su delimitación. Algunos concentran la definición en torno al sistema medial que integra la fonografía, la radiofonía y la cinematografía a partir del sistema Movietone. Otras propuestas relacionan la difusión musical mediante la

---

<sup>32</sup> En los mashups y en muchas parodias audiovisuales que importan música o imágenes a otros contextos, los nuevos significados que aparecen funcionan, casi siempre, como exageraciones" (Carol Vernallis, 2013: 173). Traducción Ma. Paula Cannova.

radiofonía y entienden a la televisión como su heredera natural. Javier Cossalter (2017) y Andrea Matallana (2016) consideran los cortometrajes sonoros de la década de 1930 como expresiones embrionarias del videoclip ya que los mismos tenían como objetivo principal la difusión de los músicos, los géneros musicales y los propios discos. Ana María Sedeño (2007) relaciona el videoclip a la televisión, a la difusión fonográfica mediante una pieza audiovisual en la masividad, lo que terminará con el auge del mismo en el canal temático norteamericano de acceso por suscripción como fue MTV o Much Music. En similar orientación el estudio de Mauricio Vera Sánchez integra la condición tecnológica y la cultura popular en una creación audiovisual para ser transmitida en televisión. Para el autor dicha "... dinámica narrativa está implícita en la naturaleza tecnológica misma con la que se factura el videoclip, y que le otorga sus características esenciales: fragmentación, velocidad, yuxtaposición, incrustación, multiplicación, alteración, transición" (Vera Sánchez, 2009: 249).

Para Eduardo Viñuela la versatilidad del videoclip es, sin duda, una de las razones que ha imposibilitado hasta la fecha tanto la elaboración de una definición válida de este producto, como el consenso a la hora de establecer su origen (Viñuela, 2008).

### Analizando al videoclip

El videoclip es un producto audiovisual que ha sido delimitado como género a partir de su función de promoción de música popular urbanas, no así por sus características formales. A lo sumo algunas definiciones apelan a reconocer una estructura formal que subyace a todos los videoclips, quedándose en un análisis meramente estructuralista.

En la cultura Occidental la imagen tiene en la percepción un lugar privilegiado frente al audio (Murch, 2000). En el videoclip la música confiere la estabilidad necesaria que garantiza la continuidad entre plano y plano en una duración acotada, situación que deviene del uso de la música en el cine, tanto silente como sonoro. Todo lo que se ve pasa a estar en un primer plano perceptual. La subordinación de la música a la imagen se presenta como inalterable, sin embargo, el videoclip ha logrado al menos cuestionar estos límites en casos donde la sincronía entre imagen y sonido pretende una relación de identidad. El videoclip de la canción *Ya no sé qué hacer conmigo*, del Cuarteto de Nos, (Charly Gutiérrez, 2007)<sup>33</sup> expone en la estrofa principalmente una unidad directa entre lo que se escucha de la melodía y lo que se ve como imagen en movimiento que está constituido por la poesía de la canción mediante un tratamiento de diseño visual de la tipografía. La asociación entre mayor duración sonora de una vocal y mayor dimensión de dicha vocal en el diseño tipográfico, es un ejemplo concreto de lo antes mencionado. Asimismo, tal tratamiento visual es sincrónicamente coincidente con lo que se escucha de la melodía.

Otro caso donde la correlación de velocidad (tempo) entre la música y la imagen en movimiento no es coincidente es el videoclip de la canción *Street spirirt (fade out)* de Radiohead, (Jonathan Glazer, 1996)<sup>34</sup>. Ambientado en un conjunto de casas rodantes, con bailarinas y personajes cercanos a lo circense, en blanco y negro, la velocidad de cámara oscila durante el videoclip entre cambios abruptos y detenimientos. Sin embargo toda la canción, mantiene constante su tempo y además refuerza dicha isocronía con la presencia de un arpegio en la guitarra. Incluso en la segunda estrofa la batería marcará la subdivisión del pulso sosteniendo el arpegio y reforzando la constante marcha del tempo. Otro rasgo poco convencional presente en el caso analizado es la ausencia de tomas frontales del cantante mirando a cámara. Lejos de abordar el canto de una forma declarativa con un

<sup>33</sup> video disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=y9LlnLTH87U> última consulta, 23/08/18.

<sup>34</sup> video disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=LCJblaUkkfc&feature=channel> última consulta, 23/08/18.

plano frontal, en general con encuadres medios, los planos laterales y cortos e, incluso, mediante la superposición de capas anulando los ángulos son los recursos seleccionados para mostrar el canto. Tanto en los desplazamientos de los personajes que aparecen en el videoclip como por los movimientos de ciertos objetos destacados (la cadena que amarra a un perro doberman, la silla que cae) tienen alteraciones de las velocidades de cámara, produciendo una desconexión con una música altamente pulsada y regular.

En estas dos situaciones contrastantes donde las temporalidades de la música y de la imagen en movimiento, por un lado, pretenden tener perfecta concordancia y, por otro, transitan en discrepancia total durante todo el videoclip, están aunadas por una misma funcionalidad socio cultural: se trata en todos los casos de obras audiovisuales cuyo fin es la promoción de las músicas que tematizan. Sin embargo, por las características de ambas piezas audiovisuales, aspectos relativos a su comercialización resultan altamente distinguibles: el caso del videoclip de Glazer estuvo pensado para su difusión televisiva y fundamentalmente dentro de los canales temáticos por suscripción (MTV, Much Music, etc.). En cambio el caso de Gutiérrez ya se inserta en la distribución en línea, conviviendo con la televisión y la retransmisión. Obviamente los espacios de circulación de ambos se han visto modificados o directamente son novedosos, aunque en la actualidad ambos conviven en las plataformas de video a demanda. Procedimientos constructivos diferentes no dan como resultado modificaciones directas en las funciones que orientan la práctica del videoclip. En tal sentido resulta necesario señalar que los análisis de tipo formalista no permiten comprender los objetos culturales (Thiago Soares, 2004).

## Conclusiones

Hemos advertido que las definiciones de la bibliografía hasta ahora consultada, tienden a circunscribir lo formal apoyándose en el texto o el contexto (Thiago Soares, 2004). Delimitan lo que rodea la obra pero no siempre analizan la obra. Y en donde se abordan análisis, como los que encontramos en los textos de Viñuela, más bien se atienden a los aspectos técnicos del montaje en sincronización con la música. Por consiguiente, la segmentación analítica no permite abordar la complejidad del fenómeno que caracteriza al videoclip como obra audiovisual, como pieza de promoción, como reelaboración sintética y visual de una obra musical.

La historia del cortometraje dedicado específicamente a lo musical posee constantes, una de ellas es la dependencia de la duración del audiovisual a la de la música. Los casos como *Thriller* o *Happy* son excepciones dentro de la enorme cantidad de videoclips centrados en la duración de los temas musicales. Otro aspecto que se sostiene en el tiempo independientemente de los medios por los cuales se difunda es el carácter promocional que el videoclip posee en tanto funcionalidad. Los cortometrajes analizados tienen la necesidad de promocionar un producto, una idea, una creación humana.

En la era de la cultura audiovisual, la lista de reproducción de videos se asimiló habitualmente a la compilación sonora. Aunque no siempre vemos los videos musicales que compilamos para escuchar música. Esa práctica en la que el acceso a diferentes tipos de música y de escucha directamente está centrada en una plataforma de video involucra la centralidad de la imagen pero no la determina. Tampoco esto es un rasgo territorial o culturalmente exclusivo, sino que se inserta en las prácticas de consumo cultural cotidiano en hogares, lugares de espera públicos o en espacios de traslado. La disponibilidad de escucha mediante la visualización por retransmisión, genera un hábito de escucha mediante parlantes que pueden amplificar un rango acotado de dinámica y espectro sonoro. Pero también asocian a esa música un determinada imagen en movimiento. La identificación de una canción con una determinada imagen que produce tanto el arte de tapa de un disco

como el videoclip implican una posibilidad de escucha visualizada, mirada en imágenes móviles y sintetizada en una forma visual.

Justamente por ello, ya sea que hablemos de discográficas independientes o de multinacionales, el videoclip es un dispositivo promocional que involucra tanto las estrategias de venta como el funcionamiento de las clasificaciones (Roy Shuker, 2005). Sin embargo, coincidimos en que “We can thus define music video, simply, as a relation of sound and image that we recognize as such” (Carol Vernallis, 2013: 11)<sup>35</sup>. Dicho reconocimiento se apoya en la experiencia con el videoclip y con la escucha de listas seleccionadas por quienes producen, promocionan, usan, comercializan y disfrutan de la música.

### Referencias Bibliográficas

1. Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M. *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje*. Buenos Aires, Barcelo, México: Paidós.
2. Buil Tercero, Pedro y Hormigos Ruiz, Jaime (2016). <<Nuevas formas de distribución de la música popular en la cultural contemporánea>>, en Methaodos. Revista de ciencias sociales, vol. 4 (1), pp. 48-57, España.
3. Bustos Sánchez, Alfonso, & Coll Salvador, César. (2010). Los entornos virtuales como espacios de enseñanza y aprendizaje. Una perspectiva psicoeducativa para su caracterización y análisis. *Revista mexicana de investigación educativa*, 15(44), 163-184. Disponible en [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405-66662010000100009&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-66662010000100009&lng=es&tlng=es) , última consulta 23/05/18.
4. Cabeza, Muriel (productora). (2012). La vuelta al mundo. De [https://www.youtube.com/watch?v=v\\_zZmsFZDaM](https://www.youtube.com/watch?v=v_zZmsFZDaM)
5. Cannova, María Paula (2017). *¿Qué nos muestra la televisión latinoamericana de la música popular de nuestra América? Estudio sobre conceptos operatorios de la música popular latinoamericana abordados en series documentales televisivas especializadas producidas en América Latina*, disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/62590> última consulta 17/09/18.
6. Cañadas, Tarín (2017). *La evolución del videoclip narrativo: la simbiosis orgánica del relato cinematográfico y el video musical en el videoclub*, Tesis doctoral disponible en <https://eprints.ucm.es/41734/> última consulta 18/07/18.
7. Cossalter, Javier (2017). Una historia del cortometraje argentino desde los orígenes hasta la modernidad cinematográfica. *Dixit*. (27), 2017, 42-59. DOI: <https://doi.org/10.22235/d.v0i27.1495>
8. Goodwin, Andrew (1992). *Dancing in the distraction factory. Music television and popular culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
9. Matallana, Andrea (2016). El tango entre dos américas: representaciones en Estados Unidos durante las primeras décadas del siglo XX. Buenos Aires: Eudeba.
10. Murch, W. (1 de Octubre del 2000). Estirando el sonido para ayudar a liberar la mente. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/>
11. Pérez Rufí, J. P., Gómez Pérez, F. J. & Navarrete Cardero, J. L. (2014). El videoclip narrativo en los tiempos de YouTube. *Sphera Publica*, 2, (14), 36-60.

<sup>35</sup> “Así, podemos definir el video musical, simplemente, como una relación de sonido e imagen que reconocemos como tal”(Carol Vernallis, 2013: 11). Traducción María Paula Cannova.

12. Railton, D. & Watson, P. (2011). *Music video and the politics of representation*. Edimburgh: Edimburgh University Press.
13. Reynolds, Simon (2010). *Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
14. Sánchez, Sebastián (Director). (2004). Putita. De [https://www.youtube.com/watch?v=7siu5MQ\\_8s0](https://www.youtube.com/watch?v=7siu5MQ_8s0)
15. Sastre, Martín (Productor). (2015). Roberto. De <https://www.youtube.com/watch?v=uUy0577epHo>
16. Sedeño, Ana María (2007). Videoclip musical: desarrollo industrial y últimas tendencias internacionales. *Ciencias Sociales Online*, 2006, Vol. III, (1), 47- 57. Recuperado de <http://www.uvm.cl/csonline>
17. Shuker, R. (2005). *Popular Music: The key Concepts*. Nueva York, EE.UU: Routledge. Recuperado de <https://epdf.tips/popular-music-the-key-concepts-routledge-key-guides.html>
18. Soares, Thiago (2004). *Videoclipe o elogio da desarmonia*. Recife, Brasil: S/D
19. Sistema de información cultural de la Argentina (2017). Encuesta Nacional de Consumos culturales 2017. Disponible en <https://www.sinca.gob.ar/Encuestas.aspx> última consulta 23/03/2018.
20. Vera Sánchez, Mauricio (2009). <<Televisión, estética y videoclip: la música popular hecha imagen>>, en Palabra Clave, disponible en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64912212006>>, última consulta: 23/08/18. ISSN 0122-8285.
21. Vernallis, Carol (2013). *Unruly media, You Tube, music video and the new digital cinema*, New York: Oxford University Press.
22. Viñuela Sánchez, Eduardo (2013). El videoclip del siglo XXI: el consumo musical de la televisión a Internet. *Musiker*. (20), 2013, 167-185.



**"Reflexiones actuales en torno a la educación musical, la producción independiente y los nuevos medios de realización artístico audiovisual en Argentina y Brasil"**

Mariano Ferrari (UNLP, Facultad de Bellas Artes), Júlia Toledo (Universidad Estatal de Campinas, Instituto de Artes)

**Resumen:**

El campo de acción de los/as músicos/as populares a casi dos décadas de iniciado el siglo XXI se ha expandido y complejizado profundamente. Diversos factores como el fácil acceso a nuevas tecnologías y medios de realización artístico audiovisual han permitido que la producción independiente crezca notablemente en los últimos años, habilitando a los/as músicos/as la posibilidad de realizar producciones musicales y audiovisuales sin siquiera salir de sus casas. Tareas que otrora eran divididas y delegadas a diversas personas en diferentes áreas de trabajo - como producción, divulgación, grabación, mezcla y filmación - hoy se encuentran, muchas veces, condensadas en manos de los/as propios/as artistas. La educación musical se halla frente al desafío de formar músicos/as que puedan adquirir las herramientas suficientes para desempeñarse en la diversidad de roles que implica la autoproducción musical propia de estos tiempos.

Mediante la realización de este trabajo basado en entrevistas realizadas a docentes, graduados y alumnos/as de la Licenciatura y el Profesorado en Música Popular de la Facultad de Bellas Artes (UNLP) y de la Licenciatura y el Profesorado en Música Popular del Instituto de Artes (UNICAMP) y a partir de nuestra experiencia como músicos/as, alumnos/as y docentes de estas dos instituciones situadas en Argentina y Brasil, nos hemos propuesto reflexionar acerca del lugar que ocupa la educación musical académica ante este nuevo escenario.

**Palabras clave:** Educación musical. Producción independiente. Medios. Indisciplina

**Introducción**

El presente trabajo de investigación en conjunto, tiene como objetivo realizar un análisis introductorio en cuanto a la diversidad de roles que adoptan en la actualidad, la mayoría de los/as músicos/as populares independientes, tanto en Argentina como en Brasil y el lugar que ocupa la educación musical académica de ambos países ante esta nueva realidad. El campo de acción de los/as mismos/as a casi dos décadas de iniciado el siglo XXI, se ha expandido y complejizado profundamente, a tal punto que consideramos que referirse a un/a músico/a popular en la actualidad, significa hablar de un/a *realizador/a* o como señala Daniel Duarte Loza en su tesis doctoral publicada en 2018, de un/a *“artista indisciplinario”*; concepto de origen cuestionador, elaborado y mencionado por el filósofo argelino-francés Jacques Rancière y utilizado por Duarte Loza para referirse a las consecuencias que trae consigo encasillar al arte, es decir, disciplinarlo.

Diversos factores como el fácil acceso a la tecnología y medios de realización artístico audiovisual han permitido que la producción independiente crezca notablemente en los últimos años, habilitando a los/as músicos/as la posibilidad de realizar producciones musicales y audiovisuales sin siquiera salir de sus casas. Plataformas como YouTube, Bandcamp, Soundcloud, en las que el/la propio/a usuario/a puede alojar sus producciones de manera gratuita, en conjunto con redes sociales masivas como Facebook, Instagram, Twitter (por nombrar solo algunas) por medio de las cuáles un/a artista puede difundir su

propia producción; han facilitado la distribución, pero a su vez han planteado nuevos desafíos, como sucede habitualmente con la incorporación de nuevas herramientas.

Tareas que otrora eran divididas y delegadas a diversas personas en diferentes áreas de trabajo - como producción, divulgación, grabación, mezcla y filmación - hoy se encuentran, muchas veces, condensadas en manos de los/as propios/as artistas. Este contexto "indisciplinar" en el que se inserta el/la músico/a de la actualidad es evidente también en el ambiente que rodea a nuestras facultades. El escenario creativo dentro de las universidades es intenso y la dinámica de los/as estudiantes de los cursos de música en la producción, desarrollo y divulgación de sus obras, retrata bien las múltiples funciones que ejecuta un/a artista. Es por eso que consideramos que la educación musical se halla frente al desafío de formar músicos/as que puedan adquirir las herramientas suficientes para desempeñarse en la diversidad de roles que implica la autoproducción musical propia de estos tiempos.

Mediante la realización de este trabajo basado en entrevistas realizadas a docentes, graduados y alumnos/as de la Licenciatura y el Profesorado en Música Popular de la Facultad de Bellas Artes (UNLP) y de la Licenciatura y el Profesorado en Música Popular del Instituto de Artes (UNICAMP) y a partir de nuestra experiencia como músicos/as, alumnos/as y docentes de estas dos instituciones situadas en Argentina y Brasil, nos hemos propuesto reflexionar acerca del lugar que ocupa la educación musical académica ante este nuevo escenario. A través de esta investigación, buscamos identificar aspectos particulares relacionados a la enseñanza musical de las universidades citadas, así como también, poner en discusión diferentes ideas, metodologías y temáticas abordadas a lo largo de nuestras carreras, con el objetivo de colaborar en la búsqueda por generar herramientas para el desenvolvimiento del alumnado en el campo de laboral/musical actual.

Este trabajo cuenta además, con una producción audiovisual realizada en Estudio Síncopa (Campinas, SP, Brasil) durante el mes de abril de 2018, en la que llevamos a la práctica varios contenidos desarrollados durante la investigación, a través del registro de una canción compuesta, arreglada, interpretada y producida por Mariano Ferrari, que fue coproducida, filmada y editada por Júlia Toledo.

En relación a las entrevistas en las que se basa el desarrollo del presente trabajo, en Argentina, hablamos con Javier Nadal Testa, egresado de la Licenciatura en Música (Orientación Música Popular) de la Facultad de Bellas Artes (UNLP) y docente de la misma; investigador, guitarrista, cantante, arreglador, compositor y fundador de "eOcelo producción", un canal de YouTube que reúne varios trabajos audiovisuales de músicos/as latinoamericanos/as, producidos, filmados y/o editados por él. Conversamos también con Inés Mauri Úngaro, estudiante de la Lic. y el Prof. en Música (Orientación Música Popular) de la Facultad de Bellas Artes (UNLP), guitarrista, cantante y compositora, investigadora, fundadora del Festival MARTA (Muestra activa regional de trabajadores del arte), integrante de MUPLAR (Músicas platenses en red), encargada de la producción y difusión de varios grupos musicales en la ciudad de La Plata y colaboradora también, de la materia Música y Medios de la carrera que cursa actualmente. Por último, entrevistamos a Daniel Duarte Loza, titular de la materia Música y Medios de la Lic. y el Prof. en Música (Orientación Música Popular) y la Lic. en Artes Audiovisuales de la Facultad de Bellas Artes (UNLP), egresado del Doctorado en Artes (Línea de Formación en Arte Contemporáneo Latinoamericano), Licenciado en Composición, Profesor de Armonía, Contrapunto y Morfología Musical, egresado en la Facultad de Bellas Artes, UNLP y Profesor Nacional de Música especialidad Guitarra, egresado en el Conservatorio Nacional de Música "Carlos López Buchardo", Universidad Nacional de las Artes.

En Brasil, dialogamos con Zeca Vieira, egresado de la Licenciatura en Batería Popular del Instituto de Artes (UNICAMP), baterista, compositor, docente, productor y realizador audiovisual en su productora AriStudio. También hablamos con Luca Alves, estudiante de la

Licenciatura en Guitarra Popular y del Profesorado en Música, guitarrista, banjoísta, arreglador, fundador del grupo Cabareto Early Jazz Band - grupo que explora un repertorio de jazz mediante géneros como Swing, Cool y Bebop - donde se desempeña también como músico y director artístico. Por último, conversamos con Cacá Machado, Profesor de Música y Tecnología y de História de la Música Popular Brasileña, materias pertenecientes a la Licenciatura en Música Popular; cantante, compositor, instrumentista, productor musical, investigador e historiador.

## Desarrollo

La creación de carreras de música con orientaciones ligadas a la música popular, tanto en Argentina, como en Brasil, como también en otros lugares de Latinoamérica, significan un antes y un después en el campo de la educación musical. El Profesorado y la Licenciatura en Música (Orientación Música Popular) de la Facultad de Bellas Artes de La Plata, ofrecen desde el año 2008 una formación amplia, que permite que los/as egresados/as puedan desempeñarse no solamente como productores/as, compositores/as, arregladores/as e intérpretes - tanto vocales como instrumentales -, sino también que puedan ejercer la docencia en varios niveles y/o conducir investigaciones y estudios que impliquen la generación y ampliación de conocimientos ligados al campo de la música popular. La política de ingreso irrestricto que posee la UNLP, permite que cientos de personas puedan realizar sus estudios en la Facultad, atendiendo incluso las posibles diferencias que puedan existir entre la formación anterior de unos/as y otros/as estudiantes. La Licenciatura en Música Popular de la UNICAMP ha empezado sus actividades en el año 1988, ofreciendo una formación que busca contemplar las demandas del músico popular, sea como arreglador/a, instrumentista o productor/a. Entretanto, hay un mayor énfasis puesto en la formación de instrumentistas - una vez que el ingreso ocurre, luego de aprobado un examen y a través de la elección de un instrumento específico para ser estudiado a lo largo de la graduación (batería, guitarra eléctrica, guitarra acústica, piano, contrabajo, bajo eléctrico, canto o saxofón). Este aspecto está directamente relacionado con el contexto histórico en el que se inserta el curso. Como señala Cacá Machado en la entrevista que realizamos, el plan de estudios fue tomado en principio del modelo Berklee, valorando fundamentalmente músicas instrumentales ligadas al jazz y posteriormente la música instrumental brasileña. A lo largo del tiempo, esa estructura fue cambiando, abriendo espacio para el estudio de otros géneros de la música popular brasileña como el choro, MPB, el samba y algunos ritmos folclóricos. Además, la Licenciatura absorbió un contingente de músicos/as de los conservatorios, que perdieron fuerza en Brasil hacia la década de 1990. De esta forma, según nos explicaba el profesor de Música y Tecnología, el curso se ha convertido en un espacio ambiguo entre la práctica musical y el desarrollo del pensamiento crítico sobre la música (lo que para él debe ser el papel principal de una graduación en música popular). Este panorama indica una diferencia sustancial entre las carreras en cuestión, que tiene que ver con las materias que componen el plan de estudios de cada una. Materias del Instituto de Artes de Campinas como Contrapunto, Armonía, Práctica Instrumental, Percepción, Estructuración, demuestran una formación que pretende de alguna manera, atender de forma particular las diferentes aristas de la formación musical, mientras que en la Facultad de Bellas Artes de La Plata, asignaturas como Producción y Análisis Musical o Lenguaje Musical, denotan una formación que pretende ser más integral con un énfasis puesto en el diálogo entre por ejemplo, la producción musical y el análisis crítico de sus características no sólo musicales sino también contextuales; cuestiones que en el I.A se dan en materias como Música Industrializada y Etnomusicología. Hay por lo tanto, una gran diferencia entre las currículas de estas dos facultades.

A pesar de estas diferencias sustanciales que caracterizan a una y otra formación, existen entre las demandas y las expectativas de los/as estudiantes y los/as docentes de ambas instituciones varias coincidencias, lo cual deja entrever que la realidad de nuestros lugares de residencia resulta - en algunos puntos - similar. Esta cuestión nos incentiva a pensar la educación musical desde una perspectiva regional, situándonos como latinoamericanos y no tanto como argentinos y brasileños. Notamos que la exigencia en cuanto a más y mejores recursos, una mejor infraestructura y una carga horaria que permita a los/las estudiantes trabajar en su producción artística por fuera de la facultad - además de por supuesto, la demanda de los/las alumnas/os que deben trabajar para costear sus estudios - resulta un tema recurrente en ambos sitios.

Por otro lado, ya sea mediante el incentivo de algunas materias para realizar producciones que no sólo cumplan con una consigna, sino que los/as estudiantes puedan llevárselas consigo fuera de la institución - cuestión que mencionaba la estudiante platense Inés Mauri Úngaro en la entrevista que le realizamos, refiriéndose a algunas producciones vinculadas a la materia Música y Medios - o a través de la realización de trabajos que simulan de manera fiel el campo de trabajo profesional, idea que nos comentaba Cacá Machado; vemos en ambas carreras, un intento por atender a las características y los desafíos del campo de trabajo musical profesional.

Ya sea por medio de la utilización de una cámara o un software de edición de video y/o audio, a través de la gestión cultural y/o la producción artística, mediante la realización de flyers y/o tapas de discos, entre muchas acciones comunes, todos/as los/as músicos/as que entrevistamos realizan tareas que exceden lo que podríamos denominar como “lo estrictamente musical”. De este modo, creemos que la posibilidad de acceder a diversos medios tecnológicos con la que contamos actualmente, así como también la imposibilidad de trabajar por fuera de nuestras casas - ocasionada en reiteradas ocasiones por las dificultades económicas que caracterizan la realidad de la mayoría de los/as estudiantes universitarios/as en Latinoamérica - han generado que la autoproducción sea moneda corriente entre los/as músicos/as de nuestras generaciones. A la vez, como mencionaba Daniel Duarte Loza en la entrevista que le realizamos y en relación a esta cuestión:

“Una sola disciplina no alcanza para abarcar el hacer musical. Si pensamos en términos de interpretación, si pensamos en términos de escena, si pensamos en términos de acción corporal produciendo el fenómeno físico-acústico de sonido, estamos pensando en una música como arte indisciplinario” (Duarte Loza, 2018).

Es por eso que consideramos que herramientas ligadas a estos campos resultan hoy fundamentales. Materias de la FBA como Tecnología, Música y Medios, Puesta en escena, Trabajo corporal, tienen que ver con esta perspectiva. Del mismo modo asignaturas como Música y Tecnología en el Instituto de Artes de UNICAMP.

Otro aspecto valorado y reconocido por los/as entrevistados/as tiene que ver con el estudio tanto de la teoría como así también de cuestiones vinculadas a la práctica en relación a la música. Conversando con Cacá Machado en cuanto a su experiencia en el exterior, señalaba que por ejemplo en Estados Unidos, si bien existen en la actualidad formaciones que aúnan la teoría y la praxis, en la experiencia que él tuvo en la Universidad de Columbia, en New York, el departamento de música no era el mismo que el de “performance”, sino que este estaba más bien orientado solamente a la teoría.

“Esas divisiones entre musicología, performance y análisis son “cajitas” inventadas en el siglo XIX. Creo que no encajan más en el mundo contemporáneo, ese es el problema. Esa separación total es más del modelo francés.

## 2<sup>DO</sup> CONGRESO INTERNACIONAL DE MÚSICA POPULAR

El este de Estados Unidos ya tiene ese perfil de unir la performance con la teoría y eso es muy contemporáneo, porque la performance pasa por todos esos lugares, que une lo que somos hoy en día"<sup>36</sup> (Machado, 2018).

A partir de preguntas como ésta, surgió también entre las entrevistas, la importancia del situarnos como músicos/as latinoamericanos contextualizando todo lo que hacemos en el lugar desde el cual nosotros/as miramos el mundo.

"Siento que para producir lo que yo hago ahora la materia Teoría de la Práctica Artística me ha servido un montón, sobre todo para definir qué hacer con la identidad latinoamericana en relación a mi música y cómo ubicarme respecto al multiculturalismo, que es una teoría también. Hay una relación entre el multiculturalismo y la "world music" que es histórica. Vos pensás ahora en lo que está pasando y te preguntas ¿cómo me ubico en el contexto?". (Nadal Testa, 2018)

La idea expuesta por la mayoría de los entrevistados es que uno de los puntos más fuertes de las carreras de música popular, tiene que ver con que en las mismas se genera un incentivo significativo en relación a la formación de una visión crítica de la música y el contexto en la misma se produce.

"¿La práctica musical es nuestra obligación (en cuanto músicos), no? Ahora, reflexionar acerca de esta práctica, como hacerla mejor, cómo planear, ejecutar y evaluar ese trabajo son cuestiones fundamentales para el músico de hoy." (Alves, 2018)<sup>37</sup>

Sobre eso también habla Daniel Duarte Loza:

"Creo que en ese sentido, la carrera organiza y da una estructura a conocimientos que por ahí estaban desperdigados, que se remiten en algunos casos a tradiciones orales y que en otros casos estaban recubiertos de un halo de magia y misterio que los hacían un poco secretos u ocultos. La carrera vino a mostrar que también se puede formalizar un estudio acerca de la música popular." (Duarte Loza, 2018)

Es alrededor de este ambiente de reflexión crítica, de investigación y de praxis, que se encuentran los/as músicos/as a los/as que en este trabajo nos referimos. Son músicos/as independientes, productores/as, compositores/as, arregladores/as, instrumentistas, docentes, estudiantes, investigadores/as, todo al mismo tiempo. Es por eso que las herramientas disponibles, hoy, para autoproducirse (softwares de grabación, plataformas digitales, redes sociales) resultan fundamentales.

En este camino de buscar lo que es necesario para "colocarse en el mundo como un artista", el aprendizaje ocurre muchas veces de manera autodidacta, como señala Inés:

"Empecé a tocar de chica a los quince años en vivo y empecé, por una cuestión de contexto, a producirme yo misma. A producir las fechas, conseguir lugares. Por una necesidad de hacer, de mostrar, de producir lo que tenía ganas de expresar." (Mauri Úngaro, 2018)

---

<sup>36</sup> "Essas divisões entre musicologia, performance e análise são caixinhas inventadas no século XIX. Acho que não se encaixam mais no mundo contemporâneo, esse acho que é o problema. Essa separação total é mais o modelo francês. O leste dos Estados Unidos já tem esse perfil de unir a performance à teoria, e isso é muito contemporâneo, porque a performance passa por todos esses lugares, que une o que somos hoje em dia" (Machado, 2018).

<sup>37</sup> "A prática musical é nossa obrigação (enquanto músicos), não é? Agora, refletir sobre essa prática. como tornar-la melhor, como planejar, executar e avaliar esse trabalho são questões fundamentais para o músico de hoje." (Alves, 2018).

En la entrevista que realizamos a Zeca Vieira, él habla del uso de la tecnología en la autoproducción como un recurso que los/as músicos/as tienen para dar visibilidad a su trabajo en el contexto de mundo actual:

"Hoy por un contexto de todo un sistema, las cosas son más accesibles desde adentro de nuestras casas y me parece que el músico está buscando medios para "invadir" este espacio, para vender su producto." <sup>38</sup> (Vieira, 2018)

En este aspecto, la mayoría de los entrevistados se ha referido a la utilización de herramientas ligadas a la tecnología como un punto a mejorar en ambas las facultades, tanto en relación a los contenidos, como así también en relación a cuestiones de infraestructura. Consideramos que si la idea del plan de estudios es, de algún modo, contextualizar a los/as alumnos/as en relación al medio de trabajo en el que irán a actuar, la misma debe mantenerse actualizada y con ciertos recursos necesarios para el aprendizaje.

### Consideraciones finales

Si bien la mayoría de los aspectos aquí suscitados se relacionan particularmente con el contexto artístico de las ciudades de La Plata y Campinas, nos hemos referido en este trabajo introductorio, a varias cuestiones que reflejan de algún modo la realidad cultural, educacional, social y política de Argentina y Brasil. Más allá de eso, creemos que la indisciplina en los/as músicos/as de la actualidad se da de manera similar en varios países de occidente y está relacionado generalmente con la democratización de la tecnología y el crecimiento de la música independiente. Hemos notado también, que a diferencia de lo que sucede en Estados Unidos - y en varios países de Europa - donde las disciplinas ligadas a la producción o la performance, se encuentran generalmente separadas de disciplinas vinculadas a la teoría o la musicología, en Latinoamérica, el conglomerado de actividades vinculadas a la música popular, se halla - en reiteradas ocasiones - condensado en un solo curso. Pensar entonces, que el/la músico/a popular necesita aprender recursos de diversos ámbitos para poder autoproducirse y divulgar su trabajo, es pensar en la práctica musical desde una perspectiva indisciplinaria y principalmente desde el contexto artístico de las universidades en cuestión. Si nos referimos a la música como un arte indisciplinario, es decir, si logramos trascender las disciplinas para enfocarnos en herramientas teóricas y prácticas que nos permitan producir desde nuestro lugar, estaremos al menos atendiendo a muchas de las cuestiones que hemos analizado a través de esta investigación. A la vez, como apunta Duarte Loza en su tesis doctoral, consideramos que resulta necesario:

"(...) salirse de las formas preestablecidas para contribuir a un campo de formación del arte tendiente a la expansión y no a la mera contracción limitante que restringe al arte a desenvolverse ordenadamente en compartimentos estancos y cerrados". (Duarte Loza, 2018)

Si entendemos a la producción musical como una actividad por medio de la cual los/as artistas actúan situados/as en un contexto - territorial, temporal, cultural - debemos comprenderla como un fenómeno que va cambiando continuamente. Considerando que la educación musical debe proveer herramientas para que los/as músicos/as se inserten en el campo de trabajo propio de la época, la misma deberá estar atenta a estos cambios.

---

<sup>38</sup> "Hoje, por um contexto de todo um sistema, as coisas são mais acessíveis de dentro de nossas casas, e acho que o músico está procurando meios para "invadir" esse espaço, para vender seu produto" (Vieira, 2018)

### Referencias Bibliográficas

Alves, Luca. Entrevista personal. Campinas. 2018

Attali, Jacques. "O que diz a música sobre futuro da humanidade?" *Revista Auditório*. São Paulo: Instituto Auditório Ibirapuera, vol. 1, ano I, 2011.

Blacking, John. "Making Artistic Popular Music: The Goal of True Folk." *Popular Music*, vol. 1, 1981, pp. 9–14. [[www.jstor.org/stable/853240](http://www.jstor.org/stable/853240)].

Byrne, David. "Como funciona a música". Barueri, SP: Amaralys, 2014.

Duarte Loza, D. (2018). "Música Imagen y Cuerpo: Arte indisciplinario de América Latina. Tango, Nueva Canción, Tropicalismo y Poética Pampa". Tesis Doctoral. Versión digital. La Plata: FBA UNLP

Duarte Loza, Daniel. Entrevista personal. La Plata. 2018

Machado, Cacá. Entrevista personal. Campinas. 2018

Mauri Úngaro, Inés. Entrevista personal. La Plata 2018

Nadal Testa, Javier. Entrevista personal. Ciudad de México. 2018

Pinto, Tiago de Oliveira. "Som e música. Questões de uma antropologia sonora". *Revista de antropologia*, 44(1), 2001, pp. 221-86. [<http://www.scielo.br/pdf/ra/v44n1/5345.pdf>].

Vicente, Eduardo. "Por onde anda a canção? Os impasses da indústria na era do MP3". In: Santos, Roberto; Vargas, Herom; CARDOSO, João Batista (orgs). *Mutações da Cultura Midiática*. São Paulo, Paulinas, 2009, p. 143-167.

Vieira, Zeca. Entrevista personal. Campinas. 2018

## ALGUNAS VINCULACIONES POSIBLES ENTRE MÚSICA Y VIDEOJUEGOS. LA EXPERIENCIA SITUADA EN ARGENTINA

Ezequiel Nahuel Varano (UNLP, Facultad de Bellas Artes), Dr. Daniel Duarte Loza (UNLP, Facultad de Bellas Artes), Lic. Gastón Chatelet (UNLP, Facultad de Bellas Artes)

### La voz propia en la música popular.

A menudo dentro del ámbito creativo y académico que engloba al movimiento cultural al que llamamos habitualmente música popular hablamos sobre la búsqueda de la voz propia, o el estilo propio, como una suerte de marca personal, un tipo de hacer musical que nos distingue del resto y que, en el peor de los casos, se convierte en una suerte de estereotipo de nosotros mismos. Una voz propia puede estar determinada por múltiples herramientas usadas de una manera particular, la forma de colocar la voz en un cantante, una combinación de pedales de efectos en un guitarrista o incluso una clave rítmica usada de una manera pocas veces oída en un conjunto de percusión. Estos pequeños rasgos pueden llegar a hacer posible la identificación del autor antes de escuchar la obra completa en algunas ocasiones, incluso sin poder llegar a determinar o definir el sonido determinante que ayuda a identificar al autor en sí.

Un ejemplo de esto podría ser la voz de Fito Páez, o de Joaquín Sabina en cualquiera de sus canciones, el timbre del bajo *Fretless* utilizado por Pedro Aznar en muchos de sus arreglos, las particulares armonías utilizadas por Luis Alberto Spinetta, la guitarra con distorsión sobre una base instrumental de salsa utilizadas frecuentemente por Carlos Santana, etc.

No obstante cuando hablamos de voz propia no nos referimos exclusivamente a un autor o grupo particular, la voz propia también puede identificar un género, un estilo musical, una época (por ejemplo, los sintetizadores de onda que reconocemos muy fácilmente en la música pop de los años 80), una región o un tipo de práctica musical particular (por ejemplo, la forma de componer jingles publicitarios, la cual es fácilmente identificable)

El mundo de los videojuegos es tan amplio como diverso. Es difícil hablar de una única voz que identifique al universo sonoro de los videojuegos sin caer en estereotipos y consideraciones apresuradas. Es por esto que buscaremos desmenuzar estos estereotipos o preconcepciones, considerando las diversas áreas de producción y buscando puntos en común entre todas ellas, situándonos desde la producción realizada en Argentina para videojuegos o prácticas relacionadas a ellos.

El presente trabajo se desprende de un trabajo de tesis dirigido por el Dr. Daniel Duarte Loza y Co-Dirigido por el Lic. Gastón Chatelet.

### La producción de Videojuegos en la Industria Argentina

La infancia y sus pasatiempos pueden ser quizás los momentos donde más se pueden observar los cambios sociales inmediatos. Puede ser una afirmación apresurada, pero suelen ser los niños los primeros en actualizarse cuando de juguetes y pasatiempos se trata.

Desde fines de los años 70's hasta la actualidad ha habido una serie de cambios tecnológicos difíciles de calcular, los cuales nos obligan a diferenciar entre los jóvenes nacidos en una determinada época y contexto social y tecnológico por sobre otro.

La Llamada Generación X fue introducida en nuestro acervo popular por Robert Capa (1953) en los años 50, pero fue popularizado y cristalizado en la novela homónima escrita por Doug Copland en 1989, en la misma se asociaba a los jóvenes nacidos entre 1965 y 1980 con la Guerra fría, la llamada Peste Rosa, el canal MTV y los múltiples cambios tecnológicos que cambiaron considerablemente el ocio de la época, el Walkman, las consolas de videojuegos de las primeras generaciones (las cuales explicaremos más



adelante), y el movimiento punk y post-punk. Mientras que a la generación Millennial, o Generación Y (este término se utilizó por primera vez en un editorial la revista estadounidense Advertising Age con el objetivo de describir a los adolescentes de aquella época, a quienes definieron como diferentes a los de la generación X Desde entonces, en la revista se ha hecho referencia a 1970 como el año en el cual nacieron los primeros miembros de esta generación. Sin embargo coloquialmente se conoce a la generación Y como una generación nativa digital)

A menudo se suele asociar a los jóvenes de la generación Millennial a los cambios tecnológicos asociados a la conectividad, el auge de la popularización de internet, las redes sociales, las consolas de generaciones posteriores, y los servicios de Streaming.

Culturalmente esta generación está asociada a las luchas por la democratización de los medios de comunicación y en algunos casos con el FOMO (fear of missing out).

Si bien ambas generaciones han tenido contacto con la conectividad y los videojuegos, estas cuestiones suelen estar mucho más asociadas en el acervo popular con los jóvenes *millennials*, quizás por haber sido criados en un contexto en el que los videojuegos ya estaban establecidos y gozaban de una aceptación mayor.

No es casualidad que el personaje de Mario, sea una de las figuras más reconocibles del mundo entero. Y es que toda una generación creció y se formó con la imagen del entrañable fontanero en la pantalla del televisor.

Pero todas estas diferenciaciones y consideraciones merecen un trato aparte si hablamos de nuestro país, ya que los cambios tecnológicos y los movimientos culturales de Latinoamérica tiene ritmos bastante diferentes respecto a los países del primer mundo. Mientras que en Argentina, la economía buscaba contener la inflación y bajar las tasas de desempleo y pobreza a mediados de la década de los 80's, en Estados Unidos sucedía la gran crisis del videojuego de 1983, también conocida como la debacle de Atari, una caída de ventas brutal que tuvo como resultado el fin de lo que se considera la segunda generación de los videojuegos.

En nuestro país, las consolas de videojuegos de primera, segunda y tercera generación llegaron de manera uniforme sobre el final de los años 80's y principios de los 90's, las consolas eran muy caras y la crisis económica no favorecía al mercado de las consolas hogareñas y de salones recreativos de videojuegos.

La producción de videojuegos en Argentina no ha tenido una historia muy prolifera, y los pocos ejemplos a los que se puede tener acceso tienen muchas dificultades de ubicación y precisión empírica, luego de una intensa búsqueda hemos llegado a lo que se presume como el primer videojuego realizado en Argentina (aparentemente también sería el primero de Latinoamérica), el cual data del año 1982, y es nada más ni nada menos que una adaptación virtual del clásico juego de cartas conocido como Truco Argentino, el cual fue realizado por Ariel y Enrique Arbiser. Este juego era bastante básico a nivel visual y sonoro. La interfaz sonora era inexistente en un principio, la portada del juego era un pixel art de un gaucho similar a los cuadros de Molina Campos tomando mate.

Al día de la fecha, hay 425 videojuegos realizados enteramente por estudios argentinos registrados en la Asociación de Desarrolladores de Videojuegos Argentinos. (ADVA) y en el listado oficial de videojuegos Argentinos. Este crecimiento se puede interpretar de diversas maneras:

Por un lado, la popularización de los videojuegos en Argentina como consumo cultural y entretenimiento, por otro lado, el acceso a motores de desarrollo de videojuegos y middlewares que facilitaron notablemente el trabajo de programadores y desarrolladores en general, siendo *Unity* uno de los más utilizados por desarrolladores de todo el mundo, por su simplicidad de manejo así como por sus facilidades económicas : el motor es de descarga libre, y solo exige el pago cuando las regalías del juego publicado superan una cierta cantidad de dinero. Y por último, la democratización del acceso a una computadora

hogareña mediante el programa de *conectar igualdad* facilitó la posibilidad de jóvenes emprendedores que en otro momento no habrían podido aspirar a una herramienta de trabajo para poder desarrollar videojuegos de forma No profesional.

Martina Santoro, Presidenta de ADVA afirma que el 95% de los videojuegos realizados en Argentina son pensados para comercializarse en el exterior. Esto, si bien podría interpretarse como un rasgo positivo e indicaría que la industria de los videojuegos en Argentina es una industria en crecimiento, nos obliga a adoptar muchos códigos estéticos de otras regiones, más relacionadas al mercado globalizado. Ésto podría verse reflejado en la parte visual, narrativa y sonora, donde los códigos propios de la estética de los mercados dominantes se convierten en una suerte de regla o medida estándar para la distribución digital.

Música argentina y latinoamericana para videojuegos

Teniendo en cuenta el contexto en el cual se desarrolla la industria de los videojuegos en Argentina y Latinoamérica, la pregunta que buscaremos contestar es la siguiente:

“¿Es posible establecer una música con identidad latinoamericana en un campo de acción tan globalizado como lo es el de los videojuegos?”

Para responder a esta pregunta debemos buscar algunos antecedentes, y por supuesto tratar de definir a la “identidad musical latinoamericana”.

En el año 2005, la reconocida empresa *Ubisoft* convoca al músico argentino Lalo Schifrin para componer la música del juego “*Tom Clancy's Splinter Cell: Pandora Tomorrow*”. Un videojuego de espías, acción y disparos en tercera persona.

La música realizada por Lalo Schifrin tiene todos los elementos típicos de la música para películas de acción estadounidense. Elementos musicales muy utilizados en las bandas sonoras de películas hollywoodenses (Baterías electrónicas con efectos de reverb o delay, líneas o *loops* de violines ejecutando motivos cortos y repetitivos que sirvan como base para una melodía para primer violín o sección de vientos).

Lalo Schifrin es conocido por bandas sonoras memorables como la de *Misión imposible*, *dirty Harry*, y otras películas muy reconocidas, pero si hablamos de recursos compositivos, tímbricos e interpretativos, se aleja muchísimo de los sonidos y los géneros musicales propios de la región Argentina y Latinoamericana. Por lo que quizás el ejemplo de Schifrin es un ejemplo de la falta de identidad argentina y latinoamericana en las músicas para videojuegos realizados por compositores argentinos y latinoamericanos, podríamos pensarlo como una apropiación de formas de producción artística que son totalmente ajenas a nuestro bagaje cultural y que son inculcadas en nuestra región por las corrientes culturales de los sectores dominantes de producción artística, haciendo una comparativa, podemos aplicar el concepto de *doxa* y *noesis* de Rodolfo Kusch

Por otro lado tenemos el ejemplo de Gustavo Santaolalla, compositor de la música del juego *The last of us*. El juego tiene una música muy particular, aunque con el sello inconfundible de Santaolalla. La obra pareciera discurrir en una variedad tímbrica muy particular, cargada de elementos propios de las diversas músicas de nuestra región, tanto tímbricos como rítmicos e interpretativos.

A nivel tímbrico la obra nos presenta Instrumentos de orquesta y música popular Argentina y latinoamericana combinados: Bombos legüeros con Cellos, Bajos de 6 cuerdas, violines que se juntan con baterías, marimbas con charangos, e instrumentos no convencionales (Como tubos de Pvc, chapas golpeadas, etc) con guitarras eléctricas son algunas de las combinaciones que explora el compositor.

A nivel textural se explora el silencio como recurso compositivo determinante. Un ejemplo de esto es el *Main Menu Theme*, una obra de tempo laxo, donde se percibe un colchón sonoro constante producido por instrumentos de cuerdas intervenidos y vientos madera a los cuales se les suman eventuales intervenciones de guitarra eléctrica afinada de manera no convencional, con un sonido limpio (sin procesos o sin pasar por pedales). También se

explora el silencio como un recurso, momentos en los que la música se detiene por completo, y solo se percibe un ruido ventoso de fondo, que acaba por completar la obra. Esta sonoridad, determinada por el despojo sonoro y el detenimiento me hace pensar en la música andina de nuestra puna, donde en muchas ocasiones el silencio y los sonidos que dispara ese silencio (el viento, el agua que corre, la lluvia) se convierten en parte de esa obra y acaban por completarla.

En el carácter rítmico de ésta pieza se observa un factor que podríamos considerar al momento de hablar de “voz propia Latinoamericana”, La polimetría entre el  $\frac{3}{4}$  y el  $\frac{6}{8}$  típica de muchos ritmos folklóricos latinoamericanos como la Chacarera, la Zamba, el Son Jarocho (México), la cueca (Chile), etc. El tema principal del juego *The last of us* tiene una melodía principalmente en  $\frac{6}{8}$ , acompañada por unos shakers que hacen 3 negras (acentuando esta polimetría) luego se le sumará un bombo legüero, instrumento que podría inducirnos -por su timbre- a pensar que se trata específicamente de una alusión a la rítmica de la chacarera o del malambo.

El juego está basado en una idea de mundo post apocalíptico, donde la sensación de “reposo”, de “tierra firme” esta puesta en discusión. Parece lógica la idea de representar eso con una música cuyo tiempo fuerte este cuestionado, donde el pulso sea relativo, variable, e incluso que conviva con otro pulso superpuesto. Es interesante como la idea de caos es comparable con nuestro folklore regional.

Visto y considerando estos ejemplos podemos dar cuenta de una actividad acerca de la música para videojuegos pensada desde nuestro país más o menos heterogénea. Donde si bien predomina la perpetuación de los códigos estéticos de los sectores dominantes, no es una condición absoluta, se pueden ver muchos grises en este área de producción que aún está en vías de desarrollo.

Música e interactividad.

El origen de la música en los videojuegos suele ser una búsqueda con varias aristas, por ello es difícil precisar un origen certero e inequívoco. Steven L. Kent en su libro “La gran historia de los videojuegos” contextualiza el origen de los videojuegos tal y como lo conocemos como un devenir de la industria del entretenimiento pensado inicialmente para bares y cantinas, posicionando el *bagatelle* y otros juegos tales como el *pinball* (también conocido como *flipper*) y las máquinas tragamonedas como los ancestros directos de lo que hoy conocemos como “Juego de video”.

Cuando hablamos de música o, siendo más generales, de sonido pensado para juegos, un posible origen anterior al sonido para videojuegos podría haber sido el *pinball* y las máquinas tragamonedas de los casinos, ya que ambos fueron pioneros en incorporar elementos sonoros pensados para acompañar la experiencia de juego, colocando en su interior pequeños artefactos sonoros que se disparaban cuando el jugador ganaba o perdía tales como pequeñas placas metálicas o campanas que eran percutidas provocando notas musicales, algunas cintas grabadas e incluso pequeños fonógrafos que disparaban música pre-grabada.

Estos mecanismos a menudo eran utilizados con el fin de generar un estímulo recíproco con el jugador, atrayéndolo hacia la máquina y lograr que así éste siga jugando.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, buscamos entender a la música para videojuegos como partícipe de una clasificación más abarcativa del género, definida como “música Interactiva”, una clasificación utilizada por Michael Sweet (2014) en su tratado de música para videojuegos.

Considerando a la música para videojuegos como música interactiva buscaremos tender un puente para con las consideraciones estéticas realizadas acerca del arte interactivo y la relación del artista y el usuario jugador, así como dar cuenta de los recursos de interactividad puestos en juego a la hora de llevar a cabo la composición y la implementación de la música pensada para un videojuego.

Para poder trabajar con un material tangible y no simplemente con la idea de condición general, analizaremos la música de un videojuego en particular: *Super Mario Galaxy* de la consola Nintendo Wii, publicado en el año 2007, tomando este juego en particular como un ejemplo arquetípico de las músicas utilizadas en infinidad de videojuegos.

El primer nivel sirve como excusa para enseñarle al jugador a manejar los controles y a moverse dentro del juego (podríamos decir que nos da las reglas que utilizaremos en todo el juego) y para ello nos pone como desafío atrapar a tres conejos saltarines que andan por el diminuto planeta. En toda esta etapa suena una música caracterizada por un piano electrónico y flautas con una intensidad dinámica suave o *Pianissimo*, lo interesante es que en el momento en que divisamos al conejo, a esta música se le suma una línea de percusión que resignifica todo lo que venía sonando.

Esto que sucede es casi imperceptible debido a la naturalidad con la que los elementos musicales se suman e integran a la obra, pero es una muestra de la interactividad de la música dentro del juego. La obra no está cerrada o acabada, los compositores (Mahito Yokota y Kōji Kondō) han compuesto la música considerando diferentes capas que puedan superponerse, yuxtaponerse y sucederse de manera tal que sea la acción del jugador quien genere estos cambios en la banda sonora.

Aquí se pone en juego el concepto de Obra Abierta, de Umberto Eco (1984), una obra susceptible de ser modificada por el usuario en este caso, al momento en que logre divisar el objeto a encontrar, pero esta modificación puede darse de numerosas maneras, las cuales veremos a continuación.

Eco, en su ensayo sobre la Obra Abierta establece diferentes grados de apertura de una obra posicionando las obras de las segundas vanguardias de mitad de Siglo XX dentro de la concepción de Obra Abierta. Debido quizás a la época en la que el concepto fue desarrollado, los conceptos de interactividad quedan afuera de esta concepción, y si bien muchos autores buscan enmarcar las obras interactivas dentro de los conceptos de obra abierta, es probable que queden a medio camino, ya que son cosas bien diferenciadas. No se puede pensar en una obra interactiva tal como un videojuego, sin un jugador que lo accione. Será el usuario quien no solo complete la obra, sino quien decida cuándo avanzar, cuando retroceder, cuando interactuar con los objetos, como desarrollarse en el entorno y de qué manera moverse en el espacio, indirectamente también decidirá de qué forma acompañara la música estas decisiones, y también de qué modo cambiará el entorno a su alrededor.

Para ello se emplean algunos recursos como los detallados a continuación:

Al primero de estos recursos le llamaremos **Remezcla Vertical**, ya que así lo menciona Michael Sweet en su libro, la remezcla vertical consiste básicamente en yuxtaponer una línea que parte de la interacción del jugador con la música que ya viene sonando.

Al segundo de estos recursos lo llamaremos **Resecuenciación Horizontal**.

La resecuenciación horizontal consiste en suceder una música por sobre otra dependiendo de la acción del jugador.

En el *Súper Mario Galaxy*, al momento de explorar suena una música determinada, pero al entrar en el escenario del jefe, esta música deja de sonar y comienza a sonar una música de batalla mediante una transición cruzada. Esta quizá es la utilización más básica dentro del juego, aparece por ejemplo en el prólogo del juego y no requiere de una composición pensada para este procedimiento.

Pero esta no es la única posibilidad que nos brinda la resecuenciación. Una utilización muy frecuente de la resecuenciación es aquella que se vale de diferentes segmentos *loopeables* que pueden ir intercalándose dependiendo de la situación.

Al tercero de estos procedimientos lo llamaremos **Musicalización generativa por gatillos**, y consiste en diferentes objetos o ítems que al recogerlos o tocarlos dispara notas musicales, por lo que recogerlos todos en una velocidad constante genera una música

entendible y continua, pero si se va interactuando uno por uno, solamente escucharemos notas sueltas. Este recurso se utiliza muchas veces en juegos musicales o en niveles especiales dedicados a la investigación o el sigilo.

La cuarta es un procedimiento más bien complementario del resto, y es el de los **Procesos sobre el sonido**. Es decir, la aplicación de distintos procesos digitales o cadenas de procesos que alteran o modifican el sonido.

Un ejemplo básico dentro del juego es la aplicación de un filtro de paso bajo cuando el jugador se sumerge en el agua. Todas las voces y la música se ven afectada por el filtro, a excepción de los sonidos tales como monedas agarradas, sonidos que están dirigidos al jugador externo y no al mundo propio del videojuego.

Otra aplicación posible es cuando en un juego explota una granada cerca del jugador y este escucha un pitido como si el personaje estuviera aturdido y comienza a escuchar las voces con un filtro de corte de graves y agudos (como una radio AM) y las voces mas lejanas o apagadas.

Otro recurso utilizado dentro de muchos juego (sobre todo en los juegos de autos, aunque hay muchas excepciones) es el de la **elección de la música intradiegetica**, es decir la música que suena dentro del escenario del juego, como por ejemplo la radio de los autos.

Todos los sonidos que forman parte del juego componen lo que llamaremos "Interfaz Sonora"

Carlos Scolari (2004) nos habla en su libro "Hacer Clic", de cómo las interfaces se nos presentan como una plataforma multimedia e interactiva donde se nos permite acceder a las acciones que podemos realizar a través de palabras, que suelen ser verbos contenidos en una lista de menú o mediante íconos que intentan representar el tipo de acciones que permiten realizar. Muchas asociaciones se establecen por analogía entre determinadas imágenes o iconos y el tipo de información a la que pueden dar paso; y muchos datos, en lugar de ser descritos a través de textos, son representados mediante esquemas o fotografías que ahorran el uso de una narrativa que, probablemente, en caso de que aquella información fuese recordada, acabaría siendo eliminada (por la regla de la abreviación).

El sonido entra en juego en el rol del componente que completa la gran interfaz del juego. Es inseparable de la imagen, pero no está subordinada completamente a ella (en el mejor de los casos). Así como la interfaz visual ayuda al usuario a comprender mejor el juego, la interfaz sonora refuerza esta idea aportando un mayor grado de conexión para con los elementos que componen nuestro juego.

Para ello hablaremos de los distintos sonidos o músicas que componen nuestra interfaz sonora.

En 1er lugar mencionaremos los *Stingers*, piezas musicales pequeñas que sirven de notificación, o comunicación que sucedió algo.

Los *Sound Fx* (o efectos de sonido), sonidos cortos, no tonales y que no están pensados para que sumen o resten a la música de la banda sonora. Estos efectos de sonidos se utilizan para reforzar las acciones del jugador (cuando salta, cuando dispara un arma, cuando se lastima, cuando recoge una moneda, etc)

Los diálogos, voz hablada que en ocasiones será la voz de los personajes o alguna voz en off que nos relate la historia o la interacción entre nuestros personajes. Es muy común la ruptura de la cuarta pared, es decir un relator que habla con el jugador y no con el personaje dentro de la obra. Dependiendo del tipo de juego, será más o menos conveniente para la trama o la narrativa de la obra.

Canciones Elegidas para el juego: Músicas elegidas especialmente para el juego que pueden o no haber sido creadas específicamente para él (por ejemplo la radio del auto, o la música que suena en algún bar, etc). En ocasiones esta música puede ser intercambiable (como cambiar la radio, etc) y generalmente buscan reforzar el contexto en el que se desarrollan el juego. Ejemplo: El juego *Grand Theft Auto Vice City*, sucede en una ciudad

muy similar a Miami (aunque se llama Vice City) en el año 1986. Esto se ve no solo en la ropa de los personajes y en algún eventual cartel en la calle, sino también en la radio, donde suenan programas de radio grabados específicamente para el programa que pasan desde música latinoamericana como salsa y bachata (reforzando la idea del crisol de razas que habita en la ciudad de Miami) hasta Michael Jackson, Toto, Electric Light Orchestra, etc, cada radio con un estilo musical diferente que el usuario puede elegir a voluntad.

Música de Partitura o *Score* suelen ser piezas sonoras instrumentales que acompañan al usuario durante el juego, dentro de la música para videojuegos suelen darse dos estilos bien diferenciados entre sí. La música electrónica más relacionada a los juegos de 8bit, juegos para móviles o juegos de ciencia ficción, y por otro lado las músicas orquestales, que buscan muchas veces generar un estilo sonoro más ligado al cine (llegando incluso a contratar músicos que se dedican a la música para cine, (como por ejemplo la banda sonora de *The Last Of Us*, compuesta por Gustavo Santaolalla).

En el *Super Mario Galaxy*, hay una decisión por parte de los creadores de combinar ambos géneros. La música tiene un carácter orquestal, pero incluyen elementos electrónicos en la mayoría de sus piezas. Es muy común oír una música de violines y pianos electrónicos a los que se le suman una batería electrónica.

Las músicas electrónicas suelen ser las más utilizadas para las implementaciones interactivas y los procesos de remezcla vertical, resecuenciación, etc. Pero en este caso en particular, utilizando una orquesta sinfónica grabada con metrónomo muy preciso, se logró segmentar las músicas de modo tal que puedan implementarse todos estos procedimientos antes mencionados y combinarlos con elementos netamente electrónicos, generando un sonido muy particular que nos ayuda a llevar mejor la idea del espacio, las galaxias y los planetas.

Todos los elementos sonoros que se incluyen en nuestro juego componen una gran **interfaz sonora**, que nos ayudan a comprender nuestro contexto, nuestra misión en el juego, incluso a reforzar aquellas emociones que el juego pretende presentarnos.

El *stinger* que suena al momento de conseguir una estrella, nos está felicitando por nuestro logro, nos está animando a seguir, premiándonos por nuestro esfuerzo y nuestra dedicación.

El sonido de pisotones que emiten al caminar los *Goombas* nos indican su peligrosidad y su tamaño, refuerza la idea de que no estamos luchando contra un enemigo menor.

La música que suena nos hace formar parte del espacio que habitamos mientras estamos sumergidos en el juego. Y los procesos aplicados nos refuerzan este sentimiento de pertenencia. Mientras buscamos a los conejos, estamos explorando el mapa, aprendiendo a movernos, a avanzar, a saltar y a correr. La música es relajada y suave, pero cuando vemos a los conejos a la misma música se le suma una percusión redoblada que nos indica que nos apuremos, que corramos para agarrar al conejo, o este se escapará.

Scolari habla de los *Affordances* que aparecen en las interfaces, elementos interactivos que nos indican las cosas que podemos realizar. Ayudan al usuario a evidenciar las posibilidades del hacer.

En el sonido, esta idea está presente de igual manera que en la imagen. Enseñándonos un sonido pregnante y brillante que suena cuando seleccionamos una opción dentro del menú de inicio o de carga, y un sonido opaco y grave cuando intentamos interactuar con una opción no interactuable.

La interfaz sonora abarca todos los elementos sonoros del juego, tanto la música como los diálogos y los *stingers*. Ningún sonido está puesto al azar. Todos tienen una función y todos suman en pro de hacer más comprensible y amena la jugabilidad de nuestra obra.

Musica Argentina En 8 bits

En la era de los 8 y los 16 bits, eran muy habituales las adaptaciones de películas o series al formato de videojuego. Para ello, era necesario adoptar ciertos códigos estéticos propios de los videojuegos. Desde el diseño de personajes, la historia e incluso la música. Para ello se tomaba el tema principal de la obra original y se la **versionaba** con el lenguaje y las características sonoras de la plataforma.

En la actualidad es una práctica frecuente escuchar versiones de canciones populares en ritmos y estéticas muy claras. Adaptando los elementos constitutivos de la versión original para adaptarla con una estética en concreto. Alejandro Polemann (2014) en su artículo “La versión en la música popular” define a la versión de la siguiente manera: “(...) *el resultado de un tránsito del tema a través del arreglo y la interpretación, siendo el género un marco organizador de los procedimientos y de las decisiones que se llevan adelante en cada una de estas instancias (...)*”

Es decir que la versión sería la música misma como resultado del tema sumado al arreglo y la interpretación, y representaría, en algunos casos, una muestra más del género.

Cuando un artista versiona una canción popular propia de un género utilizando los códigos y estéticas propias de otro género se produce lo que llamaremos adaptación estética.

Para esta investigación se realizaron más de veinte versiones en 8 Bits de canciones consideradas “Clásicas” de la música nacional que van desde tangos y zambas, hasta temas de rock nacional e himnos y marchas.

Mediante la adaptación se busca emular las estéticas propias de los videojuegos utilizando músicas renombradas, de esta manera se busca desmitificar estas obras que en ocasiones se consideran “intocables”, abordándolas desde la sátira y la descontextualización.

De este modo se busca traspasar la barrera de la música culta, entendiendo a la música culta en la actualidad como aquella que goza de un estatus de solemnidad y un podio de respeto.

Llevándolas a un ámbito popular muchas veces menospreciado por la crítica artística y la academia.

Dentro de esta lógica entran las obras del estudio Argentino conocido como “*Shitty Games*”, el cual adapta desde la sátira, sucesos políticos y de actualidad en formato Mini juego Casual. Abordando temas de actualidad política y social desde la parodia política, la exageración y el humor negro.

Tanto las versiones 8 bits como los juegos de *Shitty Games* constituyen un recorrido de voz propia dentro del marco de la producción de videojuegos desde nuestro país.

### Consideraciones finales

Considerando las diferentes vinculaciones entre la música y los videojuegos podemos dilucidar un posible camino a seguir dentro del marco de producción y análisis de la música. La industria de los videojuegos en Argentina crece año a año, se perfecciona, muta, se adapta y se separa de los códigos estéticos de producción impuestos por los sectores dominantes de una industria que cada día cobra más importancia dentro del ámbito académico, financiero y cultural tanto en Argentina como en el resto del mundo. Este trabajo creemos (y esperamos) que constituye una valiosa aplicación de los conceptos trabajados, tratando de generar una categoría muy poco explorada como lo es la de música interactiva y buscando crear un conocimiento nuevo que nos sume a nuestro saber y al abanico de posibilidades que el arte contemporáneo nos ofrece. Los videojuegos son considerados en el acervo popular como una práctica y una producción fuertemente ligada a la industria del entretenimiento, pero pocas veces se refiere a ella como una rama artística independiente del resto. Es necesario llamar a la reflexión acerca del lugar que ocupa la música dentro de un juego, si consideramos a la música solamente como un refuerzo de la imagen, estaremos

subordinados a la consideración gráfica eternamente, limitando nuestras obras simplemente en pro del acompañamiento, el fondo y el “adorno” sonoro. Sin mucho más por agregar, invitamos a los lectores de este trabajo a jugar a sus videojuegos favoritos con un oído y un ojo algo más crítico del que probablemente estemos acostumbrados, generando así una escucha más consciente, y pudiendo generar una mirada más objetiva de la obra.

#### Referencias bibliográficas:

Capa. R (1953) Londres: Picture Post.

Eco (1984). Obra abierta. Barcelona: Planeta-Agostini.

Kusch. R (1976) - Geocultura del Hombre Americano, capítulo “Tecnología y cultura”. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.

Polemann. A (2013) La versión en la música popular. La Plata: Revista “Arte e Investigación”; año 15, no. 9.

Scolari (2004) Hacer *click*, hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales. Barcelona: Gedisa.

Sweet. M (2014). Writing Interactive Music for Video Games: A Composer's Guide, Massachusetts: ed Addison-Wesley Professional.



## LOS NICHOS MUSICALES Y LA ECONOMÍA DE LA INFORMACIÓN

Guido DALPONTE (UNLP, Facultad de Bellas Artes)

*“Estaba diciendo que tuve a esta chica antes.  
Y estábamos juntos desde hacía tres años.  
Y ni siquiera la estaba engañando o algo parecido.  
Y Facebook llegó y ella quería que la aceptara en Facebook.  
Y no quise pues la tenía en frente mío.  
Y me dijo: "Acéptame en Facebook".  
Era algo virtual, no tenía sentido.*

*Así que dije: "Me tienes delante tuyo, no necesito aceptarte en Facebook".<sup>39</sup>*

Vivimos una doble corporalidad: una física, tangible, mundana, frágil; y otra virtual, intangible, diseñada según nuestras necesidades sociales. Cada una tiene su campo de acción, el mundo real y el mundo virtual, respectivamente pero ambas son constitutivas, en igual medida, de los individuos contemporáneos occidentalizados. La sorpresa del narrador en “Facebook Story” habla del momento del parto de esos cuerpos virtuales, que para muchos cristalizó con la apertura de una sesión personal en Facebook. En función de la interacción social y la dinámica de la internet 2.0 (Facebook es como ir a la plaza a ver gente pasear) podemos interactuar y generar discursos, observar silenciosamente, felicitar, repudiar, comentar o generar nuestros propios discursos. La construcción del “perfil” equivale a moldearse el propio cuerpo virtual.

Retomando el desencuentro amoroso que narra el *track* de Frank Ocean, nos detendremos a pensar cuánta incidencia tiene en nuestra subjetividad la interacción virtual y reflexionamos sobre la incidencia de internet en la forma de habitar el mundo que tenemos hoy en día. Al estar directamente vinculado a la performance y la docencia musical y a disciplinas técnicas relacionadas, estas reflexiones se concentrarán en la fusión entre las nuevas tecnologías de la información y las prácticas musicales; cuáles son los diferentes actores intervinientes y cómo se articulan sus roles. El enfoque del escrito estará orientado hacia el consumo masivo y las plataformas actuales de escucha musical. Intentaremos explicar la noción actual de *usuario* como protagonista de la revolución informática y el concepto de *cuerpo virtual* para comprender la forma de habitar el mundo en virtualidad.

“Vemos así cómo emergen poco a poco, en la mayor ambigüedad, los gérmenes de un ruido nuevo, exterior a las instituciones y a los habituales centros de conflicto político. Ruido de Fiesta y Libertad, que puede crear las condiciones de una discontinuidad mayor. Puede ser el elemento esencial de una estrategia eficaz para que surja una sociedad realmente nueva.” (Attali, 1977: p.197)

Según la Encuesta Nacional de Consumos Culturales (ENCC) realizada en 2017 por el entonces Ministerio de Cultura de la Nación, el segmento de la población que más consumió música grabada fueron los y las jóvenes entre 12 y 29 años. Además fue mayoritariamente mediante internet que tuvieron acceso a ella. Entre el segmento de 12 a 17 años más del 85% de la población encuestada afirmó haber escuchado música por internet a diario y en el segmento de 18 a 29 años, la cifra es mayor del 83%. En la población mayor de 30 años ese porcentaje cae abruptamente: en el segmento de entre 30 y 49 años la cifra alcanza al 55%, para la población de entre 50 y 64 años es del 32% y los y las mayores de 65 solo el 11% accede diariamente a música online o por descarga. Este estudio también arroja algunos datos interesantes en función de comprender qué

<sup>39</sup> letra traducida del track “Facebook Story” del disco “Blond” de Frank Ocean. 2016.

plataformas se utilizan con mayor frecuencia: YouTube representa el 47,5% del consumo musical online, Spotify lo sigue en cantidad de usuarios solo con un 11%, aunque es una plataforma en plena expansión en nuestro territorio y seguramente, un análisis actualizado a la fecha de hoy, arrojaría un porcentaje mayor.

De todas formas los soportes físicos presentan resistencia al arribo de las nuevas tecnologías de reproducción digital: el vinilo presentó un crecimiento de ventas significativo en los últimos años y, de hecho, Laser Disc Argentina volvió a fabricar discos de vinilo después de más de veinte años; el cassette continúa siendo un símbolo del tipo de producción *diy*<sup>40</sup> en géneros como el noise y punk; y el CD mantiene cierto grado de presencia como herramienta legitimadora de una producción fonográfica frente a la crítica y el periodismo. La cantidad de ventas de estos productos es similar a la de otros artículos de *merchandising* de las bandas o solistas, como remeras, gorras, memorabilia, etc. Estos soportes físicos son valorados más como objetos fetichizados que como fonogramas; es usual adquirir cualquiera de estos soportes físicos de música y aún así que la escucha, por practicidad técnica o por acostumbamiento como usuarios, la realicemos en una plataforma virtual. En algún punto, los hogares ya no están acondicionados para un tipo de escucha mediante soportes físicos, y los *soundsystems* de venta masiva están preparados para conexiones inalámbricas con los celulares o computadoras portátiles.

En el año 2013, decir “internet” era sinónimo de computadora de escritorio y conexión domiciliaria; pero en solo cuatro años, al momento de realizada la ENCC, el uso de internet se deslocalizó. Gracias a la masificación de los smartphones y a la mayor velocidad de conexión por 4G, ya no necesitamos estar arraigados a un espacio físico determinado. Entre estos años, el porcentaje de la población que utilizaba internet principalmente mediante su smartphone o dispositivo móvil creció un 61%, pasando de un 9% en 2013 a un 70% en 2017.

“El crecimiento exponencial de la digitalización de contenidos culturales posibilitada por la expansión de la red de internet, junto con la masividad del uso de celular permiten decir que, potencialmente, hoy podemos acceder a la cultura en cualquier momento y lugar.” (Ministerio de Cultura de la Nación, 2017: p.6)

En “Volverse Público” (2010), Boris Groys, analiza desde la filosofía cómo la virtualidad atraviesa la producción artística y, en el mismo gesto, como transmuta el arte en curaduría. En el último ensayo del libro “Google: el lenguaje más allá de la gramática” (2010: p.193) explica cómo a partir del funcionamiento de este motor de búsqueda, el lenguaje está perdiendo sus jerarquías y estructuras gramáticas; y las palabras se están independizando en forma de hashtags, adquiriendo valor en sí mismas.

“Si queremos preguntarle algo al mundo actuamos como usuarios de Internet. Y si queremos contestar las preguntas que el mundo nos hace, actuamos como proveedores de contenidos. En ambos casos, nuestra conducta dialógica se define por reglas específicas y por los modos en que las preguntas se formulan y se responden en el marco de Internet. Bajo el actual régimen de funcionamiento de la Web, estas reglas y modos las define Google.” (Groys, 2010: p.193)

Como mencioné anteriormente, según la ENCC, es YouTube, en relación al consumo musical, el espacio donde se plantea mayoritariamente este esquema de preguntas y respuestas que plantea Groys (vale aclarar que Youtube pertenece a la empresa Google). Lo interesante de estas plataformas es su base colaborativa, cuyo contenido es generado

<sup>40</sup> acrónimo de “do it yourself”, en inglés “hacelo vos mismo”.

por los mismos usuarios. Dotada de una interfaz muy sencilla de edición y gestión de videos, es cuestión de unos cuantos clicks para ser autores/productores/gestores de material audiovisual publicado a escala mundial. Esta es la principal característica del usuario virtual: entre consumo y producción no hay distancia.

Pensemos en una plataforma como Instagram: cualquiera con un celular puede sacar una foto, editarla dentro de los mismos límites de la plataforma, publicarla y vincularse con sistemas de distribución globales mediante hashtags. Esta posibilidad de producir símbolos con una dimensión estética elaborada aparece casi como una imposición: hay que producir contenido. De hecho, para visibilizarnos entre tantos usuarios, tenemos que generar contenidos sobre nosotros mismos, estetizando cada experiencia cotidiana y devenir fisicoculturistas de nuestro cuerpo virtual. Y, a la vez que nos moldeamos, alimentamos a la bestia que necesita de nuestra constancia como productores de contenidos.

“YouTube no es solamente un sitio web, o incluso una tecnología, sino más bien un campo completo de práctica cultural”. Simon Reynolds (2011: p.93), en su análisis de las tecnologías *user-friendly*, cita a Lucas Hilderbrand y retoma dos conceptos para caracterizar el material audiovisual en Youtube: re-mediación y post-transmisión. Con re-mediación se refiere a la re utilización de productos del mainstream que parecían olvidados; la republicación de programas televisivos, publicidades, películas, fragmentos inéditos de entrevistas célebres y toda clase de reciclaje del *output* de la cultura de los medios masivos del pasado. Con el concepto de post-transmisión se refiere a dos aspectos diferentes: por un lado hace referencia a un carácter de época en el que la transmisión en vivo de la cultura hegemónica perdió fuerza y nos encontramos navegando en un tiempo mullido y esponjoso hecho del pasado y del presente; por otro lado, el “post” también hace referencia a la producción artística posmoderna, el pastiche y la cita, en particular a la idea del *fanfiction*, versiones ficcionales realizadas por fanáticos sobre producciones mainstream, parodiando el argumento, personajes o algún elemento del material original.

También resulta muy interesante cómo las herramientas de la propia plataforma (como la selección de velocidad de reproducción, la barra de desplazamiento y los comandos de *play*, *pause*, *ff*, *rew*) pueden generar una salida innovadora para la creación musical. Algunos géneros musicales, como el Vaporwave, se han desarrollado exclusivamente a partir de la extracción de samples de música pop y la posterior reproducción a mitad de velocidad, un procedimiento que, sin ser productores de música electrónica, podemos realizar todos con el comando de velocidad de la barra de YouTube. Un claro ejemplo de esta estética puede ser “リサフランク420 / 現代のコンピュー”<sup>41</sup> que la productora de música electrónica Ramona Andra Xavie lanzó en 2011 bajo el alias de MACINTOSH PLUS.

A su vez, estas herramientas condicionan nuestra capacidad de elaborar un sentido en el desarrollo del discurso. Como expone Reynolds: “... se ha dotado al espectador con el display de duración en la base del video, lo que permite arrastrar la barra de desplazamiento y avanzar el videoclip (o la canción) para llegar más rápido a “la parte buena”. (2011: p.95). YouTube, que se compone de pequeños fragmentos audiovisuales, ya ha comenzado a desarmar discursos más amplios (programas de televisión, películas, discos); “...pero esta función en realidad nos estimula, como espectadores, a escindir fragmentos culturales en subunidades todavía más pequeñas, lo que insidiosamente erosiona nuestra capacidad de concentración y nuestra disposición a permitir que algo se desarrolle paulatinamente”. (2011: p.96)

<sup>41</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=aQkPcPqTq4M>

En función de las dinámicas que nos plantean las plataformas virtuales, podríamos reconocer tres aspectos que parecieran ser indisociables de las formas de escucha actuales: la música debe ser accesible, gratuita y online. Podemos comprobar estas cualidades en nuestro vínculo con los fonogramas: ningún usuario promedio pagaría por la totalidad de la música que escucha, ni buscaría durante demasiado tiempo una canción; y la posibilidad de escuchar música que no está subida a la nube parece, cada vez más, un artificio burgués que una necesidad técnica.

Retomando los postulados de Jaques Attali en relación a la función primaria de la música como domesticadora del ruido y canalizadora de la violencia social, cabe preguntarnos sobre cómo estas plataformas de escucha online seleccionan, organizan y distribuyen la música; también aparecen interrogantes en relación a si esta transformación en los consumos visibilizan un cambio de paradigma profundo en la industria musical o si es una reorganización dentro de esferas del poder hegemónico de las industrias del entretenimiento.

Partimos de la premisa de que la revolución informática generó transformaciones muy profundas en la forma que tenemos de comprender el mundo y en cómo nos relacionamos con él. La colectivización de la propiedad intelectual, la pérdida de misterio técnico en la edición de material en crudo, la transmisión inmaterial de información; algunos de los principios básicos de la sociedad virtualizada parecieran poseer una potencialidad revolucionaria de las formas de pensarnos en el mundo y pudieran ser herramientas para la liberación.

Claro que la industria musical no se da por vencida en este contexto, pero sus estrategias debieron cambiar para adaptarse a los nuevos hábitos de consumo. Pareciera que “la gran estrella de rock” ya no es un producto que les interese vender a las *majors*: mucho gasto en producción, marketing, lanzamiento, giras, etc, para lanzar un producto que ya no pareciera despertar demasiado interés en el público en general. De hecho, podríamos remontarnos a la aparición de los espectáculos públicos y la imprenta musical, como describe Attali (1977: p. 63), para entender cómo los compositores representan un tipo de trabajador no productivo en mundo capitalista: ellos producen un bien que luego será lucrativo en función de su renta como propiedad intelectual reproducible; en cambio los productores serán los capitalistas y los intérpretes musicales y encargados de la impresión de la partitura serán los trabajadores productivos. La dificultad de generar ganancias con este modelo no es nuevo, pero al aparecer alternativas se desechan las viejas prácticas “Mike Jones sugiere que podremos entender mejor la industria de la música si la consideramos antes como productora de fracasos que de éxitos (Jones, 1988). Cuando lo dice no sólo se refiere a las estadísticas que ya he mencionado: si diez de cada once discos lanzados al mercado no llegan a cubrir sus costes de producción, entonces queda claro que la industria dedica buena parte de su tiempo a proyectos infructuosos, sean cuales sean la compensación y los ingresos obtenidos con sus éxitos.” (Frith, 2006: p.15).

El modelo de negocios actual es el de dejar que la música la autogestionen los músicos, una vez que la música genera entidad de producto (fonogramas editados, una cantidad de seguidores en redes sociales, una buena base de *streams*, etc) las empresas seleccionan entre las bandas/solistas que mejor puede colocar en los mercados que maneja. La lógica que describió Keith Negus (1999), según la cual las discográficas regulaban su balanza comercial entre unos pocos músicos exitosos, a quienes exprimían leoninamente, y una cantidad abrumadora de proyectos fracasados a nivel de ventas e impacto comercial. La dinámica actual, de trabajar exclusivamente con proyectos artísticos ya consolidados, le permite a las compañías achicar mucho su estructura y, a la vez, ampliar el público posible al que tenían alcance sus catálogos.

Lo que muestran las mismas plataformas que estamos analizando es que hoy en día la escucha se dinamiza por categorías muy específicas, dirigidas a un público cada vez más específico y sin una gran parafernalia publicitaria. En algún punto esto explicaría por qué no existe hoy una figura icónica y legitimada que represente lo que hasta mediados de la década pasada entendíamos como “Rock Nacional”. También, en algún punto, explicaría por qué una vez que la plataforma nos cataloga como determinado tipo de usuario, es muy difícil salir de esa categoría de consumo. La sensación de estar presos en la misma góndola del hipermercado musical nos invade cuando advertimos que seguramente haya algoritmos limitando toda esa libertad que prometía internet. Pero entonces ¿quién es responsable por esa organización del ruido?

“... más allá de la ruptura de las condiciones económicas de la música, la composición se revela como la exigencia de un sistema de organización realmente diferente, como una red en la que pueden producirse otra música y otras relaciones sociales. Una música producida por cada quien para sí mismo, para disfrutar fuera del sentido, del uso y del cambio.” (Attali, 1977: p. 203)

En una conferencia de prensa en el año 2006, Charly García declaró que la música actual se concentraba en “el ritmo” y se dejaban de lado los otros parámetros constructivos, según él, armonía y melodía. Más allá de la vaguedad de definiciones y la liviandad del análisis, García expuso en carne propia el desconcierto de una generación frente a un nuevo paradigma de producción musical.

Pongámonos en los zapatos de Charly: según esa visión del mundo, la sensibilidad melódica quedó relegada por melodías pre-seteadas en autotune<sup>42</sup>; la búsqueda del contrapunto está ahogada por bombos con un enorme contenido espectral que comprimen todo lo que esté cerca de los tiempos “fuertes” del compás; y el ritmo cuantizado<sup>43</sup> no permite apreciar esas irregularidades de la ejecución humana. Dentro de esta desactualizada visión del mundo el músico es quien se encarga de la producción de música, es un sujeto hiper especializado en las técnicas de composición y ejecución musical que el repertorio específico al que se dedica le exige. Por otro lado, las compañías de distribución, agencias de marketing y publicidad se encargan de posicionar ese producto musical para que luego, los consumidores, intercambien su dinero por ese bien de consumo cultural (Attali, 1977: p. 63).

La ecuación es tan prolija como irreal para el mundo contemporáneo. Actualmente podríamos decir que la frontera entre consumidor y productor musical no existe: la idea de tomar materiales musicales (un hit de los ochenta, el audio de un video viral, un discurso de una figura pública, etc) intervenirlos y compartirlo públicamente es moneda corriente. De hecho, más que la originalidad, la autenticidad o el virtuosismo técnico o instrumental, para la producción actual de lo que, muy libremente, llamaré postmúsica es más importante el factor tiempo (que la reversión sea publicada con la mayor inmediatez luego del original) y los cruces con otras referencias culturales (algo de esa liquidez cultural que fluye en el lenguaje de los *memes*).

Las *Echo Jams*, una de las categorías de esas postmúsicas que definió Simon Reynolds en *Retromania* (2011), suponen la extracción de una muestra de audio (sample) de una producción mainstream “del pasado” (sobre todo se toman *hits* de los ochenta y publicidades de las primeras computadoras personales) y la expansión de ese sample generando una bajada de tempo y afinación, además de agregarle una cantidad de ruido

<sup>42</sup> como comúnmente se denomina a una herramienta de hardware o software dedicada a afinar automáticamente una línea melódica vocal.

<sup>43</sup> refiere a acomodar estrictamente a la estructura métrica un ritmo que presenta fluctuaciones.

considerable y cierta “pastosidad” en el tono de las voces que originalmente sonaban plásticas y brillantes.

Si intentamos comparar producciones musicales paradigmáticas, una de la era pre-internet y otra post-internet, estaríamos frente a un gran problema de recorte: Quizás en el caso pre-internet podamos pensar en la masividad de una producción en un territorio específico, centrándonos en la cantidad de discos vendidos, el tiempo que se mantuvo en los rankings radiales y televisivos, la resonancia que tuvo en la prensa especializada y el lugar que ocupa esa producción en el imaginario social actual. Por otro lado, para seleccionar una producción de la era post-internet habría que tener en cuenta que toda producción musical hecha desde la lógica de la especialización (la música hecha por músicos para una audiencia de no-músicos) es anticuada. Como dice Attali (1977: 202): “... el gran espectáculo del ruido no es más que espectáculo, aunque sea blasfematorio.” Por lo tanto, ya sea Ricky Martin, Él Mató a un Policía Motorizado o Radiohead, se trata de una matriz productiva del pasado. Las producciones que nos van a interesar estudiar son aquellas realizadas por usuarios anónimos, desde la manipulación de materiales de circulación libre por la red, realizada con herramientas digitales y utilizando como herramienta única, al menos en apariencia, la computadora personal.

Con esta perspectiva intentaremos analizar “¡A TODA VELOCIDAD! - Trambólíko remix”<sup>44</sup> un *fanmade video* que retoma un video de la televisión paraguaya que se hizo viral en 2014, en el que un motociclista narra cómo ocurrió un accidente de tránsito. Este remix, si bien tiene autor, no se recuesta sobre la legitimidad de la imagen del compositor, del dj o del productor; sino que es uno de tantos remix que realizaron los fans con ese video viral. Someter este material audiovisual preexistente a los procedimientos musicales y visuales del remix no constituye un factor de originalidad en sí mismo. Resulta importante destacar que esta remezcla, como todas las derivadas de materiales audiovisuales preexistentes, es una producción audiovisual integral y los procedimientos que se aplican en la música tienen un correlato en lo visual.

Nadie esperaría ver una continuidad estética entre este y otros remixes que pueda subir el mismo usuario, aunque de hecho “SOY TAN SUTIL”, usuario creador del remix en cuestión, tiene un canal muy próspero en producciones de este tipo y cuenta con casi 370.000 suscriptores en YouTube y actualmente comercializa estos remixes como productos musicales tradicionales, además de capitalizar *views* en YouTube<sup>45</sup>. Resulta indispensable que desde la viralización del video original a la subida del remix el tiempo que transcurra sea el más acotado posible ya que sería muy poco efectivo hacer un remix de este tipo si el audio, noticia o video preexistente fuese demasiado “viejo” (y más de un par de meses ya es “viejo”), también se evalúa la calidad de factura final del remix como producción perteneciente a alguna categoría de géneros musicales: en general este tipo de re-elaboración tiende a vincularse al techno, porque los recursos de corte de un sample vocal hablado y, en general, procesado con *autotune* son propios de esa tipología. Aunque este remix remite a cierta electrónica pop genérica: base de caja de ritmos a estilo de la *Roland 808*, voz con *autotune* estilo *hardtune*, sintetizadores lead muy incisivos que, en algún

<sup>44</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=58D3Qh2oDI8>

<sup>45</sup> La capitalización mediante *streams* funciona a través de la venta del espacio publicitario previo o, en el caso de videos con marcas intermedias, en cortes del video. Una parte del dinero que ingresa en la plataforma por esa publicidad va hacia quien haya subido el video, a quienes sean autores de la música, etc. Cabe destacar que por cada escucha en YouTube, un usuario que está habilitado para capitalizar (para lo cual hay que tener al menos 1000 seguidores y acumular una cantidad mínima de *views*), cobra dieciséis veces menos que por cada escucha en Spotify.

punto, también remiten a los timbres de la llamada *cumbia villera* de finales de los '90. El elemento disruptivo en este track es el final; aproximadamente en 2'10'' el remix termina, pero luego de que se extinga la última resonancia del *crash* del final escuchamos una coda acompañada solo con piano, en el cual la voz aparece camuflada con *delay*. Esta sección es considerablemente más lenta y está mucho menos marcada la división de la estructura métrica.

Es común que en estas producciones se utilicen ritmos de géneros musicales de moda: el *reggaeton*, que pasó de ser una producción subalterna a un producto *mainstream* a mediados de la década de los '00, es el género por antonomasia de este tipo de remezclas en América Latina; actualmente parece estar perdiendo un poco de terreno frente al *trap*, género muy similar pero con un tempo más lento, que se caracteriza por la el desarrollo rítmico del *hi-hat* y el acento de *kick solo* en el primer tiempo del compás.

Cabe preguntarnos si este tipo de producciones hecha por y para usuarios son parte de un nuevo paradigma de producción de música popular.

¿Qué nos aleja de la utopía de “una sociedad realmente nueva” que plantearon autores como Attali y Small en los setenta? Por la dinámica de las prácticas musicales en las últimas dos décadas podríamos pensar que vamos rumbo a concretar ese sueño: práctica, producción, escucha, interpretación y difusión están, en gran medida, en manos de los usuarios, individuos con presencia virtual, anónimos y desregulados. Todos somos un artista, un curador y una audiencia posible.

A su vez, otras prácticas musicales continúan llevándose a cabo: música como espectáculo público, música como fonograma realizado por profesionales, música ritual, etc. Podemos pensar que el actual flujo de contenidos permite divulgar de una forma más eficiente muchas de estas prácticas.

En cambio, la distribución a gran escala sigue siendo dominada por los intereses capitalistas: sin tener acceso a sus mecanismos no podremos generar una cultura virtual disidente en pie de igualdad con la producción de entretenimiento hegemónica. Al menos parecen haber algunas estrategias contra-hegemónicas: la viralización de contenidos no necesariamente responde a las directivas del mercado, aunque podríamos suponer que son una mínima válvula de escape que, en general rápidamente, es fagocitada por la capitalización mercantil.

En definitiva, sin usuarios conscientes de los mecanismos que los controlan es imposible construir una sociedad liberada; mucho menos suponer que vamos a poder ganar el dominio de las redes de distribución de información. Estamos fragmentados en nichos cada vez más pequeños, sin acceso a los pasillos del cementerio que es la cultura del espectáculo.

## Bibliografía

- Attali, Jacques. “Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música”. 1977. Siglo XXI: México.
- Groys, Boris. “Volverse Público”. 2014. Caja Negra: Argentina.
- Frith, Simon. “La industria de la música popular”, en “La otra historia del Rock”. 2006. Editorial Robinbook: España.
- Negus, Keith. “Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales”. 1999. Paidós: España.
- Ministerio de Cultura, Presidencia de la Nación Argentina. Encuesta Nacional de Consumos Culturales 2017. Vínculo: <https://encuestadeconsumo.sinca.gob.ar/>

2<sup>DO</sup> CONGRESO INTERNACIONAL  
DE MÚSICA POPULAR

- Reynolds, Simon. "Retromania: la adicción del pop a su propio pasado". 2011. Caja Negra: Argentina.
- Small, Christopher. "Música. Sociedad. Educación". 1980. Alianza Editorial: México.

**Vínculos web de materiales audiovisuales citados**

- Charly García: conferencia de prensa.  
<https://www.youtube.com/watch?v=3bm0zjbzzGw>
- Frank Ocean: "Facebook Story"  
<https://www.youtube.com/watch?v=yWVoqpXfiPA>
- MACINTOSH PLUS - リサフランク420 / 現代のコンピュー |  
<https://www.youtube.com/watch?v=aQkPcPqTq4M>
- ¡A TODA VELOCIDAD! - Trambólíko remix  
<https://www.youtube.com/watch?v=58D3Qh2oDIs>
- trambolíko original  
<https://www.youtube.com/watch?v=4P5z-Z5DiHI>



## Música instrumental en guitarra. Análisis musical

### EL DESARROLLO DEL PLANO MELÓDICO EN EL TRÍO DE GUITARRAS.

Bernardo Bogliano (UNSAM, IAMK), Emanuel Di Virgilio (Conservatorio Provincial Gilardo Gilardi), Juan Pablo Gascón (UNLP, Facultad de Bellas Artes)

#### Introducción

El presente trabajo se propone contribuir en la construcción colectiva de herramientas teórico-metodológicas orientadas al fortalecimiento progresivo de la enseñanza e investigación de la música popular en el ámbito académico universitario. Su propósito es reflexionar en torno a una de las acciones que intervienen en el oficio del arreglador musical: la exploración de las posibilidades texturales asociadas a la presentación del material melódico, en vistas a una renovación del discurso musical.

En este caso, la formación instrumental a partir de la cual se abordará la problemática será el Trío de guitarras. Considerando su reconocido protagonismo en el desarrollo de nuestra música popular (tanto folclórica como rioplatense), se intentará ejemplificar, a partir de tres arreglos creados por los autores, las posibles consecuencias que tiene en la renovación del material sonoro el desarrollo del plano melódico, interviniendo no sólo en la densidad textural (línea simple, soli a dos voces, soli a tres voces, etc) sino también en su dinamismo asociado al intercambio de intérpretes que la ejecutan.

#### Conceptualizaciones asociadas a la textura musical

Al encarar el estudio de la textura, creemos pertinente considerar algunas afirmaciones del Libro "Apuntes sobre apreciación musical" (Belinche y Larregle, 2006). Por un lado, dicho estudio es pionero en pensar a la textura como un "espacio ficcional" que es producto de la observación de lo que acontece en la simultaneidad: "*La textura es un nivel primario de organización perceptual que ordena los sonidos escuchados como si fuera la imagen de una fotografía interna en la superficie musical*" (2006: 56). Por otro lado, justifica explícitamente la importancia que tiene el saber en torno a la textura para ejercer el trabajo de músico profesional: "*El conocimiento de la textura provee al músico profesional (...) herramientas para penetrar en la organización espacial y sus relaciones y, en la ejecución, para tomar decisiones interpretativas*" (2006: 56). Cuando los autores se introducen en la definición específica del concepto de textura, afirman que ésta alude a una de las estructuras sintácticas reconocibles teniendo en cuenta las propiedades de los planos texturales y sus relaciones puestas en simultaneidad.

Al estudiar la bibliografía existente sobre textura musical en la práctica compositiva o de construcción de arreglos en la música popular, hemos encontrado, en primer lugar, el libro del argentino Alfredo Alchourrón, "Composición y Arreglos de Música Popular", publicado en 1991. El autor sugiere clasificar los planos de la textura dentro de tres grandes funciones o roles:

- la ejecución de la melodía principal,
- la ejecución de un contracanto (o contramelodía),
- y la ejecución de un fondo armónico (también denominado "background").

Cuando el plano textural posea características de linealidad (sea éste bajo la función de melodía principal o de contracanto) podrá tocarse a una sola voz o a varias voces conformando un "bloque". En este último caso, "*todas las partes se mueven con los mismos valores que la voz principal y proceden casi siempre por movimiento directo. Las disonancias pueden no resolver o resolver en cualquier voz. En general, este procedimiento requiere un acompañamiento rítmico-armónico*" (2006: 51).

La formación de “bloques” que menciona el autor podría ser entendida bajo el concepto de “engrosamiento melódico”. Para su existencia es necesario que el paralelismo sea relativamente constante (provocando sucesiones de sonidos direccionalmente convergentes) y que exista una coincidencia estricta de ataques (ya que la independencia rítmica es un factor que promueve la disociación textural, lo que se traduce en una independencia lineal).

En relación a la presentación de una melodía o contramelodía bajo la modalidad de “bloque”, Alchourrón afirma que podrá implementarse a dos, a tres, a cuatro y a cinco voces. Salvo en el primer caso, en los restantes existe la alternativa de disponer el bloque en posición cerrada (generando la menor distancia posible entre las voces), o en diferentes tipos de posiciones abiertas.

Otro aspecto a destacar de este trabajo es la consideración que hace del fondo armónico y su relación con la melodía principal: *“Un fondo es, en principio, algo que queda en segundo plano: la melodía principal está en el primero (...) para que se produzca la relación de importancia buscada conviene pensar en el contraste tímbrico, (...) la relación de intensidades (...), la diferenciación rítmica. (...) La voz líder del fondo, generalmente la voz superior, debe ser compuesta vigilando su relación con la melodía principal, como si fuera un contracanto único. Como regla general se evitarán las segundas, séptimas y novenas (suenan un poco ásperas) y las octavas y unísonos (empobrecen)”* (2006: 58).

Al referirse a la Orquestación, el autor afirma que *“es el procedimiento mediante el cual se decide qué instrumentos han de tocar las diversas partes del arreglo”* (2006: 76). Íntimamente vinculadas a la misma se encuentran las nociones de Tutti, Solo y Soli, de gran utilidad para nosotros en tanto son categorías íntimamente vinculadas a lo textural, ya que implican la formación de configuraciones texturales con características particulares.

Tutti (todos en italiano) es la palabra que se usa para decir que toca todo el grupo. En el trío de guitarras, el tutti implicará que toquen todas juntas de manera homorrítmica. El Solo en orquestación implica tanto el protagonismo de un instrumento al presentar una melodía sobre un fondo armónico como la presencia de un único instrumento ejecutando un fragmento musical. Por último, el Soli (plural de Solo en italiano) designa a un grupo de instrumentos tocando juntos (diferentes melodías con igual figuración rítmica) pero independientemente del resto.<sup>46</sup>

Desde un enfoque cercano al de Alchourrón, se encuentra el libro “Arreglo. Método práctico” (2009), perteneciente a Ian Guest, músico húngaro radicado en Brasil desde 1957. Adentrándonos en su análisis, se observa que comparte con el primero la clasificación de los materiales sonoros dentro de tres grandes funciones o roles, aquí llamadas: *melodía, contracanto y base* (o sección rítmico-armónica). Uno de los aspectos destacables en “Arreglo” se vincula a los criterios de construcción de una melodía en “bloque” a dos voces (Guest utiliza este término, al igual que Alchourrón). En este sentido, se sugiere encarar la construcción de la segunda voz (más grave) haciendo un previo análisis melódico de la línea original, atendiendo a la relación de cada nota con la armonía de ese momento (nota

<sup>46</sup> Cuando en orquestación se habla de un grupo de instrumentos para conformar un Soli, se considera implícitamente que esos instrumentos son melódicos, con lo cual no pueden tocar varias voces en simultáneo (característica esta última exclusiva de los instrumentos melódico-armónicos). Por ello suele hacerse una asociación directa entre cantidad de voces y cantidad de instrumentos. Ahora bien, en el caso de un instrumento como la guitarra, es posible que pueda realizar ella misma una melodía en Soli a dos o tres voces en convivencia con otro plano textural. O inclusive, que en un trío de guitarras pueda ejecutarse con dos guitarras un soli a 4 voces (dos voces en cada guitarra) en convivencia con una tercer guitarra que acompaña.

real o nota ajena) e identificando los “puntos de llegada” en el discurso. Para ello, el autor introduce el uso de dos términos que serán de gran importancia en nuestra investigación: Puntos Armónicos (PAs) y Puntos de Línea (PLs). En los Puntos Armónicos, la decisión sobre qué nota poner en la segunda voz estará orientada a priorizar la dimensión “vertical”, a obtener un mayor grado de definición armónica, aún cuando los intervalos resultantes entre ambas voces no respondan a intervalos consonantes de terceras y sextas. La importancia de esta consideración reside en que relativiza la importancia de la “consonancia interválica” (usualmente vinculada a la utilización estricta de intervalos de sextas y terceras en el tratamiento de melodías a dos voces) dejando entrever que la “consonancia armónica” muchas veces resulta necesaria y justifica la utilización de intervalos disonantes de cuarta, quinta, segunda y séptima. Por otra parte, en los Puntos de Línea se prioriza la dimensión horizontal, intentando organizar las dos voces simultáneas a partir de la consonancia interválica.

Ian Guest afirma que el uso de texturas en bloque puede aplicarse tanto a la melodía principal como a los contracantos: *“Nas texturas em bloco, duas o mais melodias trabalham em conjunto, unidas pela identidade da divisao rítmica (...) O bloco, aplicavel a qualquer melodia harmonizada, pode ser adotado nao só na melodia principal, como também no contracanto”* (2009: 118. Tomo 2).

Por último, hablaremos del libro perteneciente a Oreste V. Chlopecki, *Arreglos Vocales. Técnicas y procedimientos*, publicado en el año 2010. Su abordaje de la textura vocal se presenta como un antecedente único y con grandes posibilidades de trasladarse prácticamente sin modificaciones al conjunto instrumental de trío de guitarras. El mayor aporte de Chlopecki reside en afirmar, por un lado, que al interior de cualquier configuración textural vocal hay, cuanto mucho, tres estratos texturales con funciones excluyentes (la melodía, la contramelodía y el acompañamiento); y por otro, que una de las tareas del arreglador debe ligarse al manejo fluido de las diferentes técnicas a través de las cuales “renovar” el tratamiento textural en aquellos estratos. La necesaria renovación es justificada de la siguiente manera: *“La forma más extendida del cancionero popular es aquella que alterna estrofas y estribillos (...) en caso de que escribamos sólo la música de una estrofa y un estribillo, la estrofa se escuchara ¡cuatro veces exactamente igual! Es excesivo pretender la atención incondicional del oyente (aun la del intérprete...) ante una situación semejante. Es aquí donde una cierta claridad acerca de las posibilidades texturales nos puede servir de guía para ordenar el crecimiento del arreglo a lo largo de todo el arco de la canción”* (2010: 163).

Chlopecki ofrece un repertorio de técnicas para presentar bajo diferentes modalidades texturales a los estratos que cumplen las funciones de melodía, contramelodía y acompañamiento. Al referirse a esas técnicas, asegura que deben usarse *“para permitimos construir los canales por los que nos sea posible expresarnos adecuadamente”* (2010: 9). Y en relación al vínculo que el artista debe mantener con cualquier técnica en general, afirma que esta última *“no garantiza un resultado pronto y óptimo en términos artísticos, pero sí (y no es poco) en su sentido estructural”* (2010: 9). Por ello es importante que su intervención se dé para transformar una idea previa en materia sensible, contemplando inclusive que durante el proceso esa idea pueda modificarse como resultado de la interacción con la técnica. Dicho esto, exponemos a continuación algunos procedimientos texturales sugeridos por Chlopecki para presentar los estratos en su función melódica. Sin pretender representar “todas las posibilidades”, el autor enumera aquellas que fueron ampliamente usadas por arregladores y compositores. Así, un estrato textural con función de melodía puede presentarse en los arreglos vocales bajo las siguientes modalidades:

- Como línea monódica (melodía simple)

- A dos voces homorrítmicas, en movimiento paralelo. Idea de bloque o engrosamiento melódico.
- A dos voces homorrítmicas, siendo la segunda voz un pedal que define la armonía.
- A dos voces homorrítmicas, siendo la segunda voz una melodía que transita sólo por las notas de los acordes.
- A tres voces como coral homorrítmico. La melodía va a la voz superior y las otras dos voces completan la armonía. La tercera voz funcionará como bajo armónico si no hay otro plano de acompañamiento y funcionará como voz interior si el bajo armónico está a cargo de otro plano textural. Las normas de conducción de voces en este caso son las de la armonía tradicional: se mantienen las notas comunes en los enlaces cuando sea posible, sino habrá movimiento cercano por grado conjunto. En los bajos, el movimiento será libre.
- A tres voces homorrítmicas en bloque, armonizando con los sonidos de la tríada o de la tétrada.
- A tres voces homorrítmicas en bloque, formando parafonías donde las notas de la melodía son consideradas fundamental, tercera o quinta de un acorde tríada perteneciente a la diatonía.
- A tres voces homorrítmicas en bloque, formando parafonías por cuartas diatónicas.
- A cuatro voces como coral homorrítmico, con bajo en las fundamentales.
- A cuatro voces como coral homorrítmico, con bajo en inversiones.
- A cuatro voces homorrítmicas en bloque, armonizando con los sonidos de la tríada (duplicando uno de ellos) o de la tétrada.
- A cuatro voces homorrítmicas en bloque, formando parafonías donde las notas de la melodía son consideradas fundamental, tercera, quinta o séptima de un acorde tétrada perteneciente a la diatonía.
- A cuatro voces homorrítmicas en bloque, formando clusters a partir de la superposición de segundas diatónicas.
- A cuatro voces homorrítmicas en bloque, formando parafonías por cuartas diatónicas.

Todos los procedimientos que sugiere el autor (y que hemos mencionado arriba) para abordar los arreglos vocales a dos, tres y cuatro voces podrían ser experimentados en el conjunto instrumental de trío de guitarras, dadas las posibilidades de este último para ejecutar de manera simultánea las tres funciones características de los estratos texturales: melodía, contramelodía y acompañamiento.

### **El trío de Guitarras**

Dentro de la música popular argentina, este formato instrumental ha tenido un gran desarrollo. Considerando a Palermo trío, a Roberto Grela y su conjunto y a Juanjo Domínguez Trío como tres referencias icónicas del formato, se destaca que en ellas la intercambiabilidad de roles texturales entre los instrumentistas no ha sido una herramienta compositiva utilizada en pos de renovar el material sonoro. Dicho de otra forma, los integrantes de los tres conjuntos han mantenido roles relativamente fijos, siendo en todos los casos el líder de la agrupación (que da nombre al grupo), quien desarrolla la función melódica exclusivamente. En este sentido, se puede afirmar que los arreglos realizados por estos conjuntos no han explorado la renovación tímbrica en el plano melódico como

producto de la intercambiabilidad de roles entre los integrantes del grupo. Por el contrario, para obtener contraste al interior de la forma musical, se ha intervenido principalmente en las opciones “Solo, Soli y Tutti” a nivel melódico, así como también las modificaciones asociadas al fraseo melódico de un mismo material temático y la rearmonización.

A partir de las formas de construcción de arreglos que ha tenido el trío de guitarras en nuestra música, el proyecto artístico integrado por los tres investigadores de este trabajo se ha propuesto llevar a un plano sonoro cierta profundización del espíritu de diálogo e intercambiabilidad de roles entre las guitarras, proponiendo un dinamismo de roles inclusive al interior de una misma sección musical. Esta forma de distribuir los roles texturales está ampliamente naturalizada en otras formaciones, como la orquesta típica del tango. Si bien en este caso la diferencia tímbrica es indiscutible dada la paleta instrumental que contiene, creemos que en el trío de guitarras, a pesar de que a priori son tres instrumentos con las mismas características (tímbricas), cada intérprete “expresa” una determinada frase musical de una manera personal y distintiva, en función no sólo de su subjetividad sino de las características específicas de su instrumento.

A partir de lo antedicho, nos hemos propuesto que el diálogo entre los tres integrantes se parezca a una conversación entre pares que se escuchan mutuamente y que frente a determinadas necesidades van estableciendo diferentes formas de convivencia dentro del escenario sonoro que es la obra. Esta forma de pensar los arreglos, creemos, tiene consecuencias no sólo en la renovación de la escucha del material temático sino también en la revitalización performática del show en vivo, produciendo una circulación energética particular.

Durante la ponencia que se realizará en el congreso se interpretarán tres arreglos realizados por cada uno de los integrantes del trío intentando demostrar empíricamente, a partir de la performance musical en vivo, la jerarquización que damos al tratamiento de la densidad textural y al dinamismo asociado al intercambio de roles texturales en tanto parámetros útiles para experimentar la renovación del material sonoro.

A continuación se exponen algunos fragmentos de los arreglos que dan cuenta de la jerarquización anteriormente descripta.

**2<sup>DO</sup> CONGRESO INTERNACIONAL DE MÚSICA POPULAR**

**Boedo**

Letra y música: Linyera y De caro  
Arreglo : Juan Gascón

0,1\*  
1,1,27  
RM/A  
♩=120

The musical score is arranged for three voices: Berni (soprano), Ema (alto), and Juan (bass). It begins with an 'Intro' section marked 'mezzo' and a tempo of 120. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Chord symbols are provided for the accompaniment, including D, A, G, A, G, D, A, A7, D, B7, Em, and A7. The piece concludes with a 'B1' section. A rehearsal mark '9° 21,3,11 RMB' is present in the lower right of the score.

# DE MÚSICA POPULAR

26

G Fdim D/F# A7 D

30

A7 D C#m7b5 F#7 Bm

34

G G#dim D A7 D A7 D

38

C1 D7 G B7 Em Eb7

116,2°  
38.37  
R/M/C

42

D7 G D7 G

46

D7 G B7 Em

50

C D7 G etc..... etc..... etc.....

147,4°  
53.6,11  
RMA





# 2<sup>DO</sup> CONGRESO INTERNACIONAL DE MÚSICA POPULAR

2 31

A<sup>+</sup> Bm<sup>7</sup> C<sup>o</sup> C<sup>+</sup>m<sup>7</sup> F<sup>o</sup> G<sup>+</sup> F<sup>+</sup>m<sup>7</sup> B<sup>7</sup> | 1. C<sup>+</sup>maj<sup>7</sup>

35 B<sup>7</sup>(sus4) B<sup>7</sup>

38 **E** G F E<sup>b</sup> D<sup>+</sup> D<sup>+</sup>(b5) E<sup>m</sup><sup>6</sup> C<sup>m</sup><sup>6</sup> E<sup>m</sup><sup>7</sup> D<sup>7</sup>/F<sup>+</sup> E<sup>7</sup>/G<sup>+</sup> E<sup>7</sup>/B A/C

42 D<sup>+</sup>/A G<sup>m</sup><sup>+</sup> C<sup>+</sup>maj<sup>7</sup> F<sup>+</sup> armVII lamVII

46 **F**<sup>2</sup> F<sup>+</sup>m<sup>7</sup> B<sup>7</sup> C<sup>+</sup>maj<sup>7</sup>

49 B<sup>7</sup>(sus4) B<sup>7</sup>

pp mf ff

Detailed description: This is a musical score for guitar and voice, likely for a song in the style of Brazilian popular music. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of six systems of music, each with three staves: a vocal line, a guitar line with chords, and a bass line. The first system (measures 31-34) includes chords A+, Bm7, C, C+m7, F, G+, F+m7, B7, and C+maj7. The second system (measures 35-38) features B7(sus4) and B7. The third system (measures 39-41) contains a complex sequence of chords: G, F, Eb, D+, D+(b5), Em6, Cm6, Em7, D7/F+, E7/G+, E7/B, and A/C. The fourth system (measures 42-45) includes D+/A, G+m+, C+maj7, F+, and armVII/lamVII. The fifth system (measures 46-48) has F2, F+m7, B7, and C+maj7. The sixth system (measures 49-52) features B7(sus4) and B7. Dynamics are indicated as pp (pianissimo), mf (mezzo-forte), and ff (fortissimo). There are also performance markings like '1.' for a first ending and circled numbers 3, 4, and 5.

## Milonguera

Música de Luis Borda  
Arreglo: Emanuel Di Virgilio

The musical score for "Milonguera" is presented in a three-staff format: piano (top), guitar (middle), and bass (bottom). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The score is divided into sections A, A2, and B, with measures numbered from 1 to 49.

**Section A (Measures 1-17):** The piano part features a melodic line with slurs and accents. The guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords Gm, D7, Gm, Gm, D7, and Gm. The bass part plays a steady eighth-note pattern. Dynamics include *p* and *f*.

**Section A2 (Measures 18-25):** The piano part continues with a similar melodic style. The guitar part uses chords Gm, D7<sup>9</sup>, D7<sup>9</sup>, Gm, Gm, D7<sup>9</sup>, D7<sup>9</sup>, Gm, and Ab. The bass part maintains the eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf*.

**Section B (Measures 26-41):** The piano part has a more active melodic line. The guitar part uses chords G7, Fdim7, Cm, Cm, Gm, A7, D7, and Gm. The bass part continues with the eighth-note accompaniment. Dynamics include *pp* and *mf*.

**Section C (Measures 42-49):** The piano part features a melodic line with triplets. The guitar part uses chords Gm7, Gm7, A/G, A/G, Ab/G, F7, Bb, D7, Gm, Gb7, F7, Bb, G7<sup>9</sup>, Cm, and Eb7. The bass part continues with the eighth-note accompaniment. Dynamics include *pp* and *mf*.

# DE MÚSICA POPULAR

57

D7 Gm F Eb7 D7 Gm Eb7 D7 Gm

62

[D] -

x3

68

74

[A3]

p Gm D7<sup>b9</sup> D7<sup>b9</sup> mf

83

[B2]

Gm Ab G7 Fdim7 Cm Cm Gm A7 D7 Gm

95

[C]

Gm7 Gm7 A/G A/G Ab/G F7 pp

108

Bb D7 Gm Gb7 F7 Bb G7<sup>b9</sup> Cm Eb7 D7 Gm F Eb7 D7 Gm

### Referencias Bibliográficas

Alchourrón, R. (2006). *Composición y arreglos de música popular*. Buenos Aires: Melos de Ricordi Americana.

Belinche, D.; Larregle, M. E. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical*. La Plata: Edulp.

Chlopecki, O (2010). *Arreglos vocales: técnicas y procedimientos*. La Plata: Dirección de publicaciones y posgrado, FBA, UNLP.

Fessel, P. (1996): "Hacia una caracterización formal del concepto de textura". *Revista del Instituto Superior de Música* (N° 5), Santa Fe: UNL.

Fessel, P. (1998). "Condiciones de linealidad en la música tonal". *Arte e Investigación* (N°4), La Plata: FBA.

Gascón, J. (2015). *El Espacio Desoído. Un estudio de las posibilidades texturales en el conjunto instrumental de dúo de guitarras*.(en proceso de publicación).

Guest, I. (2009) *Armonía. Método práctico. (tomo 1, 2 y 3)*. Sao Paulo: Lumiar.

Herrera, E. (2009) *Técnicas de arreglos para La orquesta moderna*. Barcelona: Antoni Bosch.

## RECURSOS DE ACOMPAÑAMIENTO UTILIZADOS POR MATEO VILLALBA EN SU CONJUNTO INSTRUMENTAL DE GUITARRAS DE CHAMAMÉ

Alejandro Jorge Polemann (UNLP, Facultad de Bellas Artes), Juan Pablo Gascón (UNLP, Facultad de Bellas Artes), María Lucía Troitiño (UNLP, Facultad de Bellas Artes)

Palabras clave: chamamé - conjunto de guitarras - textura - acompañamiento.

### Introducción

Considerando los aportes actuales que historiadores, periodistas y músicos investigadores han realizado al campo de estudio de la música popular, la presente ponencia busca contribuir de manera teórica y práctica a futuros materiales pedagógicos que colaboren con la enseñanza de dicha música en el ámbito universitario. El hecho de poner el foco en el desarrollo guitarrístico del género tiene fundamento en cuanto a que la guitarra es considerada por historiadores y músicos que se han dedicado al estudio del género, como Enrique Piñeyro, Pedro Zubieta, Carlos Lescano, Rubén Pérez Bugallo, entre otros, como uno de los instrumentos que estuvo presente los orígenes del chamamé en las prácticas cotidianas de los *compuesteros*<sup>47</sup>, músicos intuitivos que ejecutaban el ritmo del chamamé y que serían los precursores del cantor chamamecero de hoy. Incluso, hasta el momento, la guitarra no se vio desplazada del género. Sin embargo, ésta siempre fue un instrumento que dentro del género no tuvo la importancia que merecía, como lo expresa Mateo Villalba en una entrevista realizada para el presente trabajo:

“(…) el asunto no era tocar por tocar sabes, yo quería reivindicar al instrumento dentro del género, siempre estuvo de ladero, postergado, yo quería ponerlo protagónico, que sea un instrumento respetado, decir: bueno con esto también se pueden hacer cosas importantes (…)”. (Fragmento de la entrevista realizada a Mateo Villalba durante Marzo del 2018)

Para llevar adelante el trabajo se consideró para el análisis 10 obras (Anexo 2) del guitarrista para conjunto instrumental de guitarras que resultan representativas del género y de su desarrollo guitarrístico. Asimismo se pautaron encuentros con el guitarrista que resultaron muy provechosos, como también la realización de un relevamiento fonográfico y bibliográfico del material existente sobre el tema.

### I. Análisis y exposición

A partir del análisis de las muestras seleccionadas se identificó que en todos los casos la formación del conjunto varía entre tres a cuatro guitarras, incluyendo en ocasiones al bajo eléctrico en el trío de guitarras, instrumento en el cual no nos detendremos.

Históricamente los recursos de acompañamiento en el chamamé han sido transmitidos de manera oral. Se considerará como *acompañamiento* a todo aquello que no es la melodía principal. Es decir, que se tomará como integrantes del plano de acompañamiento tanto a los rasgueos como a las contramelodías, segundas voces y ostinatos.

<sup>47</sup> Enrique Piñeyro en *El chamamé. Génesis desarrollo y evolución*. (2007)

Dentro del plano de acompañamiento del conjunto se identificaron tres *funciones texturales*<sup>48</sup> o roles dentro de la textura las cuales son intercambiables o duplicadas entre las guitarras:

- Una encargada de realizar las rítmicas características del género en la ejecución de rasgueos.
- Una melódica encargada de la ejecución de contramelodías, melodías paralelas y homorítmicas a la melodía principal.
- Una que se identifica en la ejecución de melodías de enlace, contramelodías y contracantos en registro grave.

Ya que el trabajo se encuentra en proceso de realización, en ésta oportunidad se expondrán sólo las rítmicas características de rasgueo utilizadas con mayor frecuencia por Mateo Villalba obtenidas del análisis musical de las muestras seleccionadas. Es decir que se profundizará en el primero de los ítems.

### **I.I. Tipos de rasgueos.**

Se evidencia que la mayoría de los géneros musicales de raíz folclórica se identifican con un determinado patrón rítmico que resulta estructurante del género y que, generalmente, se asocia con la regularidad o ritmo estándar<sup>49</sup> en todos los casos. En el caso del chamamé éste patrón estructurante está asociado a una función de dicha música: la danza. Este rasgueo es la manera más antigua de ejecutar el Chamamé y varía según el modo de interpretación y ejecución propio de cada guitarrista, es por ello que lo denominaremos *Chamamé*, ya que sin él nadie baila.

Se pudo advertir en los encuentros con Villalba el uso de nomenclaturas para referirse a algunos rasgueos al indicar a sus músicos cuál deben ejecutar. Sin embargo, existen algunos que, hasta el momento, no hemos hallado maneras de denominarlos, por lo que en el presente trabajo se proponen opciones que no pretenden ser determinantes ni absolutas, simplemente ordenar el análisis y la exposición de los mismos.

---

<sup>48</sup> Alchourrón, Alfredo. *Composición y arreglos en música popular*. (1991)

<sup>49</sup> Sirve de patrón, modelo o punto de referencia para medir o valorar cosas de la misma procedencia.

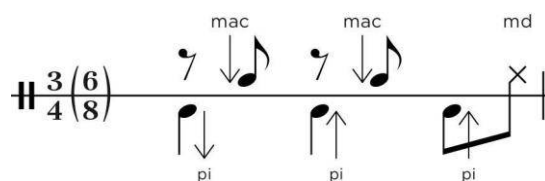
Por último es necesario identificar que en el chamamé se da la convivencia de un compás binario y un compás ternario que son equivalentes: el compás de 3/4 y 6/8. Considerándolo como un rasgo común en las músicas de raíz folclórica, a ello lo ha denominado musicalmente como *polirritmia* María del Carmen Aguilar y *birritmia* Isabel Aretz en sus estudios sobre música folclórica. Es así que existen ragueos donde conviven ambos compases, otros que se presentan en compás de 3/4 y algunos cuya articulación se identifica más bien con el compás de 6/8. Es por eso que en los gráficos se incluirá la indicación de ambos compases. Asimismo en ellos notaremos la existencia de una línea horizontal por la cual estará dividida la guitarra en cuerdas agudas y cuerdas graves. Las figuras que se presentan por debajo de la línea representarán a la zona de los graves del instrumento, es decir, las bordonas. Las figuras que se presentan por encima de la línea harán referencia a la zona de los agudos de la guitarra, es decir, las cuerdas de nylon. Cuando las figuras se presenten sobre la línea indicará que se deben ejecutar las seis cuerdas (las graves y las agudas) en simultáneo.

REFERENCIAS	
mac	Dedos medio, anular y chico.
md	Mano derecha completa.
pi	Dedos pulgar e índice.
↓	Movimiento hacia abajo de la mano derecha.
↑	Movimiento hacia arriba de la mano derecha.
✕	Sonido apagado.
—	Arrastre.

### a) Chamamé

Principalmente se presenta en compás de 3/4. Se trata de 5 sonidos ligados diferenciados en graves y agudos y un sonido staccato acentuado que no se corresponde con una altura puntual sino que es más bien el ruido que produce el apoyo de la mano derecha tapando las bordonas. Cabe aclarar que éste último no se asocia con lo que conocemos como chasquido.

Figura 1



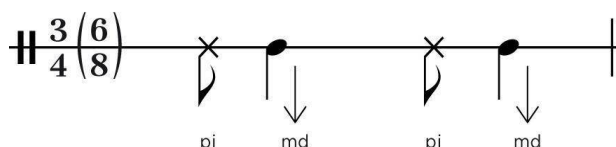
Este rasgueo empleado por Mateo Villalba y sus músicos en las versiones analizadas se presenta de la siguiente manera: la primera articulación se obtiene juntando los dedos pulgar e índice y ejecutando hacia abajo. La segunda articulación es ejecutada por **mac** hacia abajo, la tercera articulación es ejecutada con **pi** hacia arriba, la cuarta articulación con **mac** hacia abajo, la quinta articulación con **pi** hacia arriba y la sexta articulación apoyando **md** sobre las bordonas, acción que genera el apagado de las cuerdas.

### b) Síncopa

Generalmente aparece en compás de 6/8. La denominación propuesta tiene que ver con la manera de nombrar de Mateo Villalba al mismo. Se trata de un corrimiento del acento métrico, que además es acompañado por un cambio de compás que interrumpe el 3/4 del rasgueo estructurante. Sin embargo, la ejecución de esta articulación permitiría considerar a dicho comportamiento rítmico más como un contratiempo que como una síncopa. Mateo Villalba ha expresado en la entrevista realizada para el presente trabajo que la síncopa es

“ir siempre en contra”. En éste sentido, se podría decir que la síncopa funciona como una articulación rítmica que genera un contraste con los demás rasgueos y suele utilizarse para contrastar una parte con otra. En otros casos se observó su utilización para acompañar finales de frase melódicas.

Figura 2

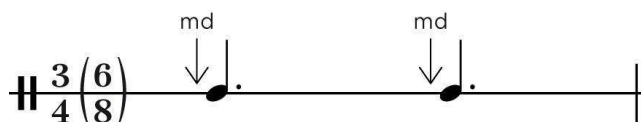


Como se observa la primera articulación del rasgueo se obtiene tapando con **pi** las bordonas. Esto, como ya explicamos anteriormente, no debe sonar a un chasquido, sin embargo, se escucha en las versiones analizadas el ruido producido por el apoyo de **pi** sobre las bordonas. Este mismo toque con **pi** se repite en la tercera articulación del compás. Finalmente, la segunda y cuarta articulación se ejecutan con **md** hacia abajo en la zona de las bordonas.

### c) Dos

A este tipo de rasgueo lo asociamos con la figura rítmica de negra con punto, que divide al compás en dos tiempos fuertes. Esta figura sugiere las acentuaciones de las tierras del compás de 6/8. Al igual que la síncopa, se da como un cambio de acentuación métrica acompañado de un cambio de compás que genera un contraste en relación al rasgueo estructurante. A diferencia de ella, éste le da un respiro al devenir del rasgueo estructurante, percibiendo una pausa o detenimiento al poseer menor cantidad de articulaciones por tiempo. Este tipo de rasgueo se utiliza con mayor frecuencia en finales de frase para generar un diálogo rítmico entre la frase melódica y el resto del acompañamiento. También se han hallado usos de este tipo de rasgueo como puente hacia otra sección. Generalmente refuerza esta rítmica la función textural grave que va descendiendo por grado conjunto desde la 5ta a la tónica, comportamiento que explicaremos luego.

Figura 3



El modo de ejecución de este rasgueo se trata de articular los tiempos fuertes del compás de 6/8 con **md** hacia abajo, rasgando las seis cuerdas de grave a agudo.

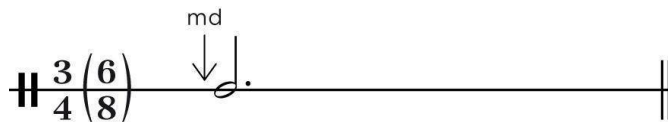
### d) Parada

Este rasgueo se encuentra íntimamente relacionado con decisiones interpretativas del arreglo, lo que no quiere decir que los demás rasgueos no lo estén. Sin embargo, la baja densidad de ataques brinda un recurso que funciona cuando se desea disminuir la intensidad con la que se viene tocando y generar un clima intimista que contraste energicamente con el rasgueo estructurante. Se observa la utilización de éste rasgueo principalmente hacia los finales y comienzos de frase, con su presentación exclusiva en el



primer pulso del compás. Asimismo resulta llamativo el cambio de dinámica cuando aparece una parada en las versiones analizadas, disminuyendo el volumen con el que se viene ejecutando.

Figura 4

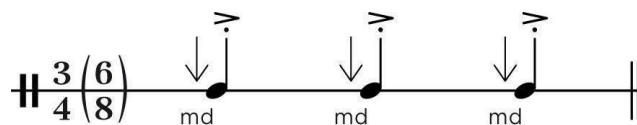


El modo de ejecutar éste tipo de rasgueo es rasgando todas las cuerdas con **md** hacia abajo, acentuando el tiempo fuerte y dejando sonar las cuerdas de acuerdo a la duración de la figura rítmica. En el mayor de los casos luego de la aparición de una parada se retorna al rasgueo *Chamamé*.

#### e) Marcado

La nomenclatura elegida para denominar a éste tipo de rasgueo advierte la definición de un tipo determinado de articulación. Se trata de tres sonidos acentuados y cortos los cuales son ejecutados con mayor frecuencia en partes donde se desea generar mayor intensidad y energía. Resulta muy similar al marcato del tango en cuanto al modo de ejecución y articulación, su diferencia radica en el tipo de métrica en que se ejecuta cada uno. A pesar de su marca en las tres negras del compás de 3/4, no se percibe como un rasgueo estructurante.

Figura 6



Como se dijo anteriormente se trata de tres sonidos staccato y acentuados, con una velocidad rápida en el recorrido del ataque. Se ejecuta con **md** hacia abajo rasgando todas las cuerdas.

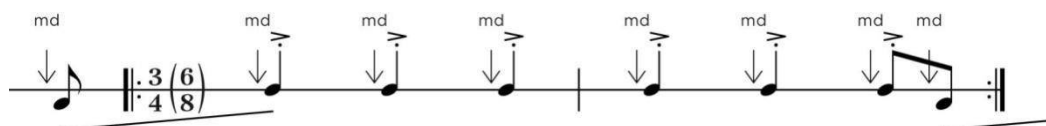
#### Variaciones

Se ha observado en las muestras analizadas dos tipos de variaciones del marcado. A continuación se detallan las dos:

#### Marcado con arrastre

Se trata de la presencia de un arrastre desde el compás anterior que luego continúa con el marcado. Al igual que el marcado funciona para acompañar partes enteras: se observó que su utilización puede durar ocho compases que equivale a lo que en general duran las frases melódicas de un chamamé.

Figura 7

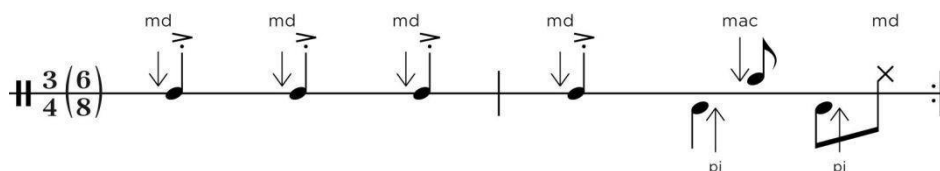


En general en el arrastre se anticipa el cambio de acorde, “cuyo ataque inicial se realiza sobre las cuerdas graves al aire o semi-tapadas con la consecuente sonoridad de altura no definida” (Polemán;2004: 16), con **md** hacia abajo y ligado al primer tiempo fuerte del compás. Lo demás continúa ejecutándose del mismo modo que el marcado.

### Marcado combinado

Este tipo de rasgueo combina el *Marcado* con una parte del *Chamamé*. Se observó que su uso es poco frecuente, sin embargo, enriquece rítmicamente el discurso musical.

Figura 8



El modo de ejecución de la primera parte de este rasgueo es idéntica a la marcación en 3. La segunda parte es similar al rasgueo estructurante pero omite la segunda corchea del primer tiempo. El primer tiempo del segundo compás ya no se acentúa y no se trata de un sonido staccato.

Hasta aquí se expusieron los diferentes tipos de rasgueos utilizados con mayor frecuencia por Mateo Villalba.

### Palabras Finales

Como bien se dijo anteriormente, la presente ponencia representa a una porción de los recursos de acompañamiento utilizados por Mateo Villalba en su conjunto instrumental de guitarras, lo que evidencia la necesidad de profundizar en el tema con el objetivo de poder sumarse a otras investigaciones que trabajen en la misma dirección como respuesta a las demandas que exige el campo de investigación del chamamé y de la música popular frente a la institucionalización de su enseñanza en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP.

### Bibliografía

- **Aguilar**, M. del Carmen. (1991). *Folklore para armar*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

- **Alchourrón**, Rodolfo. (2006). Composición y arreglos de música popular. Buenos Aires: Melos de Ricordi Americana.
- **Aretz**, Isabel. (1952). El Folklore Musical Argentino. Bs. As: Ricordi.
- Fragmento de la entrevista realizada a Mateo Villalba en Marzo de 2018.
- **Aretz**, Isabel. (1946). Música tradicional argentina. Tucumán. Historia y Folklore. Universidad Nacional de Tucumán.
- **Lezcano**, Carlos y **Zubieta**, J. Pedro. (2017). *Industria Chamamé*. Corrientes: Moglia Ediciones.
- **Museo Virtual del Chamamé**. Discoteca 239. Mateo Villalba. Disponible en: <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/discoteca/239/>
- **Pérez Bugallo**, Rubén.(2008). *El chamamé. Raíces coloniales y des-orden popular*. Buenos Aires: del Sol.
- **Piñeyro**, Enrique. (2005). *El chamamé. Música tradicional de Corrientes. Génesis, desarrollo y evolución*. Corrientes: Moglia Ediciones.
- **Polemann**, A. Jorge. *Recursos, Técnicas y Criterios Interpretativos de acompañamiento de 1925 a 1970*. (3ª compaginación, 2004) Trabajo Final Beca de Formación Superior en Investigación UNLP. *Mimeo*.
- **Zubieta**, J. Pedro.(2013). *Mateo Villalba. La guitarra del chamamé*. Corrientes: Moglia Ediciones.

## Anexo 1

### Muestras

Disco	Obras para conjuntos de guitarras
Música Interior (1992)	<u>Lado 1</u> Track 3 Chamamecera.  <u>Lado 2</u> Track 1 Mi bien amada.
De Regreso (1997)	-Track 2 Techos de Paja.  -Track 12 Al estilo de Martín.  - Track 9 Danzarina.
Mbaracá (2002)	Track 6 El afusilado.

## **DE MÚSICA POPULAR**

<b>Mbaracá 2 (2014)</b>	<b>-Track 7 Villanueva. -Track 11 Guitarra Pueblera. -Track 15 Galleta Collera. -Track 16 Tiempo Nuevo.</b>
-----------------------------	---

**Disponibles**

<http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/discoteca/239/>

**en:**

**CHEIO DE DEDOS, DE GUINGA: ANÁLISE FORMAL E HARMÔNICA**

Ivan Daniel Barasnevicius (UNICAMP, Instituto de Artes) -  
 ibarasnevicius@gmail.com, Paulo José de Siqueira Tiné (UNICAMP, Instituto de  
 Artes) - paulotine70@gmail.com

**Palavras-chave:** Análise, Idiomatismo, violão brasileiro, Cheio de Dedos, Guinga.

**1. Introdução**

O presente artigo é parte integrante de uma pesquisa em nível de mestrado que está sendo desenvolvida no Instituto de Artes da Unicamp (São Paulo, Brasil) sobre o disco *Cheio de Dedos*, lançado em 1996 através da Gravadora Velas pelo cantor, violonista e compositor Carlos Althier de Sousa Lemos Escobar, o Guinga.

De forma geral, são raras as composições de Guinga que não estejam profundamente relacionadas com idiomatismos e violonismos. Analisando algumas de suas composições, é possível perceber que em grande parte de sua obra Guinga não compõe a partir de uma linha melódica tradicional, com motivos, frases, respirações e períodos, partindo posteriormente para a harmonização, mas parece elaborar suas composições como se as melodias surgissem diretamente das digitações (fôrmas) dos acordes no violão, e da transposição dos mesmos para diferentes regiões do braço do instrumento.

Entretanto, nesta análise, buscarei evidenciar não apenas os aspectos idiomáticos da peça, mas também as estruturas das suas frases e harmonia, possibilitando assim um entendimento mais aprofundado dos elementos utilizados pelo compositor.

**2. Análise formal**

De maneira geral, não existem diferenças significativas na execução das repetições das seções deste arranjo. Deve-se ressaltar também que, de forma geral, Guinga não costuma realizar improvisações ou grandes variações no que diz respeito à dinâmica quando interpreta esta peça. Uma possibilidade para este aspecto é que se trate de algo proposital, já que se trata de uma peça com grande riqueza de detalhes nos seus materiais. O arranjo aqui analisado foi executado com dois violões com cordas de nylon, sendo que ainda existe um outro arranjo para sopros para esta peça elaborado por Carlos Malta e que também faz parte do mesmo disco. O violão principal transcrito aqui e que será o objeto de análise neste texto foi gravado por Guinga, e o segundo violão, que de forma geral, proporciona os reforços harmônicos nos lugares apropriados, foi gravado por Lula Galvão. A estrutura do arranjo peça pode ser dividida da seguinte maneira:

Intro- dução	Parte A	Parte A´	Parte B	Intro- dução	Parte A	Parte A´	Parte B	Coda
-----------------	------------	-------------	------------	-----------------	------------	-------------	------------	------

A introdução é composta por 8 compassos, e pode ser dividida em duas frases, sendo que as mesmas possuem dois finais diferentes. Já a parte A possui 14 compassos, enquanto que a parte A´ possui 13 compassos. As duas partes A possuem 4 frases cada, embora a frase final da parte A´ seja um pouco menor, daí a assimetria que faz com que esta parte apresente 13 compassos. A parte B contém 22 compassos e 5 frases, sendo

que a última frase apresenta mais um caráter de transição, já que prepara o retorno da parte A. A coda possui 3 compassos.

### 3. Análise harmônica

Para a presente análise, vamos tomar como referência o arranjo para violão elaborado por Guinga. Neste primeiro fragmento, cabe ressaltar a interação existente entre as cordas presas e soltas na digitação utilizada por Guinga em diversos momentos, como por exemplo para o acorde Db7M(11+) existente no final da introdução, como será visto na sequência. Este utiliza a terceira corda (Sol) solta, procedimento bastante característico do compositor e amplamente utilizado em diversas peças de sua autoria, tais como *Perfume de Radamés*, *Dichavado*, *Pra quem quiser me visitar*, *Di Menor*, entre tantas outras, e que se trata de um recurso bem específico do violão. Assim, a introdução desta peça é composta por duas frases. No exemplo 1, transcrevemos a primeiro fragmento da introdução:

Exemplo 1: *Cheio de dedos*: Primeiro fragmento da introdução

Como é possível observar no original para violão, a introdução, que está em Dó menor, é feita duas vezes, mudando-se apenas o último acorde de cada vez: conforme se pode verificar na cifragem dos acordes proposta no exemplo 1. As funções de cada grau foram observadas da seguinte maneira na primeira vez: Cm7(9) - I; B7(9+) - SubV/VII; Eb7M/Bb - III; Am7(5b/11) - II/V; Ab7(11+) - Sub V/V; G7(13b) - V; Eb7M/G - III. Na segunda vez, podemos verificar uma sequência similar de acordes, com exceção do acorde final, como se pode observar: Cm7(9); B7(9+); Eb7M/Bb; Am7(5b/11); Ab7(11+); G7(13b); Db7M(11+) - bII.

Exemplo 2: *Cheio de dedos*: Segundo fragmento da introdução

O último acorde da introdução, Db7M(11+), presente no final do exemplo 2, é um acorde napolitano, sobre o qual TINÉ(2011) afirma que:

Tradicionalmente o acorde napolitano é a primeira inversão do acorde maior do II grau rebaixado em meio-tom na escala maior ou menor. O nome sexta napolitana advém do fato que na harmonia tradicional, se grafar a primeira inversão com o número 6(no caso IV6), já que este intervalo acontece entre o baixo invertido e a fundamental do acorde. Já a designação “napolitano” é relativamente arbitrária. No caso da música popular a primeira inversão é deixada de lado e a indicação se faz com II- (TINÉ, 2011: 72).

Nos dois primeiros fragmentos, é possível perceber que embora a melodia esteja em destaque na transcrição, ela surge totalmente das digitações dos acordes no braço do violão, ou seja, é quase que integralmente baseada em seus arpejos, com exceção apenas das quatro colcheias que compõem o anacruse. Entretanto, outro ponto que parece relevante nestes dois trechos é o fato de Guinga ter elencado uma série de possibilidades de harmonizações para a nota ré, ou seja, a nota da melodia que é

**2<sup>DO</sup> CONGRESSO INTERNACIONAL**  
**DE MÚSICA POPULAR**

realmente apoiada pelos acordes e que acaba sendo colorida de diferentes formas pelas diferentes funções, ou seja, assumindo diferentes significados em cada bloco de notas. No primeiro acorde, Cm7(9), assume o papel de uma 9M, enquanto que no acorde B7(9+) será a 9+. No acorde Eb7M/G o ré será a 7M, enquanto que no Am7(5b/11) será a 11J. No acorde Ab7(11+) a nota ré representará a 11+, para então subir para o mi bemol no acorde seguinte, G7(13b), onde será a 13m, sendo que apenas neste penúltimo acorde deste primeiro fragmento da introdução, podemos encontrar a nota mi bemol na melodia. Na primeira vez da introdução, no final o mi bemol da melodia se torna novamente ré, 9M do acorde Cm7(9), e na segunda vez da introdução, representada aqui pelo segundo fragmento, pode-se perceber que a diferença com relação a primeira vez está no acorde final, que passa a ser Db7M(11+), sendo que a melodia neste ponto está na nota dó, 7M do referido acorde. O próximo fragmento a ser analisado consiste na primeira frase da parte A, que tem seu início na tonalidade de Dó menor, conforme podemos ver a seguir:

Exemplo 3: *Cheio de dedos*: Primeiro fragmento da parte A

Este fragmento se inicia no acorde Cm7(9), analisado aqui como I, para na sequência passar pelo Ab7(13b)/Gb, analisado como SubV/V. Neste mesmo compasso, também são dignos de nota a sua duração irregular<sup>50</sup> de três tempos e o fato de tanto o Ab7(13b)/Gb quanto o G7(13b)/F serem acordes na terceira inversão. Podemos perceber que o anacruse do terceiro fragmento, onde se inicia a seção A e a melodia principal da composição, é bem parecido com o anacruse da introdução. Logo depois, a frase em colcheias que permeia o final do primeiro e o segundo compassos deste fragmento tem, assim como a introdução, evidente característica idiomática do instrumento, mesclando a utilização de cordas soltas com arpejos baseados na digitação do braço. Ao final do segundo compasso, podemos observar um cromatismo que liga a 7m do acorde Cm7(9), Si bemol, passando pelo Lá, ao Lá bemol que é a fundamental do acorde Ab7(13b) presente no compasso seguinte. Neste compasso, podemos encontrar novamente o recurso idiomático de Guinga de elaborar suas melodias a partir das digitações típicas do instrumento, como se pode observar nos acordes Ab7(13b)/Gb e G7(13b)/F. Ao final deste fragmento, é possível encontrar a mesma idéia utilizada na introdução e no começo deste fragmento, sendo que a sua repetição, embora de forma deslocada, acaba por trazer coerência a estrutura da peça. No fragmento seguinte, o primeiro e segundo compassos trazem uma cadência II/IV - V°9/IV que se direciona para o IV, que aparece no compasso seguinte. Este terceiro compasso traz um acorde Fm(9), aqui analisado como IV.

Exemplo 4: *Cheio de dedos*: Segundo fragmento da parte A

O Si natural que aparece neste compasso configura uma antecipação do B7 do compasso seguinte, analisado aqui como subV/VII. Neste quarto fragmento, é possível observar no primeiro e segundo compassos uma sequência de arpejos com contornos similares. No acorde Gm7(5b), temos dois arpejos, o primeiro, que é ascendente, é um

<sup>50</sup> Irregular com relação à estrutura geral desta composição.

Ab/G, enquanto que o segundo, descendente, é um Gm7(5b)/F. Ambos os arpejos são coerentes com a estrutura do modo Sol lócrio. Algo semelhante acontece no compasso seguinte, que se inicia com um arpejo E° ascendente, embora a sequência seja quebrada no final, provavelmente por uma questão idiomática do violão, pois a mudança de padrão provocada desenho proposto nas últimas semicolcheias deste compasso viabiliza a bordadura Lá bemol - Mi - Sol. Este tipo de contorno melódico realizado neste trecho, ou seja, sequências de arpejos que, embora diferentes, fazem parte das escalas de acorde do momento conectados por graus conjuntos e *slides* ao final de cada grupo de semicolcheias certamente é um recurso típico do universo do Choro, como por exemplo na parte A de *Capricho*, de Zé Lico, ou na parte B de *Chorei*<sup>51</sup>, de Pixinguinha. Procedimento semelhante ainda pode ser observado em *Desiludido*<sup>52</sup>, de Tico-Tico. Este Sol, ao mesmo tempo em que é a resolução da referida bordadura Lá Bemol - Mi - Sol, é também uma nova apojatura, já que a nota Sol é a 9M do acorde Fm(9) existente no compasso seguinte. Logo na sequência, é importante observar a repetição da mesma idéia meio tom abaixo, nos acordes B7 e Bb7. A única diferença entre eles, embora mínima, reside no fato de que o baixo do acorde B7 é antecipado, enquanto que o Bb7 está na cabeça do segundo tempo. O quinto fragmento se inicia com o Eb6, analisado aqui como III, para logo depois chegar ao bII, Db6, sendo que neste grau temos novamente um acorde napolitano, a exemplo do que foi verificado na introdução da peça.



Exemplo 5: *Cheio de dedos*: Terceiro fragmento da parte A

O Db6 precede o Ebm/Gb, que pode ser interpretado como subII/V, já que logo na sequência, no segmento seguinte, irá se conectar ao V. Assim, do mesmo jeito que é possível um acorde dominante ser substituído por outro um trítano acima, em um movimento análogo é possível acontecer o mesmo com o II. No contexto da tonalidade de Dó menor, a cadência II/V - V/V - V poderia tanto se dirigir para um Gm7, que seria o V de Dó menor natural, como também para G7, que comumente seria o V de Dó menor harmônica, mas poderia ser também o V de Dó menor melódica. Desta forma, é perfeitamente justificável que a escala que serve como referência para este acorde seja o dórico. De qualquer forma, aqui caberia também perfeitamente a máxima de que “tudo que serve ao menor serve ao maior”, já que apesar de que o V posterior é um acorde maior, encontramos aqui um IIm7 em vez de um acorde meio diminuto. Vale lembrar também que Guinga utiliza duas aberturas diferentes na sequência para este acorde. No início do compasso temos um Ebm7(4)/Gb, enquanto que no final dele, de forma antecipada

<sup>51</sup> Embora em ambos os casos, obviamente, os arpejos desta seção de *Capricho* sejam, de maneira geral, iguais ascendente e descendente, em oposição ao que faz Guinga ao subir e descer com arpejos diferentes dentro do mesmo modo. Entretanto, existe a similaridade do contorno da melodia e o fato de ambas serem elaboradas a partir de arpejos.

<sup>52</sup> Aqui também é possível observar a similaridade no contorno melódico elaborado a partir de arpejos. Neste caso, foram utilizados arpejos diferentes ascendente e descendente, o que é bastante próximo ao procedimento utilizado por Guinga no referido trecho de *Cheio de Dedos*, embora neste último parece mais razoável pensar em arpejos diferentes dentro no mesmo modo, enquanto que em *Desiludido* pode-se verificar arpejos em sentido oposto mas de acordes com funções diferentes.



ritmicamente, temos um Ebm7(4) que na verdade é uma sobreposição de quartas, recurso muito utilizado no vocabulário harmônico do jazz, principalmente modal, e também algo bastante idiomático do instrumento, já que a afinação tradicional do violão, que é praticamente toda em quartas, de forma geral se mostra bastante adequada para a execução de acordes deste tipo. Neste fragmento, o que se pode observar é o uso das tensões adicionadas de forma bastante similar nos dois primeiros acordes, provavelmente mais por aspectos idiomáticos do violão do que por outros critérios harmônicos ou melódicos. Deve-se ressaltar também a utilização de um cromatismo no baixo entre estes dois acordes no final do primeiro compasso deste fragmento, assim como o processo de preparação da nota Lá bemol, que aparece no final do segundo compasso e é a 5J do acorde Db6, mas que é suspensa e se torna a 4J do acorde Ebm7(4), sendo resolvida logo depois no Sol bemol, 3m deste mesmo acorde. No sexto fragmento, que compõe o primeiro final para a parte A, temos no início o acorde G6, analisado aqui como V, e que neste contexto exerce o papel de dominante, apesar da sétima estar omitida, o que pode também ser interpretado como uma forma de ambiguidade. Observe a utilização da 6M na primeira corda solta do violão, assim como a 9M na segunda casa da corda Sol.

1.

G6-V      B7(9+)-subV/VII      C6(9)-I      Ab7(9)-subV/V      G7(9)-V

Exemplo 6: *Cheio de dedos*: Quarto fragmento da parte A (primeiro final)

Estes intervalos caracterizam a escala que serve como referência para este acorde como Mixolídio. Este acorde será utilizado para a digressão para o tom homônimo, Dó maior, pois a propriedade de ambos os tons terem o mesmo acorde como dominante viabiliza esta transição. O acorde B7(9+) será analisado como subV/VII, se considerarmos ainda a tonalidade de Dó menor. Entretanto, ele também poderia ser considerado como um V/III se a tonalidade de Dó Maior já for assumida neste momento. No compasso seguinte, temos uma frase, que neste contexto, pode ser considerada como fazendo parte do I de Dó maior. Logo depois, temos uma cadência subV/V-V, realizada pelos acordes Ab7(9) e G7(9), e que prepara a volta para o começo da parte A, com a utilização mais uma vez de uma assimetria na estrutura rítmica da peça. Na sequência, O Ab7(9), analisado como subV/V precede o G7(9). Se considerarmos apenas a figura rítmica que imita o que aconteceu nos dois acordes, o G7(9) pode ter como escala de acorde o Mixolídio. Entretanto, se considerarmos a nota Mi bemol presente no anacruse do retorno da parte A, a escala para este acorde poderia ser Mixo 13b. Ou seja, neste ponto existe uma ambiguidade na estrutura da peça que não deixa claro se é uma preparação para Dó maior ou Dó menor. Algumas outras interpretações alternativas para os fenômenos harmônicos aqui descritos são cabíveis. O acorde Db6, por exemplo, foi considerado nesta análise como um acorde napolitano. Entretanto, neste acorde, Guinga não utiliza o intervalo de sétima, o que pode ser interpretado como uma ambiguidade, pois a sétima seria essencial para diferenciar a função deste acorde entre subV ou bII. Por outro lado, também é possível observar uma cadência napolitana entre os acordes Db6 - G7 - C6, respectivamente bII - V - I, apesar das interpolações existentes feitas pelos acordes Ebm7(4) e B7(9+). Neste sexto fragmento, que contém o primeiro final da seção A da peça, podemos novamente observar o uso de recursos idiomáticos, tanto pela construção melódica a partir das digitações dos acordes indicados na cifragem como também pelo amplo uso das cordas soltas e ligaduras. Neste trecho também podemos encontrar um compasso de três tempos, mas que está em

**2<sup>DO</sup> CONGRESSO  
INTERNACIONAL**

# DE MÚSICA POPULAR

consonância com o que foi verificado no terceiro fragmento. O sétimo fragmento traz a segunda finalização da parte A.

Exemplo 7: *Cheio de dedos*: Quinto fragmento da parte A (Segundo final)

A semelhança com o primeiro acorde do primeiro final é total, entretanto, em vez de ir para o B7(9+), temos o C6 logo na sequência. Ou seja, aqui também seria possível observar uma digressão para a tonalidade de Dó Maior. Porém, é importante ressaltar a ambiguidade dos acordes G6 e C6, já que nesta passagem não é utilizada a nota Fá sustenido. Uma interpretação possível é de que seriam acordes pivô para preparar a introdução na cadência da nova tonalidade, Mi Menor, e que vai predominar na parte B. A parte A está em Dó menor quase integralmente, embora termine no tom homônimo maior, e na segunda vez esta cadência é utilizada para possibilitar a transição para Mi menor. Este sétimo fragmento, que contém o segundo final da seção A, possui o mesmo acorde do início do fragmento anterior, sendo que o mesmo recurso idiomático de utilizar ligaduras e cordas soltas é mantido, porém em vez do B7(9+) temos na sequência o C6(9). Neste acorde, no segundo compasso, é importante ressaltar o uso de duas bordaduras incompletas com as notas Ré-Mi e a antecipação da nota Si, que será a 4J do F#m7(4) do próximo compasso. No oitavo fragmento, verificamos a cadência realizada pelos acordes F#m7(4) e F7(11+), que em Dó maior seriam respectivamente II/III e subV/III, mas que aqui se tornam II e SubV e são essenciais para que a nova tonalidade, Mi menor, seja confirmada. Esta parte tem um grande caráter de transição entre as duas seções.

Exemplo 8: *Cheio de dedos*: Primeiro fragmento da parte B

Neste fragmento, já em mi menor, onde se inicia a seção B, é possível observar na melodia a 4J, que foi antecipada e que será resolvida na 3m do acorde, ou seja, trata-se de uma apoiatura. No nono fragmento, o acorde Em7 será analisado como I de Mi menor, e aqui se estabelece claramente na nova tonalidade. Entretanto, observe a utilização de uma aplicação dissociada do modo dórico.

Exemplo 9: *Cheio de dedos*: Segundo fragmento da parte B

Neste nono fragmento, é possível perceber novamente a utilização de arpejos dentro do modo mi dórico. O segundo compasso se inicia com um arpejo A/G descendente,

sendo seguido por um arpejo G/F# tocado de forma ascendente. Observe a conexão entre os arpejos feita por graus conjuntos.

No décimo fragmento, temos o modo lócrio 4<sup>o</sup>/7<sup>o</sup> para o acorde D#°, considerado aqui como o V<sup>o</sup>9 da tonalidade de Mi menor. No décimo fragmento, podemos encontrar novamente a utilização dos arpejos sequenciais porém em sentido contrário e sempre coerentes com o modo do momento, neste caso Ré sustenido lócrio 4<sup>o</sup>/7<sup>o</sup>, sétimo grau de Mi menor harmônico. No primeiro compasso, temos um arpejo de F#m7(5b)/E descendente, uma bordadura Mi-Ré sustenido-Mi e novamente o arpejo F#m7(5b)/E, porém agora em sentido ascendente e finalizando na cabeça do compasso seguinte. No segundo compasso temos um cromatismo entre as notas Ré-Ré sustenido-Mi e novamente o arpejo F#m7(5b) de forma ascendente. No início do terceiro compasso não existe um arpejo, quebrando de certa forma o padrão verificado anteriormente, entretanto são notas totalmente coerentes com o modo do momento. Um interpretação alternativa dizer que se trata de um arpejo Am7/G porém com a 5J substituída pela 4+. No final do terceiro compasso temos novamente o arpejo F#m7(5b) de forma ascendente. No último compasso ele de certa forma abandona a ideia do arpejos e antecipa a mudança de modo, utilizando as notas da escala de Sol maior, com exceção da primeira nota Ré sustenido, pois o modo predominante no primeiro acorde do segmento seguinte é Sol Jônio. Neste fragmento, é importante verificar também a recorrência da figura rítmica utilizando fusas presente na primeira metade do segundo compasso e que se repete, embora com alturas diferentes, no início do quarto compasso deste segmento.



Exemplo 10: *Cheio de dedos*: Terceiro fragmento da parte B

O décimo primeiro fragmento se inicia com o acorde do III, G7M(6). Na sequência, temos três outros acordes, F#m7M(6), Ebm7M(6) e Cm7M(6). Pode-se afirmar que existe uma relação entre estes acorde que não pode ser considerada funcional, e sim simétrica. Entretanto, é possível afirmar que com o Cm7M(6) é diferente, já que este pode ser considerado como o IVm7M do G7M, ou seja, a sua subdominante menor. Porém, em nossa análise, estes acordes serão denominados respectivamente como II, VII e VI.



Exemplo 11: *Cheio de dedos*: Quarto fragmento da parte B

Entretanto, provavelmente não foi este o critério utilizado por Guinga para elaborar esta passagem. Este trecho parece ter sido elaborado muito mais a partir de elementos idiomáticos no violão, e dos paralelismos gerados por estes acordes, já que, independente da tipologia destes acordes e da sua análise, os três conservam a mesma digitação no braço do instrumento mas com uma distância de um tom e meio de um para outro. Uma hipótese também é a de que Guinga pode ter pensado no movimento dos baixos, que fazem um arpejo triádico diminuto em sentido descendente, mas preencheu as vozes além do baixo de forma mais livre. Podemos verificar ecos deste tipo de

procedimento em composições de Hermeto Pascoal, Leo Brouwer, Villa-Lobos e em outras composições do próprio Guinga.

No décimo segundo fragmento, que se inicia no III, a exemplo do fragmento anterior, temos uma sequência de acordes que faz uma progressão que não exatamente prioriza os movimentos cadenciais, mas que se mostra extremamente idiomática.

Exemplo 12: *Cheio de dedos*: Quinto fragmento da parte B

Após o primeiro acorde, G7M(6), o segundo, E7(9+), traz a estrutura da escala Mi alterada, e uma aplicação dissociada do sétimo grau da escala menor melódica. Vale lembrar que o que Guinga faz neste momento é algo bastante específico do instrumento, pois ao mesmo tempo que faz algumas ligaduras de expressão ascendentes, mantém algumas notas soando, ou seja, o tratamento dado para diferentes grupo de notas é específico, valorizando assim a característica polifônica do violão. O terceiro compasso apresenta duas variações para o VI, C7M, VI da escala de Mi menor natural, e logo depois um acorde C+, que apesar de ser o VI, o que sugere um caminho harmônico muito mais ligado à condução de vozes do trecho do que aos acordes gerados por um determinado campo harmônico. No final deste segmento, o acorde B7(9+) sugere um movimento parecido com o verificado no acorde E7(9+), que além de ter a mesma tipologia, faz o mesmo procedimento bastante idiomático, onde realiza algumas ligaduras ascendentes de expressão enquanto mantém outras soando. No início deste décimo segundo fragmento, podemos observar novamente uma construção melódica que se mostra bastante idiomática, pois apesar de fazer parte, de forma geral, do modo Sol Jônio, já que neste ponto temos um G7M(6), que é III, certamente foram priorizadas as cordas soltas, como é frequente em peças elaboradas especialmente para o violão, já que as notas Ré, Sol e Si podem ser executadas nas cordas soltas do instrumento, o que acaba favorecendo a sua sonoridade específica. No décimo terceiro fragmento, é possível observar que os arpejos do primeiro compasso fazem parte da estrutura do Fá# lócrio, enquanto que no compasso seguinte, pelo mesmo motivo e apesar do cromatismo, podemos observar o modo Ré# lócrio 4°/7°. Ou seja, neste ponto, temos implícita uma cadência II-V°9-I que se direciona para o Em7(9).

Exemplo 13: *Cheio de dedos*: Sexto fragmento da parte B

Neste décimo terceiro fragmento, podemos observar novamente a utilização de arpejos sequenciais em sentidos contrários, a exemplo do que ressaltamos nos fragmentos quatro, nove e dez. Entretanto, apesar de mais uma vez serem utilizados arpejos, trazendo para a composição uma nova recorrência deste recurso, Guinga enriquece o arranjo utilizando os arpejos de forma distinta das anteriores, embora esta aplicação lembre bastante o que acontece nos fragmentos nove e dez. No primeiro compasso, temos um arpejo G/F# feito de forma ascendente, e na sequência F#m7(5b)/E descendentemente.

Ambos fazem parte do modo indicado como escala de acorde, Fá sustenido lócrio. No começo do segundo compasso temos uma bordadura Mi-Ré sustenido-Mi, e logo depois dois arpejos de F#m7(b5)/E, sendo que o primeiro é feito logo depois da bordadura e o segundo logo depois de um cromatismo realizado pelas notas Ré-Ré sustenido-Mi, sendo que este segundo invade o compasso seguinte, sendo a resolução no Em7(9), analisado aqui como I, acontece somente na quarta semicolcheia do terceiro compasso deste fragmento, podendo ser considerado este ponto como mais uma assimetria dentro desta peça, o que certamente pode ser considerada uma característica importante deste e de outras composições de Guinga. Deve-se salientar que, novamente, os arpejos do segundo compasso são totalmente coerentes com o modo Ré sustenido lócrio 4°/7°. No décimo quarto fragmento, Guinga já prepara o retorno para a tonalidade inicial da peça, Dó menor. Embora o acorde F7M/A não seja muito usual como IV de uma tonalidade menor, acredito que a análise seja adequada se observarmos a seguinte cadência que prepara a volta do Dó menor, sendo que a utilização destes dois acordes e suas tensões adicionadas está novamente muito mais relacionado com o aspecto idiomático do violão do que com questões de arranjo ou harmonia que sejam anteriores a isso, ou ainda, a uma aplicação das cadências de forma que a tonalidade seja bastante ambígua, não ficando claro se iremos voltar para o tom maior ou para o tom menor.

Exemplo 14: *Cheio de dedos*: Sétimo fragmento da parte B

Deve-se evidenciar novamente a utilização de um compasso irregular para este contexto, de três tempos, gerando certa assimetria em mais um trecho da peça, conforme verificado no terceiro e quarto fragmentos, ou seja, acontece um retorno do mesmo tipo de recurso utilizado anteriormente na peça. No último fragmento desta análise, o décimo quarto, que contém a coda, o que podemos observar é uma digressão em direção à tonalidade de Sol Maior realizada através dos acordes Bb7M(11+), analisado como bIII, ou seja, um empréstimo modal da tonalidade de Sol menor, seguido por um Ab7M(11+), que pode ser analisado como um acorde napolitano nesta mesma tonalidade.

Exemplo 15: *Cheio de dedos*: Oitavo fragmento da parte B (Coda)

Assim como sugerido em outros momentos dessa análise, certamente a escolha destes acordes para esta coda parece refletir muito mais o critério idiomático do compositor, mas que acaba por levar a composição por caminhos harmônicos menos usuais. Entretanto, vale lembrar também que a análise harmônica proposta para este trecho, ou

seja, de que acontece uma digressão em direção a Sol maior, não é a única possibilidade de análise possível. Pode-se considerar também uma finalização no terceiro grau do tom de mi menor.

#### 4. Considerações finais

É evidente que na peça *Cheio de Dedos*, assim como em grande parte de sua obra, as escolhas das aberturas dos acordes utilizados por Guinga estão muito mais relacionadas com a facilidade e conforto de suas respectivas digitações no braço do instrumento, caracterizando assim os chamados violonismos, do que com aspectos melódicos e harmônicos mais usuais. Guinga não parece fazer estas escolhas pelo fato destes materiais pertencerem a um determinado sistema de inversões e aberturas, e sim porque proporcionam movimentos característicos, portanto idiomáticos, do violão. Nesta peça, portanto, fica evidente a característica de Guinga de compor muito mais a partir de elementos idiomáticos do violão do que de relações motivicas, melódicas ou harmônicas, embora estas obviamente estejam presentes no resultado final. Entretanto, como pôde ser verificado, além dos elementos idiomáticos Guinga possui um vocabulário harmônico bastante sofisticado, trazendo em sua linguagem tanto elementos oriundos do jazz como também da música clássica. Para evidenciar este aspecto, as relações harmônicas de cada um dos trechos da peça foram destacadas nesta análise como uma maneira de evidenciar as formas de utilização destes materiais pelo compositor.

#### 5. Referências Bibliográficas

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Harmonia: Fundamentos de arranjo e improvisação*. São Paulo, SP: Rondó, 2011.

CARDOSO, Thomas Fontes Saboga. *Um violonista-compositor brasileiro: Guinga. A presença do idiomatismo em sua música*. Rio de Janeiro, RJ: 2006. Dissertação (Mestrado em música). Número de páginas: 148. UNIRIO, Rio de Janeiro, RJ: 2006.

CHEIO DE DEDOS. Carlos Altier de Sousa Lemos Escobar, Guinga (Compositor e intérprete). Rio de Janeiro, RJ, Gravadora Velas, 1996. Compact Disc.

MALTA, Carlos. Entrevista a Ivan Daniel Barasnevicius em 27/03/2017. São Paulo - SP. Áudio por Skype.

MARQUES, Mario. *Guinga: os mais belos acordes do subúrbio*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Gryphus, 2002.

CABRAL, Sérgio. *A Música de Guinga*. Col. Songbook. Rio de Janeiro, RJ: Editora Gryphus, 2003.

SCHOENBERG, A. *Fundamentos da composição musical* (trad. Eduardo Seincman). São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

**Proyección****PROCESOS Y ELEMENTOS SIMBOLICO-MUSICALES HIBRIDOS EN ACA SECA TRIO. PIEZA “VIDALERO” DE JUAN QUINTERO.**

Cristian Accattoli (UNQ, Escuela Universitaria de Artes, Proyecto Territorios de la Música Argentina Contemporánea) - pampacristian@gmail.com

**Resumen.**

El presente trabajo se encuentra enmarcado en una investigación<sup>53</sup> en curso de mayor envergadura sobre los procesos y elementos musicales y simbólicos híbridos en la formación Aca Seca Trío. Entendiendo los conceptos de hibridación y mezcla como herramientas con las cuales describir y explicar diversos procesos que atañen a la creación, producción y circulación de expresiones musicales que no son fácilmente clasificables desde las tipologías y conceptos más establecidos de la musicología y los estudios de música popular. Destacando que la noción de hibridación no hace mención solo a las tensiones existentes entre las tradiciones de géneros populares y académicos (Piedade, 2011), sino que indaga también en el conjunto de “procedimientos de producción musical” (Madoery, 2000a) y en diversos procesos dados en la producción y circulación de las obras (Canclini, 1990; Irisarri, 2015).

A partir del análisis de la pieza “Vidalero” de Juan Quintero se visibilizarán algunos procedimientos compositivos en donde la hibridación y la mezcla en los materiales, la forma y el tratamiento musical son centrales. Asimismo, se complementará con información surgida de análisis de otras piezas que integran el repertorio de la formación, evidenciando que esta característica es un denominador común en Aca Seca Trío.

Son tomadas como fuentes primarias la partitura (cifrado y melodía) puesta a disposición por el autor<sup>54</sup> y el registro discográfico realizado en Aca Seca (2003). Las publicaciones, entrevistas y los aspectos relacionados a la circulación y mediación de la obra son tenidos en cuenta para el análisis del entramado social del que forman parte. Esta obra en particular desde el nombre nos refiere a una pieza del ámbito popular (Vidala), a través del análisis se comprueba que su construcción macro formal y armónica responde a ciertas características técnicas con procedencia en la tradición académica y el jazz, evidenciando las tensiones existentes debido a la “enciclopedia personal” (Madoery 2000a) del compositor. A su vez cuando es integrada a un conjunto de producciones de una formación que se posiciona y ocupa diversos espacios de circulación, encontramos que estas tensiones o tránsitos por zonas de frontera son constitutivos del Aca Seca Trío. La multiplicidad de la producción musical, de espacios de circulación, de formas de relatarse, determinan a los procesos y elementos híbridos, de mezcla, como una característica sobresaliente de la formación.

**Lo híbrido como común denominador.**

El presente trabajo se encuentra enmarcado en una investigación en curso de mayor envergadura sobre los *procesos de hibridación/mezcla* en la formación Aca Seca Trío.

Es necesario hacer una mínima referencia al término hibridación, en vista de ser ambiguo y tener una valoración histórica tanto en el ámbito musicológico como en las ciencias sociales.

<sup>53</sup> Procesos y elementos híbridos en la música argentina actual” Cristian Accattoli. TeMAC-UNQ

<sup>54</sup> Partitura extraída del compilado “El libro de Folclorishion” y cedida por el compositor en clase maestra dictada en Escuela Nempla, CABA. 13 septiembre de 2017.

Lo híbrido, no es tomado en función del concepto romántico-positivista utilizado por la Musicología Histórica, con valoración negativa debido a lo impuro que atenta contra lo puro y auténtico del canon de la música occidental. Muchos de estos supuestos hoy en día se encuentran desechados o, como mínimo, en estado de discusión y reformulación.

Tampoco se emplea el concepto implicando la existencia de una música híbrida como analogía de la creación de un nuevo ser biológico. Entendemos el concepto de hibridación como una herramienta con la cual describir y explicar diversos procesos que atañen a la creación, producción y circulación de expresiones musicales que no son fácilmente clasificables desde las tipologías y conceptos más establecidos de la musicología y los estudios de música popular.

Piedade (2011) habla de un *hibridismo contrastivo* en donde A no puede dejar de serlo y B tampoco, disponiéndose en un cuerpo AB, en donde A se fija como A ante B y viceversa, siendo el núcleo la dualidad. En esas tensiones y fricciones se pretende situar el foco de estudio.

Desde las Ciencias Sociales, Canclini (1989: 1) se plantea: “¿Cómo analizar las manifestaciones que no caben en lo culto o lo popular, que brotan en sus cruces o sus márgenes?”. Continúa: “Mi propósito ha sido elaborar la noción de hibridación como un concepto social [...] En algunos casos, la persistencia de costumbres y pensamientos antiguos puede verse como el resultado del desigual acceso a los bienes de la modernidad [...] otras veces esas hibridaciones persisten porque son fecundas [...] Tantas obras que han hecho del diálogo entre lo culto, lo popular y lo masivo su campo de ensayos, desde Octavio Paz y Jorge Luis Borges a Astor Piazzolla y Caetano Veloso, testimonian la fertilidad de las creaciones y los rituales liminales menos preocupados por la preservación de la pureza que por la productividad de las mezclas.”

Esta última situación es la que observamos en Aca Seca Trío, tanto en los aspectos musicales propiamente dichos, como en los diversos análisis desde las ciencias sociales.

Cuando Canclini habla de hibridación se refiere a los procesos culturales, a la hibridación de elementos heterogéneos de orden moderno y contemporáneo, y cómo eso se traduce en nuevas relaciones sociales y culturales.

Los “procedimientos de producción musical” (Madoery 2000), es decir la composición/creación de obra, ensayo, procesos de arreglo/adaptación y producción de recitales, podemos considerarlos dentro de la noción de lo social como parte de esos elementos heterogéneos, al momento de aplicar el lente sociológico a un objeto de estudio musical: “La importancia dada a las obras y a sus procesos de resignificación busca no olvidar su sentido parcialmente autónomo al examinarlas como parte de procesos sociales y mostrar a la vez que ese sentido no se agota en lo que la materialidad de la obra dice. También se trata de escuchar lo que esas búsquedas, más que las obras, declaran sobre determinadas encrucijadas de la contemporaneidad.” (Canclini-2010-p.46)

### **Aca Seca Trío.**

Esta formación, que surgió en 1999 mientras sus integrantes cursaban las carreras de Composición y Dirección Orquestal y Coral en la Universidad Nacional de la Plata, desarrolla composiciones propias y de compositores latinoamericanos. Con cuatro discos editados -el último muy reciente-, según la crítica se ha consolidado en el nicho comercial de la canción de raíz folclórica en argentina, siendo caracterizada como “la otra cara del folclore” (Pagina12, 2009), “la nueva apuesta a la música y la palabra” (La Nación, 2009) o “las voces del recambio” (Clarín, 2009). Federico Monjeau expresa “un álbum donde el trío Aca Seca llega a acercar el folclore vocal a los madrigales”, Ricardo Salton titula: “bien popular y de cámara” (R.Noticias, 2014). En general tanto la crítica como el público del trío



parecen coincidir en que la formación trasciende el ámbito de la canción de raíz folclórica e incluso el de la música popular. Babino afirma (Página12, 2018): “siempre la canción de acá abrazada con una rigurosidad clásica, una libertad jazzística y un sentir y un pertenecer al folclore más hermoso”.

Asimismo el relevamiento realizado de las locaciones y espacios<sup>55</sup> en que llevan adelante sus presentaciones, indica que prevalecen los teatros y pequeñas salas de concierto y/o auditorios, lugares identificados con la producción de música de cámara. No se encuentran presentaciones en los circuitos legitimadores del folclore argentino, como las peñas y los festivales de verano. En sus giras por el exterior, de forma inversa, predominan las participaciones en circuitos de festivales de jazz. En general el público asistente a este tipo de locaciones y eventos es identificado por los estudios sociológicos con un segmento de ingresos medios, universitario, que adquiere capital cultural (Bourdieu-1998).

El tratamiento de la crítica especializada y la recepción por parte de la industria musical, en conjunto con el relevamiento de locaciones en que se presenta, evidencia la circulación por diversas escenas y una forma híbrida de posicionarse y ser relatada. Insertándose en los procesos de hibridación cultural generales, propios del capitalismo de las últimas décadas.

### **Pieza “Vidaletero” de Juan Quintero.**

La pieza que se analiza integra el disco Aca Seca Trío (2003) y sobre ese registro trabajamos el análisis, aunque pueden encontrarse registros anteriores, realizados por el autor en el disco *Folclore* (2001) de Juan Quintero y Luna Monti, de producción independiente, y en el disco *Juan Quintero* (2002), producción de la dirección de Música de C.A.B.A y co-producción de Epsa Music. En el mismo año en que es grabada por Aca Seca, también es registrada por Silvia Iriondo en el disco “Tierra que anda” y cinco años después Liliana Herrero realiza una versión de la pieza en su disco “Igual a mi corazón” (2008).

La pieza plantea su referencia en lo folclórico desde el nombre, la temática de la letra y la designación de género, pero como veremos a continuación trasciende el mismo a partir de la aplicación de procedimientos musicales provenientes de otros campos.

#### **El texto.**

El texto no sigue el característico armado de cuartetos en octosílabos de la Vidala. Si bien se estructura en cuartetos, intercala versos de 9 y de 11 sílabas. Casualmente la estructura silábica del madrigal. Además, la rima se da entre los versos 1- 2, 3 - 4, y no de manera intercalada. Todas las estrofas (sección I y II) inician con el mismo verso, mientras que las Estrofas 1 y 4, por un lado, y 2 y 5, por otro, comparten los dos primeros versos. Las Estrofas 3 y 6 son iguales y ofician de estribillo.

#### **Aspecto formal**

Se estructura en dos secciones de 25 compases divididas por un solo de piano de 22 compases. Cada sección contiene 3 estrofas, siendo las dos primeras de 8 compases y la última de 9 compases. Cada Estrofa es integrada por frases y células rítmico/melódicas que se encuentran divididas o demarcadas por silencios.

	Sección 1			solo	Sección 2		
Texto	Estrofa 1	Estrofa 2	Estrofa 3		Estrofa 4	Estrofa 5	Estrofa 6
Comp.	8	8	9	22	8	8	9

<sup>55</sup> Relevamiento realizado por el autor entre el 2003 y el 2017. Forma parte de la investigación que lleva adelante sobre Aca Seca.

### Aspecto Rítmico

Transcurre sobre una marcación de 6/8 (3/4), típica de la Vidala. La melodía se encuentra construida sobre dos células rítmicas con muy poca variación, que se suceden e intercalan para conformar el diseño melódico correspondiente a cada estrofa.

Celulas rítmicas de la melodía

Estrofa 1 y 2

Estrofa 3

En las Estrofas 2 y 3 se aplica el mismo procedimiento rítmico/melódico, aunque en la última se produce un cambio (en el compás 22) al resolver sobre una blanca con puntillo y demorar el inicio de la célula siguiente. Se produce un desplazamiento rítmico equivalente a una negra con puntillo con respecto a las Estrofas anteriores.

### Aspecto Melódico y Armónico.

Tal vez el procedimiento utilizado en estos aspectos sea lo que otorga dinámica a la pieza, evitando la pérdida de interés a partir de lo repetitivo del diseño melódico. Juan Quintero estructura una secuencia armónica cada 7 compases, que se repite hasta finalizar la sección. No obstante, la melodía se construye en 8 compases, originando un desplazamiento de la armonía por sobre la melodía. Cada repetición de la melodía, se retrasa un compás con respecto a la progresión armónica (generando que la melodía de la segunda estrofa inicie sobre Gmaj7 y la de la tercera estrofa siga con el corrimiento iniciando en Em7b5/D). Dicho desplazamiento entre secuencia armónica y melodía resignifica esta última ante cada repetición. Aquí evidenciamos una técnica constructiva de la pieza de origen académico, presente en diversos períodos musicales y con utilizaciones estilísticas identificadas con numerosos compositores académicos. Un ejemplo muy utilizado en la enseñanza en la academia son las “tres piezas para cuarteto de cuerdas” de Stravinsky, en donde el compositor estructura diversos estratos melódicos que dan cuenta de un planeamiento de la forma anterior al diseño melódico y armónico. De manera similar, Quintero plantea un recurso técnico en donde el diseño melódico se integra a una progresión armónica, que permite el desfasaje y una especie de automática rearmonización de la melodía, lo que da cuenta de un plan formal anterior.

Estrofa 1  
Melodía 1

Vi da le ro vaa ter mi nar con la pan za en bra sas tan to to mar. Cuan doun do

5

lor te ti rea tras el vi no ven drá pa'ha cer tea le gar. Vi da

9

le ro vaa ter mi nar la gar gan taen ra ja tan to can tar cuan do tu

13

voz no pue da más el can to ven drá con vos a la par vi da

17

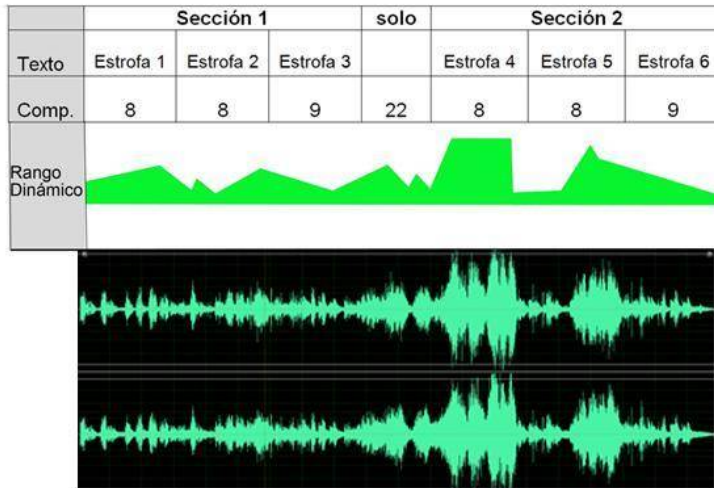
le ro vaa ter mi nar con el al maen ta jos tan to llo rar Siel co ra zón

22

no pue de más el al ma sal drá pa ra vi da lear

### Instrumentación, arreglo y rango dinámico.

La instrumentación de la pieza es híbrida, es decir con instrumentos provenientes de campos populares como el jazz, el folclore, y de campos académicos clásico-románticos, e incluso del siglo XX. Guitarra, Piano, bombo, batería, glockenspiel. Sobre todo, la inclusión de este último doblando la voz, muestra un tratamiento del recurso tímbrico de gran sutileza. El arreglo de la pieza parece asociarse directamente al tratamiento del rango dinámico, es decir, la evolución de este último se encuentra reforzada no solo en las dinámicas, sino, y sobre todo, en la densidad instrumental, tal como si fuese un arreglo orquestal. La administración instrumental permite una evolución dinámica creciente hasta el final del solo de piano, en donde se realiza un *piano súbito* e inicia nuevamente la envolvente. Otro dato destacable del tratamiento, es que los picos e inflexiones dinámicas no se encuentran en las resoluciones estróficas, ni formales, no la expresan cabalmente, sino que van atravesando la estructura formal.



La percusión, si bien la pieza indica la pertenencia a un ritmo/especie folclórico, no establece el rol de base rítmica como ocurre comúnmente en las formaciones más tradicionales, sino que interpreta libremente, colorea tímbricamente e insinúa en determinados momentos la rítmica y patrones de la especie/marco. Esta es una característica recurrente en otras piezas analizadas en el tratamiento de la percusión/batería, e incluso también sucede a la inversa, en donde la pieza es alejada de la expresión folclórica, la percusión interpreta sobre diversos patrones rítmicos ligados a marco/especies folclóricas. Un ejemplo de esto es la pieza Preludio de Andres Beeuwsaert.<sup>56</sup>

### Algunas conclusiones.

Quintero, sin duda ha compuesto una vidala, pero como es evidente, también trabajó con una herramienta compositiva extrapolada de la música académica desde la concepción misma de la pieza. A este proceso híbrido por parte del autor se le suman los recursos de arreglo e instrumentación que refuerzan con tratamientos más asociados a la música académica y al jazz que al estilo folclórico. Es decir, los procedimientos técnicos que utiliza Quintero dan cuenta de la formación y trayectoria particular del compositor, de su formación académica y en la música popular. Esta característica se inserta en las trayectorias del resto de los integrantes, todas ellas ocupando multiplicidad de escenas, que van desde el circuito de jazz porteño junto a Javier Malosetti, y luego a Pedro Aznar o Santaolalla en el caso de Beeuwsaert, o la Bomba de Tiempo y el dúo con Snajer de Mariano Cantero, por citar solo algunos recorridos. Es decir, sus enciclopedias particulares también son híbridas, proceden de la mezcla. A su vez, la crítica especializada le confiere ese status híbrido, aunque sin utilizar nunca la palabra en cuestión, en la mayoría de entrevistas o artículos analizados son definidos en primera instancia como parte de la escena folclórica, para luego dar creativas explicaciones que desdibujan esa afirmación inicial, y los vuelve visitantes de diversas escenas y lenguajes musicales. Sus presentaciones ocurren en múltiples recintos, pero como pudimos ver, con una marcada tendencia ya sea en la escena local o internacional.

Esta información brindada es consecuente en diversos análisis sobre piezas de Juan Quintero, y de Andrés Beeuwsaert, así como en versiones de clásicos del folclore, y de compositores latinoamericanos que integran el repertorio de Aca Seca. Permitiendo

<sup>56</sup> Accattoli, Cristian. *Procesos de hibridación en Aca Seca Trío. Pieza Preludio de Andres Beeuwsaert*. 6t0. Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular. 2017.

sostener que la multiplicidad de la producción musical, de espacios de circulación, de formas de relatarse, determinan a los procesos y elementos híbridos como una característica sobresaliente en el Aca Seca Trío, que se integra en procesos de hibridación generales, ocurridos en las últimas décadas, como son la ruptura de las ideas de autonomía de las artes y de los géneros musicales, e incluso en temas como la mundialización, las tecnologías de producción y consumo, y la ruptura de los relatos unificadores (Canclini, 2010).

### **Bibliografía.**

- Apicella, Mauro. (2009) "La Nueva Apuesta a La Música Y La Palabra." La Nación. Web.
- Babino, Juan I. (2018) "La aplanadora del Folk". Página 12. Web
- Bourdieu, Pierre. (1998). "La distinción. Criterios y bases sociales del gusto." Madrid: Taurus.
- Frith, Simon. Ritos De La Interpretación. Sobre El Valor De La Música Popular. Buenos Aires: Paidós: 2014.
- García Canclini, Nestor. (1989) Culturas Híbridas, Poderes Oblícuos. UNILA Universidade Federal Da Integracao Latino-Americana. Web.
- García Canclini, Néstor. (1997) "Culturas Híbridas Y Estrategias Comunicacionales." Estudios Sobre Las Culturas Contemporáneas III.5.p 109-18. Universidad De Colima. Web.
- Irisarri Victoria, "Mezcla, trama social y formación de nuevas prácticas musicales en Buenos Aires" en "Gestionar, mezclar, habitar: claves en la música independiente" OrnellaBoix; Guadalupe Gallo; Victoria Irisarri, compilado por Guadalupe Gallo y Pablo Semán. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gorla, 2015.
- Lahire, Bernard. (2004). La Culture des Individus: Dissonances Culturelles et Distinction de Soi. París: editions la Decouverte.
- Madoery Diego. "El Arreglo en la Música Popular". Revista Arte e Investigación. Año 4. Vol 4. Pag. 90-95. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. 2000<sup>a</sup>
- Madoery Diego. "Los procedimientos de producción musical en música popular" Revista del Instituto Superior de Música. N°7. Pag.76-93. 2000b.
- Monjeau, Federico. (2009) "Las Voces Del Recambio." Clarín. Web.
- Piedade, Acácio. (2011) "Perseguido Fios Da Meada: Pensamentos Sobre Hibridismo." Scielo Per Music 23 p:103-12. Web.
- Salton, Ricardo. (2014) "Bien Popular Y De Cámara." REvista Noticias. Perfil. Web.
- Vitale, Cristian. (2009) "La Otra Cara Del Folclore." Página 12. Web.

**LÁ NA CASA DA MADAME EU VI: MODALISMO NORDESTINO E HARMONIZAÇÃO NÃO-FUNCIONAL EM UMA OBRA DE HERMETO PASCOAL**

Renato Borghi (Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes)

**Resumo**

Este trabalho constitui uma reflexão sobre a etapa inicial da pesquisa que realizo atualmente no programa de Mestrado em Música da UNICAMP, sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Tiné. Esta pesquisa busca entender a relação entre o modalismo melódico tradicional nordestino e a harmonização destas melodias, utilizando processos não-funcionais derivados da saturação de acordes provenientes do jazz pós-bebop das décadas de 1950 y 1960, para logo, partindo desta relação, buscar um entendimento da *mistura de tudo* que constitui a proposta estética de Hermeto Pascoal. Devido ao foco nas relações entre melodia e harmonia, o formato *leadsheet* foi escolhido como ideal para a realização da análise; para isso utilizamos os dois cadernos de partituras de Hermeto Pascoal editados por Jovino Santos Neto (SANTOS NETO, 2001 y 2006), sendo selecionadas as obras gravadas por Hermeto Pascoal e Grupo, permitindo assim a comparação do registro em partitura com o fonograma. Logo desta definição, iniciamos o processo de análise com a obra *Lá na casa da madame eu vi*, que consta do caderno de partituras *Hermeto Pascoal: 15 scores* (SANTOS NETO, 2006), gravada no disco *Hermeto Pascoal e Grupo* (PASCOAL, 1982).

Partindo da definição proposta por Paulo Tiné (TINÉ, 2008), pudemos reconhecer na melodia desta obra, além do uso do 5º modo diatônico (mixolídio) sobre a fundamental Re, tanto em sua forma pura como híbrida (mixolídio com 4ª aumentada), os traços cadenciais característicos dos procedimentos modalizadores, como o 6+1 (movimento ascendente da sexta à fundamental) ou 3-2-1 (movimento descendente por grau conjunto da terça à fundamental). Por outro lado, em sua harmonização observam-se sequências de acordes que, ainda que construídas por sobreposição de terças diatônicas, não correspondem à estrutura esperada por sua posição no campo harmônico, e tampouco seguem o movimento habitual na prática da música tonal (MASON, 2013: 23). Desta forma predominam acordes construídos sobre fundamentais pertencentes aos modos de Re maior, Re mixolídio e Re dórico, com o tipo de acorde transformado através do procedimento de afastamento definido como Picardia (TINÉ, 2014: 116), e são evitadas as relações tonalizantes de Dominante – Tônica com o uso da suspensão da terça (acordes sus4) nos acordes de sétima menor.

Propomos a leitura da convivência destes elementos de origens distintas na melodia e harmonia desta obra a partir do conceito de *fricção de musicalidades* (PIEIDADE, 2013: 5). Entendendo musicalidade como uma memória musical-cultural compartilhada por uma determinada comunidade, possibilitando a comunicação de seus integrantes através da música, consideramos que a trajetória profissional de Hermeto o levou a incorporar diversas musicalidades, elaborando sua estética a partir da *mistura* das mesmas sem por isso gerar uma fusão, ou seja, deixando clara a origem de seus elementos, como observado nas relações entre melodia e harmonia de *Lá na casa da madame eu vi*.

Palavras-chave: Modalismo – Harmonia não-funcional – Fricção de musicalidades – Musicologia popular – Hermeto Pascoal.

**Apresentação da pesquisa**

O presente texto constitui uma reflexão sobre a etapa inicial da pesquisa que estou realizando no programa de Mestrado em Música, dentro da linha Performance Musical e Estudos Instrumentais, orientada pelo Prof. Dr. Paulo Tiné. Este trabalho, que leva como título provisório *Nordestino e Universal: modalismo melódico e harmonia não-funcional na obra de Hermeto Pascoal*, tem como intuito buscar a relação estabelecida nas obras de

Hermeto Pascoal entre o modalismo melódico tradicional nordestino e a harmonização destas melodias utilizando processos não-funcionais derivados da saturação de acordes advindos do jazz pós-bebop das décadas de 1950 e 1960, e, a partir dessa relação, um entendimento da *mistura de tudo* que constitui a proposta estética de Hermeto Pascoal.

Hermeto Pascoal, em sua vasta obra – com mais de 1200 composições arquivadas por Jovino Santos Neto, pianista de seu grupo de 1977 até 1993 (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 14), acrescentadas das que compôs após esse período – constrói melodias com características modais com frequência, harmonizando-as de diversas formas: de tipo modal (TINÉ, 2008), seja sobre um acorde (seção A de *O ovo*), um baixo ostinato (*Arrasta-pé alagoano*) ou um *vamp* modal (*Forró Brasil*); harmonizações de tipo tonal (seção B de *O ovo*) ou híbrido tonal-modal (A de *Vale da Ribeira*) até uma tipologia que é definida de diversas formas por distintos autores, sendo considerada como polimodal não funcional ou poliacordal, de acordo com COSTA-LIMA NETO (1999), orientada à dissolução da direcionalidade harmônica de acordo com DEGANI (2012) ou ainda utilizando os conceitos de tonalidade expandida, flutuante e suspensa seguindo o pensamento harmônico schoenberguiano explicitado por COSTA (2006). Sobre este último tipo de harmonização se concentra esta pesquisa.

Porém, sobre esse critério para o recorte foi necessário definir um *corpus* sobre o qual realizar as análises. Dado que o foco da análise está na relação entre melodia e harmonia, decidimos trabalhar sobre o formato *leadsheet*, já que este condensa a informação melódica e harmônica de maneira simples e clara, e para isso contamos com a presença de dois cadernos de partituras de Hermeto editados por Jovino Santos Neto (SANTOS NETO, 2001 e 2006). Porém, devido às distintas possibilidades de realização dos acordes cifrados (e também para corroborar a correção dos mesmos), decidimos realizar as análises sobre as obras presentes nos citados cadernos de partituras que tenham sido gravadas por Hermeto Pascoal e seu grupo, cotejando a partitura em *leadsheet* com os fonogramas. A partir desta definição, iniciamos o processo de análise com a obra *Lá na casa da madame eu vi*, presente no caderno de partituras *Hermeto Pascoal: 15 scores* (SANTOS NETO, 2006) e gravada no disco *Hermeto Pascoal e Grupo* (PASCOAL, 1982).

### **O modalismo nordestino em *Lá na casa da madame eu vi***

A partir da definição proposta por Paulo Tiné em sua tese *Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960* (2008), fomos capazes de reconhecer na melodia desta obra, além do uso do 5º modo diatônico (mixolídio) construído sobre a fundamental Ré, tanto em sua forma pura como híbrida (mixolídio com 4ª aumentada ou lídio com 7ª menor), os traços cadenciais característicos dos procedimentos modalizadores, como o 6+1 (movimento ascendente da sexta à fundamental do modo) ou 3-2-1 (movimento descendente da terça à fundamental, passando pela segunda).

(...) podem-se definir alguns procedimentos que, por assim dizer, seriam “modalizadores”, ou seja, que efetivamente fazem uma melodia ser modal. O principal deles aqui seria o do traço cadencial apontados nos finais de frase aqui analisadas. São eles que, em última análise, apontam para uma centralidade diatônica (pura ou híbrida) que, nesse caso, não pode conter a sensível como tal. (TINÉ, 2008, p. 148)

A presença da sétima maior (Do#) nos compassos 7 e 15 não compromete, então, o caráter modal da melodia, já que não se realiza como sensível (resolvendo de maneira ascendente na fundamental), senão que sempre conduz à sexta do modo por grau conjunto descendente. O uso de arpejos da segunda (c. 7), fundamental (c. 18), quarta (c. 20) e sexta (c. 24-25), especialmente quando apresentam repetição de notas, são também característicos da linguagem modal nordestina, como no baião *Sebastiana*, de Rosil Cavalcanti, popularizado por Jackson do Pandeiro.

The image shows a musical score for the piece 'Lá na casa da madame eu vi'. It consists of five staves of music in 2/4 time. The melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various fingerings (e.g., 2, 3, 4, 5, 5, 4+, 3, 4+, 3, 4+, 3, 4+, 5, 4+, 3, 4+, 3, 2, 6, 3, 4+, 2, 1, 6, 1, 7+, 6, 7, 1, 2, 7, 5, arpejo, 7, 6, 5, 4, arpejo, 7, 6, 3, 5, 4+, 1, 3, 2, 1, 3, arpejo, 6, 1, 3, 2, 1) and articulations like 'arpejo' and '1.', '2.' indicating first and second endings. The piece ends with a double bar line.

Exemplo 1: Análise da melodia de *Lá na casa da madame eu vi*, ressaltando os finais cadenciais e arpejos característicos da linguagem melódica modal nordestina

### Harmonização não-funcional e sua relação com a melodia

Na harmonização da obra nos encontramos com procedimentos que pertencem à tipologia não-funcional, com seqüências de acordes que, ainda que construídos por sobreposição de terças diatônicas, não correspondem à estrutura esperada por sua posição no campo harmônico e tampouco seguem o movimento habitual de acordo com as práticas da música tonal (MASON, 2013). Podemos observar na seção A da obra a presença de baixos diatônicos do campo harmônico de Ré, incluídos aí o sétimo grau natural e abaixado (Do# e Do), o terceiro natural e abaixado (Fa# e Fa), além do segundo grau abaixado (Mib), de tipo napolitano. A presença das duas sétimas e terças no baixo aponta para um hibridismo da escala-mãe sobre a qual se constroem os acordes, utilizando os campos harmônicos de Ré maior, mixolídio e dórico. No entanto, o tipo de acorde construído sobre esses baixos muitas vezes não corresponde ao esperado pelo campo harmônico, correspondendo ao tipo de afastamento definido por Tiné (2014, p. 48) como Picardia, como nos casos do VI7M, V7M, II7M, VIIsus4, VI sus4 e IVsus4. No final da seção aparecem dois acordes construídos a partir da sobreposição de tríades não-diatônicas (TINÉ, 2014, p. 116) nos compassos 13 e 14, primeiramente com a tríade de Ré sobreposta à de Mi bemol (gerando um acorde que sugere o sexto modo da escala menor harmônica, lídio com nona aumentada) e logo com a tríade de Mi bemol com baixo em Ré, configurando uma terceira inversão do acorde napolitano (-II). A relação Dominante-Tônica parece ser evitada nesta harmonização, com a transformação dos tipos de acordes da única cadência tonal IV-V-I (IV e V sus, I/II-) evitando a aparição do trítone e sua resolução. É digno de nota como Hermeto harmoniza toda a seção A da obra com somente quatro tipos de acordes (maior com sétima maior, menor com sétima menor, de sétima com terça suspensa e sobreposição de tríades), sugerindo uma busca de harmonizações a partir de um repertório fixo de *voicings*, semelhante à técnica de harmonização jazzística do *grip* (MILLER, 1996, p. 50).



2<sup>DO</sup> CONGRESSO INTERNACIONAL  
DE MÚSICA POPULAR

The musical score is divided into four systems, each with a treble clef staff (melody) and a bass clef staff (bass/piano LH). The first system is labeled '(clavinet)' and '(bass + piano LH)'. The second system includes a box labeled 'A' and contains the following chords: VI (Bm7), -VII7M (C Maj7), I (D Maj7), -III7M (F Maj7), I (D Maj7), VIIsus (II/V) (C#7sus4), VI7M (B Maj7), and V7M (A Maj7). The third system contains: VI7M (B Maj7), V7M (A Maj7), I (D Maj7), -VII7M (C Maj7), I (D Maj7), II7M (E Maj7), IV (G Maj7), III (F#min7), and I (D Maj7). The fourth system contains: I (D Maj7), VIIsus (II/V) (C#7sus4), VI7M (B7sus4), IVsus (G7sus4), Vsus (A7sus4), D (E), II (E), I (E), -VII7M (C Maj7), Vm (A min7), I (D Maj7), and -VII7M (C Maj7). Fingerings and intervals are indicated above the notes. At the bottom, the modes 'Lidio 9+' and 'Frigio' are noted.

Exemplo 2: Análise harmônica e da relação nota da melodia/baixo na seção A de *Lá na casa da madame eu vi*

Em relação à harmonização da melodia, podemos observar a predominância da escolha do intervalo de quinta entre nota da melodia e baixo, lembrando por vezes a sonoridade de quintas paralelas. A décima-terceira, sétima maior e terça maior lhe seguem em número de aparições. Essa relação, somada ao ritmo harmônico irregular, dá maior força à linha do baixo, sugerindo talvez uma relação contrapontística entre estes elementos, com a escolha do tipo de acorde construído sobre o baixo a partir do repertório definido de *grips* fixos.

A seção B tem características semelhantes à da seção A, com a inclusão do baixo em Si bemol, pertencente à escala de Ré eólico (c. 19) e a aparição de um novo tipo de acorde, o meio-diminuto (c. 24). As sobreposições da tríade de Lá com baixo em Si, Si bemol com baixo em Dó e Dó com baixo em Ré (c. 24-25) não representam a aparição de um novo tipo de sobreposição, correspondendo à tipologia de acorde de sétima com terça suspensa (sus4) já vista na seção A. Nesta seção vemos uma radicalização do processo de Picardia sobre baixos diatônicos, aparecendo acordes mais distantes do campo harmônico como Dó# com sétima maior (c. 22), através de movimentos paralelos de acordes do mesmo tipo (c. 20-22). Novamente a direcionalidade da harmonia é diluída pela supressão do trítono no acorde dominante e resolução inesperada do mesmo em acorde do mesmo tipo meio tom acima (c. 24-25), após uma cadência II-V.

The image displays a musical score for piano with guitar accompaniment, consisting of four systems of music. Each system includes a treble clef staff with a melody line and a bass clef staff with a bass line. Chords are indicated by Roman numerals and letter names, and fingering is shown with numbers 1-5 and symbols like #11, 7+, 9/3, 13, b3, b5, b7, tr, and var. 1. The systems are numbered 18, 22, 26, and 30. The first system (measures 18-21) features chords: IV (G Maj7), -III7M (F Maj7), VI (B min7), -VI7M (Bb Maj7), Vm (A min7), IV (G Maj7), -II7M (Eb Maj7), and I (-II7M/VII) (D Maj7). The second system (measures 22-25) features: VII7M (Cb Maj7), II7M (E Maj7), -VII7M (Cb Maj7), II (E min7), -III7M (F Maj7), II (F#m7(b5)), Vsus/II (A/B), -VIIsus (Bb/C), Isus (C/D), and VI (B min7). The third system (measures 26-29) features: IV (G Maj7), Vsus (A7sus4), I (D Maj7), V7M (A Maj7), -VII7M (Cb Maj7), -III7M (F Maj7), IV (G Maj7), Vsus (A7sus4), I\* (Eb/D), -II\* (D/Eb), -VII\* (C), and Isus (D/C). The fourth system (measures 30-33) is a solo section with chords: C, D/Eb, B/C, D/C, D/Eb, B/C, D/C, D/Eb, B/C, D/C, and D/Eb, B/C, D/C. The system is labeled 'solos' and 'var. 1'. The style is identified as 'Frigio Dim-dom Mixo'.

Na situação mais claramente tonal da peça, o acorde do V grau novamente aparece com terceira suspensa, resolvendo primeiramente sobre I (c. 26) e logo sobre a terceira inversão do II- napolitano (c. 28), dando lugar ao *vamp* sobre o qual ocorre o improviso assoviado de Hermeto, que não analisaremos no presente trabalho. Este *vamp*, que também serve como breve introdução à obra, está construído sobre três acordes, dois pertencentes à mesma escala simétrica octatônica diminuta (Ré maior com baixo em Mi bemol e Si maior com baixo em Dó) e o último sendo o acorde da tônica da peça, Ré mixolídio, em sua configuração de sétima com terça suspensa (Dó maior com baixo em Ré).

Em quanto à relação entre notas da melodia e linha de baixo, nesta seção a predominância do intervalo de quinta diminui, ainda que se mantenha presente, e surgem novas configurações, como a relação de quarta aumentada (c. 18, 23, 27 e 28) sobre os baixos Fá e Dó (terça e sétima menores da escala) e décima-terceira menor (c. 24), com as sétimas e terças ainda frequentes.

### Fricção de musicalidades na obra de Hermeto Pascoal

O conceito de fricção de musicalidades, desenvolvido por Acácio Piedade (2013), nos parece útil para entender certos aspectos da estética de Hermeto Pascoal presentes na obra aqui analisada. Seguindo a Luiz Costa-Lima Neto (1999) e a Lúcia Pompeu de Freitas Campos (2006), consideramos que a estética madura de Hermeto Pascoal é um resultado do acúmulo de suas vivências musicais desde sua infância até a maturidade, *misturados* de maneira a realizar uma síntese pessoal dessas vivências. De acordo com o próprio

Hermeto, “Quando eu cheguei no Sul, eu fui juntando a música. A gente nunca fica fixo num estilo só, é uma mistura” (PASCOAL, 2005, apud CAMPOS, 2006: 81). Aplicamos aqui o conceito de *musicalidade* de Piedade, entendido como uma memória musical-cultural compartilhada por uma determinada comunidade, com seus elementos musicais sendo significados de maneira socialmente compartilhada e aprendida, tornando possível a comunicação entre integrantes de uma comunidade através da música (PIEADADE, 2013, p. 3).

Na trajetória profissional de Hermeto Pascoal, no entanto, este se viu exposto a uma série de musicalidades distintas. Seguindo a periodização proposta por Costa-Lima Neto (1999, p. 185-187), Hermeto incorporou as musicalidades nordestinas da banda de pífanos e trio de forró em sua infância (1936-1950), do choro, samba, maracatu, frevo, bossa-nova e jazz no princípio de sua carreira profissional (1950-1967), realizando uma primeira síntese no período do Quarteto Novo e dos festivais da canção (1967-1971), e complementando com a experiência com o jazz pós-bebop e *free jazz* no seguinte período (1971-1981), chegando a desenvolver sua estética madura após a formação do seu grupo fixo (1981-1993), período ao qual *Lá na casa da madame eu vi* pertence. Seguindo ao conceito de “bi-musicalidade” de Hood, citado por Piedade (2013, p. 5), consideramos que Hermeto Pascoal se tornou uma espécie de *poliglota musical*, desenvolvendo uma estética que põe em jogo uma série de musicalidades oriundas de contextos distintos, às vezes de maneira simultânea. A recusa de Hermeto em definir sua estética em termos de um nacionalismo musical é sintomática desta *polimusicalidade*:

Quando eu dava um acorde bem moderno, as pessoas falavam criticando: acorde de jazz não pode. Mas não era acorde de jazz, era minha cabeça que estava querendo. A música é do mundo. Nós não somos donos dela. Querer que a música do Brasil seja só do Brasil, é como ensacar o vento e ninguém consegue ensacar o som. (COSTA-LIMA NETO, 1999: 44)

No entanto, as distintas musicalidades adquiridas por Hermeto em sua trajetória não deram como resultado uma estética homogênea, estável, onde os elementos musicais se misturam formando uma musicalidade nova – uma fusão. Seguindo novamente a Piedade (2013), para que ocorra uma fusão de musicalidades é necessário que os elementos de diversas origens se diluam a ponto de que os ouvintes pertencentes à comunidade, através de um processo de *esquecimento*, não sejam capazes de traçar sua origem. A *mistura* de Hermeto deixa clara a origem de seus elementos, como na obra que analisamos: uma melodia modal nordestina bastante típica convive com uma harmonização com acordes característicos do jazz e da bossa-nova, relacionados de maneira não-funcional e com um ritmo harmônico que sugere uma forma de contraponto entre o baixo e a melodia; seria esse então o terreno da *fricção de musicalidades*.

Esta fricção ocorre quando duas (ou mais) musicalidades estão em contato, mantendo, no entanto, seus núcleos duros intactos; é “uma situação na qual as musicalidades dialogam mas não se misturam: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças” (PIEADADE, 2013, p. 5). No caso de *Lá na casa da madame eu vi*, essa situação se evidencia na separação das musicalidades por planos (melodia e acordes construídos sobre a linha de baixos com seu ritmo harmônico), que se imbricam através da relação entre nota da melodia e baixo. Desta maneira, o conflito entre o “Brasil interior” que busca se afirmar e o “Brasil urbano” que olha para o mundo e para a integração cosmopolita (PIEADADE, 2013, p. 6) se mostra na fricção de musicalidades presente na obra analisada.

### Conclusões

Sendo este artigo o resultado da primeira análise realizada para minha pesquisa de mestrado, não considero que seja possível alcançar conclusões definitivas. Ainda assim, os resultados da análise aqui apresentados apontam para um possível caminho de

interpretação da prática musical de uma das principais figuras da música brasileira da segunda metade do século XX e princípio do XXI, que mantém sua influência sobre um grande número de músicos, agrupados em torno da escola estética conhecida como Escola Jabour (CAMPOS, 2006, p. 133). O conceito de Música Universal utilizado por Hermeto Pascoal aponta para este acúmulo expansivo de musicalidades, partindo da musicalidade nordestina de sua infância, que convivem em estado de fricção. Raphael Ferreira da Silva, em sua tese sobre as interações entre improvisadores e acompanhantes da “Escola Jabour”, faz a seguinte colocação sobre como Hermeto Pascoal define sua música:

O uso de um grande escopo de gêneros e estilos musicais fez com que Hermeto Pascoal definisse sua concepção como “música universal”, ou até mesmo “música universal brasileira”, definição confusa, que pode ser encontrada no livro de partituras “Calendário do Som”. Apesar de ainda curioso, o último rótulo citado, cunhado por Hermeto, nos parece menos contraditório do que apenas “música universal”, já que, em sua produção, embora sejam encontrados traços de múltiplos gêneros de diversas origens, predominam os gêneros brasileiros. (SILVA, 2016: pp. 26-27)

Assim, o entendimento de como se manifesta esse acúmulo de musicalidades e suas inter-relações no texto musical, assim como suas relações com o contexto no qual essa obra se constrói, pode servir para o entendimento de parte da produção musical contemporânea brasileira. A continuidade da pesquisa, a partir da análise de um número maior de obras, poderá então avançar nessa compreensão.

#### Referências

- CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. *Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pífanos na música de Hermeto Pascoal*. 143 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- COSTA, Fabiano Araújo. *Análise e realização de 4 leadsheets do Calendário do Som de Hermeto Pascoal segundo os conceitos harmônicos de Arnold Schoenberg*. 160 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- COSTA-LIMA NETO, Luiz. *A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981 – 1993): concepção e linguagem*. 200 f. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira). Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.
- DEGANI, Guilherme. *A nova geração da música instrumental brasileira – a Escola Hermeto e sua concepção harmônica*. 69 f. Monografia (Graduação em Música). Escola Superior de Música, Faculdade Cantareira, São Paulo, 2012.
- HERMETO PASCOAL E GRUPO. Hermeto Pascoal (Compositor). São Paulo: Som da Gente, 1982. LP.
- MASON, Laura Felicity. *Essential Neo-Riemannian Theory for Today's Musician*. 86 f. Dissertação (Mestrado em Música). Graduate School, University of Tennessee, Knoxville, 2013.
- MILLER, Ron. *Modal Jazz Composition and Harmony*. Vol. 1. Rottenburg: Advance Music, 1996.
- PIEIDADE, Acácio T. C. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El oído pensante*. Buenos Aires, v.1, n. 1, 2013. Disponível em <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>. Acesso em 02/07/2018.
- SANTOS NETO, Jovino. *Hermeto Pascoal: 15 Scores for educational use only in celebration of Hermeto's 70th birthday*. Seattle: s/e. 2006. Disponível em <https://es.slideshare.net/PAULINHOGUITA/songbook-hermeto-pascoal70oaniversariodistribuaolivre-57583678>. Acesso em: 02/07/2018.
- SANTOS NETO, Jovino. *Tudo é Som: The Music of Hermeto Pascoal*. Viena: Universal Edition, 2001.

2<sup>DO</sup> CONGRESSO  
INTERNACIONAL

## DE MÚSICA POPULAR

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos Modais na Música Brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. 196 f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Harmonia: fundamentos de arranjo e improvisação*. 2ª ed. São Paulo: Rondó, 2014.

**Tesis de grado en la UNQ: tres casos de hibridaciones entre músicas populares y académicas**  
Lic. Tomás Mariani (UNQ, EUDA, TeMAC)

En este trabajo proponemos una reflexión sobre tres compositores graduados de la licenciatura en composición con medios electroacústicos de la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ) en los últimos tres años, haciendo foco en sus obras de tesis.

La propuesta surge de una experiencia pedagógica: el curso de extensión “Herramientas para la puesta en diálogo de músicas populares y académicas” que dicto desde 2017 en el marco del programa de Graduadas/os de la UNQ. El objetivo del curso incluía incorporar herramientas tanto de técnica musical como de reflexión socio-política, cultural, de circulación, usos y apropiaciones en producción y en recepción. Por lo cual, situar en nuestro territorio los análisis se presentó como algo productivo para el aprendizaje e incorporación de herramientas.

Los tres compositores elegidos son compañeros con los cuales cursé varios tramos de la licenciatura, por lo cual es una reflexión de alguien cercano a ellos. Me permito hacer un breve análisis de sus obras de tesis pero considerando sus trayectorias.

Las obras son “Tierra para pensarla” (2015) de Cristian Accattoli, “Huiñay” (2016) de Ignacio Mazzuco y “Velo, Confluencia y Médula” (2017) de Hernán Samá. Las tres obras trabajan vinculando la música académica contemporánea con músicas populares que forman parte de su práctica profesional como creadores e intérpretes. La primera se relaciona con el mundo del folklore pampeano, la segunda con músicas andinas (sikuris) y la tercera con el mundo del jazz y la llamada “improvisación libre”.

Nos apoyamos para este trabajo en el modelo socio-discursivo propuesto por Claudio Díaz (2009), que piensa las producciones musicales como prácticas discursivas dentro de narrativas identitarias, considerando el lugar relativo y la trayectoria de cada agente social dentro de un sistema de relaciones, y las opciones estratégicas que ellos ejercen. A su vez, la propuesta de Díaz retoma las ideas de Pierre Bourdieu de espacio social, campo, hábitos, capital económico, social y cultural, la relación entre agentes sociales y estructura, que también nos sirven de marco teórico. Es así que para el análisis tomamos en cuenta aspectos de técnica musical, aspectos de circulación y mediación y aspectos socio-culturales. Combinamos este marco con la metodología de Jean Jacques Nattiez (1990) y la propuesta de Pablo Murgier (2014) para el abordaje del aspecto inmanente.

**Palabras clave:** Músicas – populares – académicas – hibridaciones - UNQ

### **Introducción**

Históricamente las músicas populares y las académicas ocuparon lugares distintos, en términos sociales y en términos estéticos. La gran mayoría de las carreras de música en nuestro país han fundado sus currículos, desde sus comienzos, en las tradiciones académicas de origen centroeuropeo (algo que se replica en otros países latinoamericanos). La inclusión de folklore, tango y otras músicas populares en los currículos es reciente.

En este sentido, y considerando la composición social de estudiantes y graduadas/os de las universidades y terciarios públicos, los espacios sociales y las músicas con las que suelen relacionarse, se torna necesaria la incorporación, reflexión y desarrollo de herramientas que permitan repensar nuestro lugar en tanto creadoras/es latinoamericanas/os –en particular argentinas/os y del AMBA- en el entramado social actual sin excluir o invisibilizar esa diversidad.

Para abordar esta problemática hemos desarrollado un curso desde el programa de graduados/as de la UNQ, como espacio de reflexión y creación. El contenido de ese curso, y de esta ponencia, es producto del intercambio y el trabajo de las/os integrantes del proyecto de investigación Territorios de la Música Argentina Contemporánea (TeMAC), dirigido por Martín Liut en la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ).

El anclaje territorial y las particularidades históricas que arriban a nuestro presente, son puntos centrales del desarrollo que planteamos. Por lo cual, destinamos un espacio para abordar tres casos cercanos en términos de espacio, tiempo y trayectoria: Cristian Accattoli, Ignacio Mazzuco y Hernán Samá.

### Música en la UNQ

Muchas/os de las/os docentes que participaron de los primeros veinte años de la carrera de música de la UNQ se formaron en el CLAEM y/o con los tres referentes más influyentes de los años siguientes (Kröpfl, Etkin, Gandini), marcadas/os fuertemente por una impronta “universalista”.

La carrera de Composición con Medios Electroacústicos, diseñada por María Teresa Luengo (1940) en 1990, contemplaba desde el comienzo tanto “*asignaturas tradicionales de la carrera de Composición, como las nuevas técnicas de creación e investigación electroacústicas, análisis de la música del siglo XX, cinematografía y sonorización, literatura y Teoría de la Comunicación, entre otras*”<sup>57</sup>. “La Música” del siglo XX a la que se refiere, por supuesto, no incluye a las populares. Luengo<sup>58</sup> ejerce en aquella etapa como directora de la carrera y como docente de Composición, convocando a Fernando Von Reiehenbach<sup>59</sup> en talleres y laboratorio, Pablo Di Liscia en Composición con medios electroacústicos, entre otros.

Recién en los últimos años se empezaron a incluir temáticas referidas a músicas populares, con hitos como el Festival Internacional Muchas Músicas (FIMM) desde el año 2012. Este festival es representativo de un cambio de paradigma, al afirmar que:

*“Muchas Músicas” es una reivindicación de la abundancia, lo numeroso. Excede a las clasificaciones. Y es, además, la puesta en escena de una constatación: no existe una música superior ni hay ficción capaz de sostener a estas alturas ese afán de primacía.*

*El FIMM, por lo tanto, invita a la horizontalidad, reconoce escuelas, prácticas y tradiciones, incluye públicos y procedencias, buscando que interactúen, dialoguen, discutan, asumiendo sus realidades materiales e institucionales. “Muchas Músicas” quiere sumar a la construcción de un espacio, ser un punto más en una red vital de sentidos y acciones. Generando un lugar de encuentro y de intercambio entre artistas de diversos géneros y tradiciones musicales, tanto populares como clásicas y contemporáneas”*<sup>60</sup>.

Como parte y generadoras de ese lento proceso surgen las propuestas de nuestros tres casos.

### Herramientas teóricas y metodológicas

<sup>57</sup> Recuperado de: <http://www.ciweb.com.ar/Luengo/index.php>. Más información sobre María Teresa Luengo en: <http://forodecompositoras.com.ar/miembros/curriculums/luengo-maria-teresa/>

<sup>58</sup> En julio de 2017 Luengo volvió a la UNQ después de varios años para una *performance+ poesía sonora + conversatorio* titulado “Mujeres compositoras: visibilizar trayectorias, performatividades y sonoridades”, realizado en el marco de las Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres. En 2018, además, se realizó un reconocimiento por su aporte a la institución.

<sup>59</sup> Reichenbach trabajó en CLAEM y distintos laboratorios de música electroacústica. En la UNQ se encuentra el archivo de sus trabajos: <http://www.unq.edu.ar/advf/documentos/547ddffa5df84.pdf>

<sup>60</sup> Recuperado de: <http://fimm.evento.unq.edu.ar/iv-festival-internacional-muchas-musicas-2016/>

Nos apoyamos para este trabajo en el modelo socio-discursivo propuesto por Claudio Díaz (2009), que piensa las producciones musicales como prácticas discursivas dentro de narrativas identitarias, considerando el lugar relativo y la trayectoria de cada agente social dentro de un sistema de relaciones, y las opciones estratégicas que ellos ejercen. A su vez, la propuesta de Díaz retoma las ideas de Pierre Bourdieu de espacio social, campo, hábitus, capital económico, social y cultural, la relación entre agentes sociales y estructura, que también nos sirven de marco teórico. Es así que para el análisis tomamos en cuenta aspectos de técnica musical, aspectos de circulación y mediación y aspectos socio-culturales.

Combinamos este marco con la metodología de Jean Jacques Nattiez (1990) y la propuesta de Pablo Murgier (2014) para el abordaje del aspecto inmanente. Nattiez propone un modelo semiológico tripartito para analizar músicas: Poiesis (la perspectiva del proceso creativo y del compositor), aspecto Inmanente (la obra y su estructura interna) y Estésis (conductas perceptivas dentro de una población de oyentes determinada). Tomamos en este trabajo primeramente la Poiesis y luego el aspecto Inmanente, considerando algunos aspectos de la Estésis. Por otro lado, Murgier (egresado de la UNQ) propone un modelo para el análisis de músicas donde se ponen en relación los mundos populares y académicos. La propuesta es identificar elementos dentro del Campo de vocabulario de los géneros en cuestión (ritmo, armonía, fraseología, expresividad, articulación, marcación, timbre), del Campo referencial (Cita textual y cita tópica) y del Campo metafórico (elementos simbólicos y paratextuales). Esto nos permite identificar elementos técnico-musicales para pensarlos en relación a la circulación y las/os sujetos productores y receptores.

### **Tierra para pensarla (2015): Cristian Accattoli.**

Accattoli es graduado de Composición con Medios electroacústicos de la UNQ. Además, participa desde el año 2015 en el proyecto de investigación *Territorios de la Música Argentina Contemporánea* dirigido por Martín Liut y radicado en la UNQ. En este ámbito desarrolla conocimientos sobre músicas contemporáneas en general y en particular de argentina (su caso de estudio principal es Aca Seca Trío).

Por otro lado, Accattoli nació y creció en la provincia de La Pampa y, más allá de haberse radicado en Buenos Aires desde hace varios años, por su trabajo en la gestión cultural tiene mucho vínculo con distintas/os artistas de su provincia. Además, es intérprete de piano y ha transitado diversas músicas populares que van desde la salsa (los diversos géneros agrupados bajo ese rótulo) hasta el folklore o el jazz.

Tomando en cuenta estos puntos es posible acercarse con mayor claridad a la propuesta estética de *Tierra para pensarla* (2015)<sup>61</sup>.

La obra que analizamos está compuesto para su tesis de graduación. La tesis exige un trabajo de reflexión sobre las propuestas estéticas, tanto a nivel teórico como a nivel práctico, para llevar a cabo la escritura de la obra, el texto de la tesis y la puesta a punto para su ejecución “en vivo”. Se trata de la primera obra de tesis con este formato luego del cambio de plan de estudios (2011)<sup>62</sup>, abriendo camino en términos estéticos, en el desarrollo reflexivo y en la práctica de ejecución.

El título del texto de la tesis de Accattoli es *Exploración sonora de la música folklórica pampeana*, expresando allí el tipo de trabajo realizado. Se trata de una investigación del

<sup>61</sup>

Disponible

en:

[https://www.youtube.com/watch?v=eEG\\_GvG0WCM&list=PLSR7S1jJ5Vxlu5vIM7e0RTV0pNkU6MUiL](https://www.youtube.com/watch?v=eEG_GvG0WCM&list=PLSR7S1jJ5Vxlu5vIM7e0RTV0pNkU6MUiL). Última visita: 05/08/2018.

<sup>62</sup> Anteriormente se requería cursar una materia más de composición, donde se exigía solo la obra, sin texto y presentación “en vivo”.



folklore pampeano, desde su historia hasta algunos de sus rasgos distintivos, su simbología, su relación con la poesía, con la danza, la historia social y política regional, etc. En ese trabajo selecciona tres géneros reconocidos en la región como típicos: la milonga, el malambo y el estilo. Hace una descripción de las particularidades de estos géneros en esta región, poniendo énfasis en la importancia de la poesía como disparadora y articuladora en las/os principales referentes. Nota además como elemento característico la ausencia de instrumentos de percusión, vinculándola también a la preponderancia de la palabra.

Luego llama la atención sobre un grupo de canciones de importancia social y política, de alta pregnancia en la sociedad pampeana: el *Cancionero de los ríos*, un “*cuerpo de obras generado a partir de las luchas por la reivindicación de los derechos pampeanos sobre las aguas del Río Atué-Salado-Chadileuvú*” (Accattoli, 2015: 15)<sup>63</sup>.

A este trabajo le suma una reflexión sobre los cambios culturales de fin de siglo XX a nuestros días en la relación entre lo culto, lo popular y lo masivo (siguiendo los aportes de Néstor García Canclini), poniendo de relieve las diferencias de su tiempo con la época de Ginastera o la del primer nacionalismo musical.

Más adelante, Accattoli presenta un detalle de las decisiones sobre el orgánico de la obra de tesis. Allí relata su intención desde un principio de hacerse eco del objetivo de las carreras de música de la UNQ: que las obras de tesis se ejecuten “en vivo”. Para esto se contactó con Marina Calzado Linage, quien dirige los Ensamblés de Percusión de la UNA, del Conservatorio Astor Piazzolla y del Conservatorio Juan José Castro, y aceptó colaborar y ponerse a disposición para llevar a cabo la ejecución de la obra resultante.

En su relato Accattoli pone de manifiesto varias de las decisiones de orden estético, logístico y en perspectiva para futuras interpretaciones.

Rescato algunas cuestiones sobre *Tierra para pensarla*. Para empezar, el título está tomado del texto poético homónimo de Edgar Morisoli, poeta pampeano, que hace referencia a La Pampa y a algunos temas que Accattoli retoma. Además, los títulos de las piezas que conforman la obra toman giros lingüísticos creados por el poeta pampeano Juan Carlos Bustriazó Ortiz. Se trata de citas del campo metafórico, a través de paratextos.

Para la composición, hizo análisis de obras académicas de autores argentinos, latinoamericanos, estadounidenses y europeos. A su vez hizo lo mismo con canciones populares del cancionero folklórico pampeano, ampliando sus conocimientos a través de entrevistas con Julio Argentino Aguirre (guitarrista y compositor pampeano con más de 40 años de trayectoria). Otro punto importante es la inclusión de temáticas que se salen de los discursos tradicionales del folklore, en particular la inclusión de un homenaje al pueblo Ranquel (no solo el del pasado sino el del presente, a través de referentes actuales de ese pueblo).

*Tierra para pensarla* es una suite compuesta por seis piezas más un epílogo (34 minutos aproximadamente), alternando piezas instrumentales, electrónicas y una mixta: *Enrumorada* (instrumental), *Desierto de agua* (electrónica), *Tarde Choiquera* (instrumental), *Viento Humo* (electrónica), *Laberintona* (instrumental), *Pago de viejos decires* (mixta), *Epílogo* (electrónica).

Las primeras piezas parten de un discurso más abstracto, con elementos del campo de vocabulario de los géneros referidos, citas tópicos y textuales, y luego van incorporando elementos más figurativos, hasta llegar al epílogo construido con textos de los poetas relevados como material principal.

Considero que hay en el proceso que les resumo varios puntos más que interesantes para considerar: la estrecha relación entre las definiciones personales, las decisiones estéticas,

---

<sup>63</sup> El recorte alude a un conflicto con la provincia de Mendoza por el uso unilateral de las aguas de este río para riego, provocando la desertificación de vastas zonas del oeste pampeano.

las decisiones logísticas, las decisiones de circulación (inmediata y futura), el trabajo técnico musical y el trabajo de gestión para la realización efectiva de la música compuesta.

La conclusión que manifiesta el propio compositor sobre el proceso es la siguiente *“Si bien el objetivo inicial del trabajo consistió en la composición de una obra musical, es importante destacar que las investigaciones tanto musicales como del orden antropológico, sociológico, musicológico realizadas con el fin de aportar un marco teórico-conceptual a la obra, terminaron influyendo al momento de tomar ciertas decisiones estrictamente musicales, de selección de materiales, que modelaron la resultante final de la misma, dotándola a mi entender de un complejo de relaciones que resultan relevantes como compositor. Desde ya todo quedará en las manos del oyente/receptor, quien seguramente realizará una deconstrucción y posterior reconstrucción de los elementos simbólicos de la misma”* (Accattoli, 2015: 26).

### **Huiñay (2016): Ignacio Mazzuco.**

Nacido en Tucumán, después de varias migraciones regionales, Mazzuco se instala en Buenos Aires y estudia la licenciatura en Composición con Medios Electroacústicos, graduándose en 2016 con la obra de tesis que aquí estudiamos.

En la introducción del texto de su tesis afirma: *“Sin ánimos de enmarcar este trabajo en el de una investigación etnomusicológica, sino más bien con fines prácticos, es que he dedicado tiempo a intentar lograr un básico entendimiento de la cosmogonía andina y, el modo tradicional y marco en que se ejecutan sus instrumentos de viento y percusión. Esto último por medio de la vivencia propia y la lectura de los autores que trabajaron el tema”* (Mazzuco, 2016: 5). Esto tiene un vínculo directo con su historia personal: *“Mi biografía no es indiferente a este trabajo [...] soy descendiente por la rama materna de Aymara”* (Mazzuco, 2016: 5).

También afirma que en este trabajo se *“apunta a lograr un uso de este conjunto de materiales y símbolos que, como mestizo y residente urbano no me son totalmente propios, pero me han permitido problematizar sobre mi condición de joven compositor en un tiempo histórico y un ecosistema concretos. La obra, en ese sentido, permite el entrecruzamiento de un capital adquirido en la academia, las vicisitudes culturales de la vida urbana, el modo en que se producen, consumen y circulan las distintas músicas y la utilización de las nuevas tecnologías”* (Mazzuco, 2016: 5).

Mazzuco hace una reflexión sobre la relación del territorio, sus aspectos sociales, políticos, económicos con las producciones artísticas. Recorre esa reflexión la idea de que el lugar geográfico desde el cual se crea el arte es parte constituyente de él (y podría pensarse el reverso, las artes también constituyen el espacio que habitamos). En su propio caso, Mazzuco se define desde *“la periferia de la periferia´ (Argentina como periferia a nivel macro, Universidad de Quilmes y Bernal a nivel interno)”* (Mazzuco, 2016: 4). Esta concepción se enfrenta directamente con cualquier pretensión de universalidad. Trabaja las ideas de “antropofagia” (en relación al manifiesto antropófago de Oswald De Andrade), de mestizaje, de migración (en su caso, migración interna), de interculturalidad, de alteridad, de identidad construida y en construcción (no fija, como la pretendían los nacionalismos de principios del siglo XX). A su vez también trabaja sobre el concepto de globalización, visibilizando los procesos evidentes que las tecnologías recientes motorizaron sin dejar de ver las tensiones y los choques culturales. Finalmente convoca la idea de traducción cultural para hablar de la práctica de sikuris en Buenos Aires, que se construye traduciendo las prácticas andinas en un contexto muy diferente, modificando no solo el resultado técnico y estético sino también el funcional (participar de una sikuriada tiene sentidos y expectativas muy distintas en los disímiles lugares en que se practica).

Resumiendo el trabajo que se propuso afirma que *“la obra toma un conjunto de materiales provenientes de la cosmogonía andina, de la música popular y de la música contemporánea*

*occidental, generando un punto de convergencia de códigos que conviven en constante tensión, la relación con la alteridad, fácilmente visible en la cotidianeidad urbana*” (Mazzuco, 2016: 14).

La elección del orgánico tiene directa vinculación con estos temas: Flauta, Quena, Siku Malta (con ira y arca), Siku Toyo (con ira y arca), Violonchelo, Guitarra Clásica, Guitarra Eléctrica, Percusión, Electrónica (pregrabada y en tiempo real). Están presentes instrumentos andinos, del rock, del folklore, de la tradición clásica, uno múltiple como es la guitarra clásica/criolla. Las elecciones no son azarosas: por ejemplo, él es intérprete de guitarra (criolla y eléctrica), participaba en ese momento de un ensamble de música contemporánea<sup>64</sup> en que usaban violonchelo y de un grupo de sikuris, la flauta empasta muy bien con los aerófonos andinos, el set de percusión es rico tímbricamente y de fácil acceso, la electrónica pregrabada y en tiempo real es parte del aprendizaje de la carrera de composición en la UNQ.

El autor explica que el título es elegido una vez terminada la composición, refiriéndose tanto al proceso creativo e investigativo como al desarrollo interno de la pieza: *Huiñay* en quechua tiene dos significados: crecimiento y eternidad.

Mazzuco retoma algunos conceptos clave de las culturas andinas. Por ejemplo, afirma: *“Esta manera de entender el mundo en forma de ciclos y opuestos en tensión, se resignifica estructuralmente en la pieza, organizando el material tanto a nivel micro como macro, delimitando así incluso la forma de la obra”* (Mazzuco, 2016: 19).

Uno de los elementos estructurales de la pieza es el timbre, tomando los conceptos de Tara y Q’iwa (sonido complejo, “rugoso” y sonido “puro”, “liso”, respectivamente), y su jerarquización en las culturas andinas. En la pieza *“todo se da por un camino desde el despojo hacia la saturación, que representa un sonido pleno, rico y completo, de mayor jerarquía”* (Mazzuco, 2016: 21).

Otro elemento central en la construcción de la pieza es el uso de la dualidad Arka – Ira en cada tamaño de Siku (Malta y Toyo en este caso): *“Las alturas que posee cada mitad difieren de las que posee la otra, de manera que la totalidad de la tonada que se ejecute se construye en base a una alternancia arka-ira, perdiendo toda autonomía y sentido cada mitad por sí sola”* (Mazzuco, 2016: 21).

La escritura (combina tradicional, proporcional, analógica), la improvisación, la indeterminación, los elementos del campo del vocabulario de los géneros andinos relevados, las citas tópicas y textuales, los elementos del campo metafórico (como el título), son cosas que conviven en la obra y dan cuenta también del diálogo entre materiales y tradiciones variadas<sup>65</sup>.

### **Saxofón y electrónica -Velo, Confluencia y Médula- (2017): Hernán Samá.**

Samá también es egresado de la licenciatura en Composición con Medios Electroacústicos de la UNQ, en su caso en el año 2017. Antes estudió saxofón y se graduó en el conservatorio Manuel de Falla. Se ha desarrollado como instrumentista en músicas populares, principalmente el jazz.

En los últimos años se vinculó a la llamada “improvisación libre”. Además de participar como instrumentista y creador, se dedicó a investigar el desarrollo local (en Buenos Aires) de esta escena en el marco del proyecto de investigación TeMAC (Territorios de la Música Argentina Contemporánea) mediante una beca UNQ de formación en investigación y docencia (agosto 2016-agosto 2017).

<sup>64</sup> Ensamble Eco Eléctrico conformado por los instrumentistas/compositores Nicolás Medero Larrosa (viola), Axel Naczuk (trompeta), Juan Pedro Torresani (violonchelo) y Mazzuco (guitarra).

<sup>65</sup> *Huiñay* está disponible para escuchar en: <https://soundcloud.com/ignaciomazzuco/huinay>

El planteo inicial de la composición de su tesis fue el siguiente: “*La idea era unir lo que traía de experiencia como músico instrumentista y compositor en el terreno de la improvisación libre, el jazz y otras formas de estructurar la improvisación con los nuevos conocimientos adquiridos dentro de la UNQ*” (Samá, 2017: 6).

Samá combina su experiencia en el jazz, la llamada “improvisación libre”, la improvisación con partituras gráficas<sup>66</sup> y la composición electroacústica en distintas vertientes para componer esta obra de tesis.

En el texto Samá hace un detalle pormenorizado de todo el proceso de creación, dando cuenta de una documentación consistente de todos los intentos y las razones por las cuales continuó o abandonó los materiales o ideas con las que trabajó. Este proceso incluye temas con los cuales debatimos muchas/os de las/los que transitando la academia tenemos un vínculo muy fuerte con músicas populares. La identificación de algunas escuelas dentro de la música académica contemporánea como dominantes y el condicionamiento autoimpuesto por causa de esa percepción es uno de los temas que atraviesa en su búsqueda hasta lograr dar con un modo productivo y coherente con sus necesidades de vincular las distintas vertientes y tradiciones con las que se ha enrolado.

Esta tarea de investigación y exploración de posibilidades se vincula directamente a su práctica en la música popular: “*Paralelamente, estaba tocando en formaciones de jazz como Hernán Samá Trío, en donde continué escribiendo composiciones gráficas como Persuasión variable<sup>67</sup>, Espiriteria<sup>68</sup> y Sunrasiana<sup>69</sup> (2014) (versión acústica de la original electroacústica). También en el cuarteto Underground Mafia (jazz 2014) escribí dos composiciones de las mismas características, Lava plástica<sup>70</sup> y Contornos cruzados<sup>71</sup>. Todas estas obras tenían la finalidad de ser utilizadas para la improvisación, otorgando menor o mayor apertura para que los músicos participen con sus ideas*” (Samá, 2017: 8).

La improvisación en diversos formatos y con diversas herramientas es el elemento central en la poética de Samá. Incluso en esta obra de tesis donde el resultado final es escrito. Así lo relata: “*Para la construcción de esta obra se utilizó a modo [de] metodología la improvisación como punto de partida para la generación de formas y materiales sonoros. Se recurrió a diferentes procedimientos de registro de audio para optimizar este proceso*” (Samá, 2017: 5). Más adelante agrega: “*comencé a buscar ideas de relacionar materiales, improvisando, para luego cristalizarlas en la partitura*” (Samá, 2017: 10). La idea de cristalizar en la partitura es un elemento que tiene directa relación con el espacio al cual estaba destinada esta pieza (la UNQ). Para este trabajo Samá usó la improvisación como un proceso previo, como generador de materiales, de objetos sonoros y de relaciones entre objetos sonoros. De todos modos en *Velo* la escritura es proporcional por lo cual la improvisación en “tiempo real” tiene mucho lugar. Hablando de *Médula* afirma que “*Al igual que en Velo y Confluencia, los bosquejos de audio sólo fueron disparadores de ideas; no se transcribe nada de eso. La improvisación aquí se usa como herramienta para flexibilizar el material, vinculando sonidos, ritmos, gestos, etc.*” (Samá, 2017: 55). Creo que es sumamente interesante atender las distintas estrategias para vincular la improvisación con las técnicas y estéticas de la música académica contemporánea.

La escritura refleja el proceso creativo: hay fragmentos diferenciados, materiales sonoros específicos del saxo, que son articulados en una sintaxis que a su vez se combina con la

<sup>66</sup> Se trata de esquemas que orientan la improvisación indicando procesos, materiales, dinámicas, tímbricas y/u otros parámetros.

<sup>67</sup> Disponible en: <https://hernansama.bandcamp.com/track/persuasi-n-variable>

<sup>68</sup> Disponible en: <https://hernansama.bandcamp.com/track/espiriteria>

<sup>69</sup> Disponible en: <https://hernansama.bandcamp.com/track/sunrasiana>

<sup>70</sup> Disponible en: <https://kuaimusic.bandcamp.com/track/lava-pl-stica>

<sup>71</sup> Disponible en: <https://kuaimusic.bandcamp.com/track/contornos-cruzados>

electrónica. Estos materiales son presentados como objetos sonoros -a la manera de Pierre Schaeffer-, pero dentro de la línea estética denominada “Música concreta instrumental” que trabaja aquellos conceptos con música acústica hecha por instrumentos musicales tradicionales (una propuesta que tiene como iniciador a Helmut Lachenmann). Estos objetos sonoros incluyen por ejemplo distintos tipos de soplidos, slap, ruidos de llaves, multifónicos, staccatos, frulatos, etc.

La electrónica en *Confluencia* y en *Médula* es mediante un proceso en tiempo real a través de una serie de efectos previamente configurados de una pedalera. En *Velo* se incluyen también este tipo de procesos pero además hay electrónica pregrabada con pistas que deben dispararse en los lugares indicados.

Cada pieza está estructurada sobre un parámetro musical: “*Los tratamientos utilizados sobre el sonido fueron pautados de antemano, este es el caso de Confluencia (Movimiento II) en donde el parámetro fue trabajar el aspecto de la altura; en Médula (movimiento III) fue el ritmo pulsado. El primer movimiento, Velo, es una composición que se construye sobre el aspecto tímbrico y es un desarrollo de escritura de materiales que trabajo dentro del ámbito de la improvisación libre, es decir, la idea fue poner en la partitura mediante simbología diferentes sonidos que ejecuto con el saxofón*” (Samá, 2017: 70).

### Reflexiones finales

En las carreras de música de nuestras universidades la materia “Historia de la música”, por ejemplo, en casi todos –si no en todos- los casos basa su programa en “la” música académica europea. Recién en los últimos años se incorporó música académica de Argentina o Latinoamérica y en pocos casos –a veces a modo personal algunas/os docentes- incluyeron temas de músicas populares. Esto no es una particularidad de una carrera sino el modelo hegemónico de pensar la historia musical en Argentina y en el mundo occidental. Inclusive carreras pioneras de música popular, con todo el cambio de paradigma que su sola existencia significa, siguen estando marcadas por este modelo y siguen trabajando por abordajes superadores<sup>72</sup>. Pero no se trata de desecharlo sino de visibilizar la diversidad de músicas existentes y pensar las músicas académicas como un fragmento de un universo mucho más amplio: el de “las músicas” (Mendivil, 2016). Por supuesto este modo de pensar la historia de la música es también un modo de pensar la creación musical y un modo de pensar el mundo social del que es parte.

Las formas en que se ponen en relación las músicas populares y académicas tienen directa relación con el modo en que se piensa la identidad personal y colectiva, por lo tanto tiene profundas implicancias sociales y políticas. El proyecto nacionalista impuso un recorte de algunas músicas populares rurales en relación con técnicas y estéticas académicas, con un proyecto civilizatorio y homogeneizador sobre una sociedad diversa. El universalismo reaccionó y se opuso a esta tendencia postulando la actualización técnica y estética para participar del debate musical global, anteponiendo la idea de la “música absoluta” frente a una identidad “de tarjeta postal” del proyecto nacionalista. A su vez distintas músicas populares han recorrido un camino de expansión y valorización, que abrió varias grietas en los proyectos homogeneizantes que se impartieron desde lugares de poder durante el siglo XX.

Es así que surgen en esta etapa y en este territorio propuestas, como los tres casos abordados, que permiten desarticular y discutir las ideas de pureza en las músicas, en las artes, pero también en nuestra concepción de lo social. Lo diverso, lo intercultural, lo híbrido, la mezcla, pueden funcionar como motor creativo y como herramientas de una construcción social contra los distintos modos de racismo, estigmatización y

<sup>72</sup> Pienso en la Escuela de Música Popular de Avellaneda, las carreras de música popular de la Universidad Nacional de Villa María y la Universidad Nacional de La Plata.

desigualdad/inequidad. Es posible pensar nuestras creaciones musicales desde una mirada que valore cada lenguaje musical desde sus propios criterios estéticos, evitando el etnocentrismo y tomando decisiones como creadoras/es tanto de técnica musical como de difusión y circulación.

**Bibliografía:**

- Accattoli, Cristian (2015). *Tierra para pensarla. Exploración sonora de la música folklórica pampeana*. Tesis de grado, Escuela Universitaria de Artes, Universidad Nacional de Quilmes.
- Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. Editorial Grijalbo, México, 1990. (v.o. 1981)
- Díaz, Claudio Fernando (2009). *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación socio discursiva al folklore argentino*. Ediciones Recovecos, Córdoba.
- Mazzuco, Ignacio (2016). *Huiñay*. Tesis de grado, Escuela Universitaria de Artes, Universidad Nacional de Quilmes.
- Murgier, Pablo (2014). "Un modelo para el análisis de las interrelaciones entre música académica y popular", en IV Jornadas de Becarios y Tesisistas, UNQ, Bernal.
- Nattiez, Jean-Jacques (1990). *Music and discourse*. Princeton University Press, USA.
- Samá, Hernán (2017). *Saxofón y electrónica –Velo, Confluencia, Médula-*. Tesis de grado, Escuela Universitaria de Artes, Universidad Nacional de Quilmes.

**La voz****POSICIONAMIENTO DE LA LARINGE EN LA VOZ CANTADA  
REPENSANDO LOS MODOS DE PRODUCCIÓN VOCAL EN LA MÚSICA  
POPULAR Y SU ABORDAJE EN LA PEDAGOGÍA VOCAL**

Daniel Machuca Téllez (UNLP, Facultad de Bellas Artes, LEEM), Joaquín Blas Pérez (UNLP, Facultad de Bellas Artes, LEEM)

**Resumen**

Cuando observamos los diferentes modos de producción vocal en estilos tales como el canto lírico o coral, el rock o el bolero entre otros, encontramos rasgos identitarios de cada uno ligados profundamente al escenario de práctica. Tales modos de producción suelen ser la resultante de procesos de desarrollo vocal, sonoridades o emisiones particulares en el marco de prácticas culturales que suelen ser determinantes para dichas producciones. Las características vocales de cada estilo se identifican a partir de aspectos técnicos, expresivos, tímbricos y/o fisiológicos, abriendo un abanico de posibilidades tanto para la comprensión de cada uno como para su abordaje pedagógico. Atendiendo a esta diversidad de modos de producción vocal, proponemos indagar sobre la posición de la laringe en la voz cantada de la música popular y sus implicancias en la emisión. Realizaremos una revisión del concepto de “posicionamiento laríngeo” en bibliografía vinculada a la musicología y la fonoaudiología, estableciendo una relación con modos de producción vocal particulares y su incidencia en la resultante sonora. Nos referiremos a ejemplos musicales concretos, que sirven como casos testigo o modelos en vistas a hacer una relación triangulada entre posicionamiento laríngeo, estilos musicales y modos de producción vocal. De acuerdo a lo anterior y conforme a sensaciones corporales, propioceptivas y tímbricas describiremos tres niveles laríngeos para la producción de sonidos vocales en el canto: (i) Nivel profundo, (ii) Nivel Intermedio y (iii) Nivel Elevado. Consideramos que, si bien las técnicas tradicionales han ido transformándose para tener una cercanía con quienes aprenden canto, filiándose con técnicas respiratorias, corporales, psicológicas, etc., no se ha observado la incorporación de la idea de posicionamiento laríngeo en la práctica pedagógica. A partir de este trabajo se intenta encontrar herramientas, que permitan reducir la brecha conceptual y práctica existente en la enseñanza del canto en ámbitos institucionales -de corte académico tradicional- y las realidades de los modos de producción vocal desarrollados en el espacio de práctica de cada estilo.

**Palabras clave**

Voz, Canto, Posiciones, Laringe, Popular, Música.

**Introducción**

La enseñanza del canto ha sido abordada por diferentes escuelas<sup>73</sup> a lo largo de la historia, cada una con una impronta particular, que tiñe a la voz de detalles pertinentes tanto para el estilo, como para la época. Las escuelas italiana, alemana, francesa y española, adscriben todas a dos ideales estéticos propios de la música académica: virtuosismo y/o ideales de pureza y claridad como parámetros de belleza en la emisión sonora (Perelló et.al., 1981), las dos constituidas hegemónicamente para la valoración del canto. Sin embargo, los

<sup>73</sup> Entendemos por escuelas a las corrientes técnicas y pedagógicas que en el desarrollado de la voz cantada a lo largo de la historia, tuvieron un fuerte impacto en la música vocal europea y occidental.

aportes dados se vinculan principalmente a la música vocal de tradición europea y el paradigma asociado a las bellas artes, dejando por fuera a la práctica de las músicas populares rurales y urbanas que se han desarrollado en paralelo tanto en América como en Europa. Tales escuelas vinculadas directamente con el canto coral o lírico, se han constituido en la academia como el modelo a seguir para abordar la práctica vocal en la música popular; desde esta posición el canto en general se interpretaría en base a dicho modelo.

Desde la pedagogía vocal, se ha hecho un gran aporte para dar respuesta a las distintas problemáticas que plantea el canto, en esa dirección y a lo largo de la historia encontramos una pedagogía tradicional –apoyada en la experiencia individual de cada maestro y su imitación- y una pedagogía contemporánea –ligada al entrenamiento corpóreo-vocal-. En cualquiera de las dos, la voz es trabajada desde el principio de *técnica vocal* académica – que mantiene un enfoque centrado en características del canto lírico-coral–, considerado suficiente para el abordaje de cualquier tipo y estilo de musical. Dado que las prácticas vocales no pueden definirse en su totalidad en términos de *técnica vocal*, las mismas serán descritas refiriéndonos a los aspectos corporales como “*modos de producción vocal*”.

Ahora bien, cuando observamos la práctica vocal los diferentes modos de producción vocal en estilos tales como el canto lírico o coral, el rock o el bolero entre otros, encontramos rasgos identitarios de cada uno ligados profundamente al escenario de práctica. Carmen Baliero (2016) música y compositora comenta al respecto:

*[...] la música popular es una expresión, una opinión singular, un emergente de un momento, de una cultura en un lugar determinado. Su existencia y su valor varían, mutan con la realidad de ese lugar y con los intercambios e influencias. (p.58)*

Tales modos de producción son la resultante de procesos de desarrollo vocal, sonoridades o emisiones particulares en el marco de prácticas culturales que suelen ser determinantes para dichas producciones. Las características vocales de cada estilo se identifican a partir de aspectos técnicos, expresivos, tímbricos y/o fisiológicos, abriendo un abanico de posibilidades tanto para la comprensión de cada uno como para su abordaje pedagógico.

Un claro ejemplo de lo anterior es el concepto de *impostación* desarrollado en la técnica del canto lírico; esta expresa que el sonido que se emite a través de la laringe debe tener una colocación correcta en las cavidades resonanciales, el sonido debe dirigirse hacia atrás de la boca y arriba en la cavidad faríngea (Perelló et.al., op.cit.), por consiguiente, la intensidad aumenta, el timbre se espesa, tiende a aclararse, adquiere volumen, brillo e incluso estridencia reforzando los armónicos de la voz y como consecuencia de ello, un descenso significativo de la laringe (Husson, 1962).

De este modo, la producción vocal promovida por la academia y referida a ella, tiene atributos que permiten diferenciarla por ejemplo, de una murga uruguaya caracterizada principalmente por el timbre nasal y brillante. La práctica coral occidental de origen religioso focaliza en la homogeneidad de las voces y el timbre, evitando los rasgos singulares de cada cantante en pos de un resultado definido; en la música popular por el contrario, se propone una imagen donde la diversidad vocal se expone como rasgo fundamental (Baliero, op.cit.). Lo que en la música vocal académica se puede escuchar como un defecto en la voz, puede suponer la característica principal de una estrella del pop, rock o balada.

Atendiendo a esta diversidad de modos de producción vocal, proponemos indagar sobre la posición de la laringe en la voz cantada de la música popular y sus implicancias en la emisión. Realizaremos una revisión del concepto de “posicionamiento laríngeo” en bibliografía vinculada a la musicología (Shipp, 1987; Sundberg, 1987) y la fonoaudiología (Hurme y Sonninen, 1995; Thomasson, 2003) estableciendo una relación con modos de producción vocal particulares y su incidencia en la resultante sonora. Nos referiremos a



ejemplos musicales concretos que sirven como casos testigo o modelo en vistas a hacer una relación triangulada entre posicionamiento laríngeo, estilos musicales y modos de producción vocal. De acuerdo a lo anterior y conforme a sensaciones corporales, propioceptivas y tímbricas, describiremos tres niveles laríngeos para la producción de sonidos vocales en el canto: (i) Nivel profundo, (ii) Nivel Intermedio y (iii) Nivel Elevado.

Consideramos que, si bien las técnicas tradicionales han ido transformándose para tener una cercanía con quienes aprenden canto, filianándose con técnicas respiratorias, corporales, psicológicas, etc., no se ha observado la incorporación de la idea de posicionamiento laríngeo en la práctica pedagógica. A partir de este trabajo, se intenta encontrar herramientas que permitan reducir la brecha conceptual y práctica existente en la enseñanza del canto en ámbitos institucionales -de corte académico tradicional-, y las realidades de los modos de producción vocal desarrollados en el espacio de práctica de cada estilo.

#### Estudios y términos relacionados

Entre la bibliografía referida a las posiciones laríngeas se encuentran en general, investigaciones asociadas a la fisiología de la laringe, cuidado de la voz y, estudios de caso sobre estilos musicales en los que se generarían configuraciones del tracto vocal desfavorables. En dichos trabajos se vinculan tales configuraciones del tracto vocal, como opuestas a lo que la academia entendería como una 'buena' técnica y/o salud vocal. Tales investigaciones iniciaron a partir de los movimientos que tiene la laringe en el habla, entendiendo que cuando se producen sonidos en un hablante, la laringe se mueve conforme a las alturas que se produzcan en las palabras. Posteriormente se aplicaron los mismos estudios sobre la voz cantada. Se realizaron análisis comparativos sobre cantantes -aquellos que están formados en el canto lírico-coral- y no cantantes - sujetos que no pertenecen al canto de tradición académica europea- (Shipp y Izdebski, 1975). Los estudios realizados a cantantes y no cantantes mostraron que los movimientos de la laringe inciden no solo en la configuración del tracto vocal -laringe y faringe-, sino que además, tiene incidencias en el espectro acústico y la resultante frecuencial. Atendiendo a esto, los cantantes, producían un sonido voluminoso, con una frecuencia fundamental pronunciada y, una cantidad de armónicos reforzada debido a la posición baja de la laringe con respecto a la posición de reposo. Por otro lado, los no cantantes, tenían menos voluminosidad, frecuencias más altas y unos armónicos no tan pronunciados debido a la posición alta de la laringe con respecto a su posición de reposo. Los estudios no solo atendieron a las cuestiones acústicas sino a la fisiología presente en las diferentes formas de producción sonora, dejando visible el sobre esfuerzo cuando se canta con una laringe en posición alta en comparación, con la posición baja que promueve la distensión del aparato vocal (Shipp, 1987; Shipp, Guinn, Sundberg y titze, 1987; Thomasson, 2003; Andrade, 2012; Drahan et.al., 2013).

Por otro lado, la posición laríngea alta está vinculada con los modos de producción vocal de música no lírica/coral, comprometiendo así, su voz en pos de una identidad y objetivo específico. Una de las investigaciones del movimiento laríngeo realizada por Hurme y Sonninen (1995) concluyó que, hay factores relevantes para determinar cómo funciona el aparato vocal con los movimientos laríngeos y los sonidos que se emiten. Las maniobras que se realizan con la laringe alta, son posibles de realizar siempre y cuando las fuerzas que se producen en las cuerdas vocales, se mantengan equilibradas. Por último, plantea que la realización de un estudio ampliado, podría dar cuenta de otras características para comprender los movimientos verticales de la laringe en posición alta.

En el marco de la Facultad de Medicina de la Escuela de Fonoaudiología de la Universidad de Chile (Terán et.al., 2013) se han investigado las características de la configuración del tracto vocal, su configuración laríngea y su pendiente espectral en cantantes de música

popular de la ciudad de Santiago (Chile). Para esto, se realizó un experimento en el que un conjunto de cantantes interpretan la canción “Cumpleaños Feliz” en el género musical Pop, Rock y Jazz con tres niveles de intensidad en cada uno, *piano*, *mezzoforte* y *forte*. Los autores observan en los parámetros laringoscópicos y acústicos, un aumento de la actividad supraglótica y, un descenso y constricción de la laringe a medida que aumenta la intensidad sonora. En el pop, rock y jazz, obtuvieron resultados similares en relación al movimiento pero diferencias en lo relativo a la constricción. Se concluyó que los tres géneros analizados tienen diferencias sustanciales. No obstante, el rock presenta una mayor actividad muscular, lo que se interpreta como un aumento en la probabilidad de generar patologías vocales sin el empleo de una técnica vocal adecuada.

En la cátedra de acústica de nuestra facultad (FBA-UNLP) se realizó un estudio sobre acústica e identidad (Cingolani et.al., 2014), abordando la emisión vocal en el canto popular santiagueño (Santiago del Estero, Argentina). En este trabajo se observó –de acuerdo a la articulación bucolabial– una constricción faríngea cuando se eleva la laringe en dichas músicas. Estos resultados difieren de los que arroja el estudio anteriormente descrito: Terán (et.al., 2013), afirma –en relación a la interpretación del rock– que al descender la laringe, aumenta la constricción y que esta disminuye cuando se eleva la laringe. Cingolani (et.al., 2014) por otro lado, detalla un aumento de constricción cuando se eleva la laringe y, una baja constricción cuando desciende. A pesar que los estudios se realizan en estilos diferentes, llama la atención tal contraste en los resultados en la interpretación del canto popular santiagueño.

Sin embargo, asumimos que estas diferencias están fuertemente vinculadas al estilo, con lo cual, surgen dos interrogantes: ¿Los modos de producción vocal y la posición laríngea del canto santiagueño, podrían ser transferibles al rock para evitar la constricción? El pop y el jazz, que obtuvieron valores inferiores en relación a constricción en posición laríngea elevada, pueden suponer que: ¿Hay un modo de producción vocal en cada estilo, que evita la constricción hiperfuncional que compromete la salud vocal?

En literatura referente a la voz y el canto, podemos encontrar términos asociados como: *Twang*, *Belting*, *Mixed*, *Legit*, etc., utilizados como modos y/o formas de producción vocal, estos, traen aparejadas características ligadas a una posición media y alta de la laringe, acompañada de intensidades fuertes y constricciones en el tracto laríngeo y faríngeo, sinónimos de esfuerzo y exceso de trabajo muscular. No obstante, el modo de producción vocal que tiene el canto lírico, contempla una posición laríngea baja con una intensidad significativamente alta y sin una constricción faríngea importante, por el contrario se encuentra distendida (Sacheri, 2012), entendiéndose entonces, que puede ser el modo más apropiado para abordar la voz cantada.

De acuerdo a los estudios fonoaudiológicos, acústicos y fisiológicos expuestos, podemos deducir que los lugares en los que se posiciona la laringe, están relacionados con la intensidad, la constricción e hiperfuncionalidad del aparato vocal. Esto último se ha vinculado a la posibilidad de generar patologías. En concordancia con lo descrito anteriormente, se visualizan dos posibles inferencias: (i) El pop, rock, jazz y el canto popular santiagueño, tienen una forma de producción vocal diferenciada que compromete el movimiento laríngeo, su funcionamiento y su resultante sonora con respecto al estilo y, (ii) la constricción por hiperfunción del tracto vocal, es el resultado de una posición laríngea descorporeizada, y no producto de intensidades elevadas. Sin embargo, cuando vocalizamos y cantamos advertimos que: la intensidad no es un determinante para el posicionamiento laríngeo, es el resultado de cada posición.

A partir de esto, creemos necesario proponer una categorización de posicionamientos laríngeos, con miras al abordaje de la música popular desde la vocalización. La categorización se orienta al abordaje ampliado de los estilos musicales; consideramos que - a diferencia de los estudios nombrados-, cada estilo requiere posiciones laríngeas distintas,

no solo referentes a la salud vocal, sino al desempeño, agilidad y sostén característicos de ellos. Consideramos que cada posición, puede ser preparada y modificada voluntariamente con ejercicios sostenidos que -a partir de la vocalización y el canto-, posibiliten evitar la hiperfunción muscular y posibles alteraciones en el aparato vocal.

#### Definición de los posicionamientos laríngeos

En la experiencia del canto y la docencia, solemos observar que se pueden hacer modificaciones voluntarias de la posición laríngea, durante el desarrollo de la voz cantada. Dichas modificaciones, pueden ser un punto medular en el abordaje del canto de la música popular, dado que –como se mencionó en la introducción-, el aprendizaje del canto basado exclusivamente en un método tradicional académico –que aborda de manera holística el canto lírico y su posición laríngea baja como base y todo–, no da cuenta de la heterogeneidad de la voz cantada en la música.

Cuando realizamos otras actividades –correr, nadar, caminar, cantar, dormir, etc.- nuestra respiración varía significativamente entre: (i) Respiración profunda, diafragmática o abdominal, (ii) respiración media, torácica o intercostal o (iii) respiración alta, superficial o clavicular. Lo importante de cada respiración, es que se activa en una práctica específica, por ejemplo: cuando corremos, la respiración es media o intercostal, el cuerpo se adecua y entrena en dicha actividad para sostener y hacer eficaz la respiración. Por otro lado, al cantar o tocar instrumentos de viento, la respiración se vuelve profunda, se entrena en el accionar constante de la actividad y, se hace fundamental para aprovechar el aire. En nuestro aparato fonador (laringe), pasa algo similar cuando cantamos: de acuerdo al estilo musical, la laringe adopta una posición que le sea cómoda y eficaz, tanto para emitir como para fines estéticos; ésta posición se debe desarrollar en la práctica así como la respiración. Poder experimentar el lugar en el que se encuentra la laringe cuando cantamos, y aún más importante, poder cambiar ese lugar a voluntad, supone una tarea propioceptiva bastante compleja.

De acuerdo a lo anterior proponemos considerar la posición laríngea como una categoría, esta contempla conforme a sensaciones corporales, propioceptivas y tímbricas, tres niveles laríngeos para la producción de sonidos vocales en el canto: (i) **Nivel profundo**, (ii) **Nivel Intermedio** y (iii) **Nivel Elevado**. Describiremos algunas características de cada uno a continuación (Fig.1).

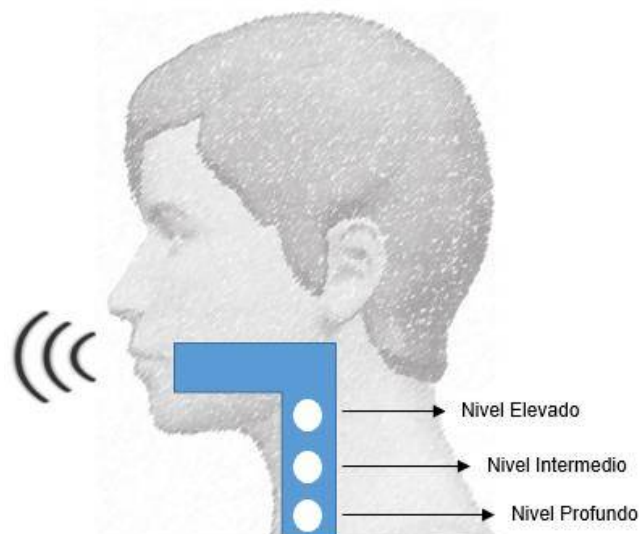


Fig. 1. Esquema niveles laríngeos.

ilustrativo de los

Nivel Profundo

Este nivel posee una intensidad significativamente alta, con una proyección de sonido y armónicos importante. Aquí la tesitura<sup>74</sup>, se hace evidente al ser el lugar donde mejor se desenvuelve el/la cantante (Fig.2). Este nivel se puede relacionar directamente con la voz del canto lirico. Recordemos que a partir del S. XVI, la voz tuvo que buscar herramientas que posibilitaran la proyección del sonido por sobre la orquesta y el público; el nacimiento de la ópera, la oratoria, la cantata y el aria, fueron fundamentales en el desarrollo vocal. La creación de teatros más grandes obligo a maestros y cantantes, a encontrar estrategias técnicas que generaran intensidades lo suficientemente altas, para que se escuchara en todo el teatro. Este nivel no debe relacionarse con la posición baja del rock que expresa el estudio realizado por Terán (op.cit.), pues la posición baja de la laringe que supone el canto lirico es considerablemente mayor. Un ejemplo que nos acerca a este nivel puede ser el del *Tenor Jonas Kaufmann*, en un ensayo con orquesta de *Turandot*, tercer acto, de "*Nessun Dorma*" (JonasKaufmannVEVO, 2015), de Giacomo Puccini; en este podemos observar la gran capacidad, voluminosidad e intensidad que tiene para sobrepasar a la orquesta con su voz, además de la preparación no solo en términos de entrenamiento, sino en el abordaje de las notas agudas e intensidades altas.

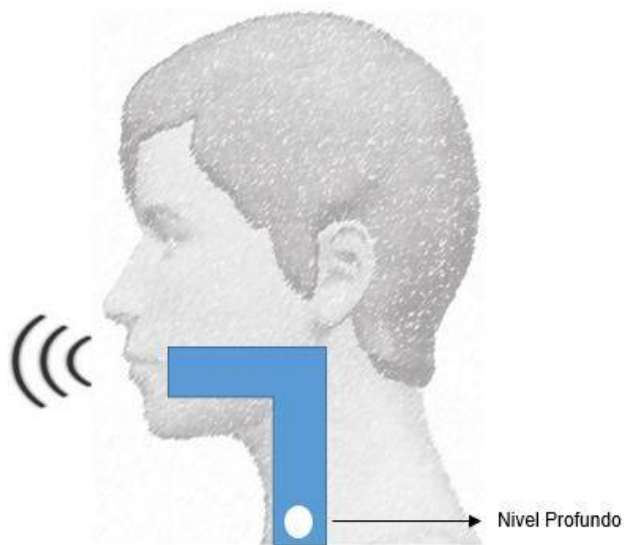


Fig. 2. Esquema

profundo de la laringe.

ilustrativo nivel

#### Nivel Profundo

Fisiológicamente comprende una posición laríngea más alta que el nivel profundo, este más relacionado con el rock, pop y jazz de la investigación mencionada al inicio (Fig.3). Aquí, la voz posee una intensidad un poco menor al igual que su voluminosidad. No obstante, proporciona un sonido brillante y una agilidad a la hora de cantar muy distinta a la del nivel profundo. En este caso la tesitura no está presente en su sentido estricto, por el contrario, se pone en juego una extensión de la voz bastante amplia. Este nivel laríngeo es muy usado en la música popular, permite una intensidad media-alta, un timbre franco en relación

<sup>74</sup> Rango de notas en el cual se desenvuelve con mayor soltura la voz cantada. No debe confundirse con registro, pues este supone la extensión total de la voz de una persona.

a quien produce el sonido, un rango de notas bastante extenso y un desgaste físico casi nulo. El uso del micrófono posibilita las características de este nivel, al igual que su utilización en grupos numerosos. Sugerimos dos ejemplos que nos acercan a este nivel: (i) Del cantautor y compositor Amaury Gutiérrez, *Lo mejor que hay en mi vida* (dayan572, 2012) y (ii) de Falta y Resto, murga uruguaya, *Despedida del gran tuteque* (Encuentro en el Estudio, 2012). En estos ejemplos, podemos observar algunas de las características mencionadas y su diferenciación con respecto al nivel profundo y elevado.

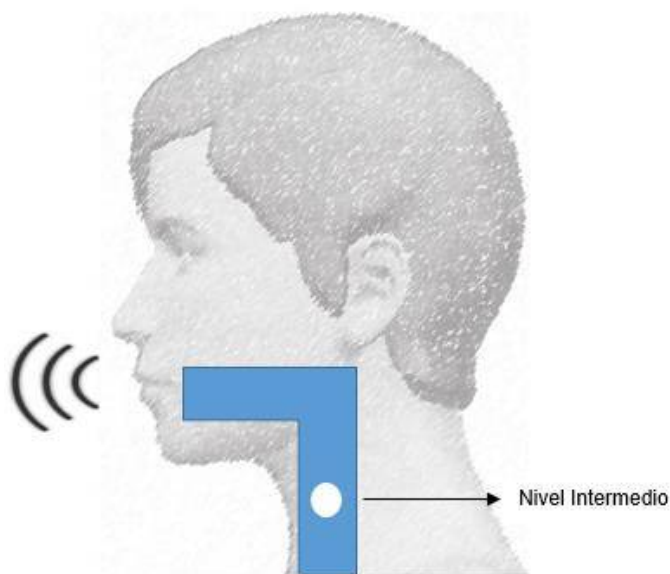


Fig. 3. Esquema ilustrativo nivel intermedio de la laringe.

#### Nivel Elevado

Su fisiología supone que la laringe se encuentra en un lugar considerablemente alto en relación a los demás. Sin embargo, es importante aclarar que este nivel, se debe usar aun manteniendo un apoyo laríngeo<sup>75</sup> (Fig.4). Este nivel está caracterizado por la suavidad que tiene, no solo en términos de intensidad sino estéticos; es sumamente versátil a la hora de recorrer toda la extensión registral que tiene la voz cantada. Un rasgo sobresaliente, es que los pasajes<sup>76</sup> en este nivel son sumamente delicados, tanto que pueden no llegar a notarse. Es un nivel muy utilizado en la música popular al igual que el intermedio. A pesar de ello, advierte una intensidad muy baja que requiere espacios pequeños o la utilización de micrófono. El estilo musical *Bossa Nova* está sumamente emparentado con las características que sugiere este nivel. No obstante, es utilizado en muchísima música, relacionándose paralelamente con el nivel intermedio. Para tener una idea aproximada de estas características, proponemos la escucha de *Wave* del cantautor, compositor y pianista, Tom Jobim, en las voces de su hija y su nieto, María Luiza Jobim y Daniel Jobim (fern1, 2009).

<sup>75</sup> En técnica vocal se denomina apoyo o *appoggio*: a la base desde la cual se realiza una fuerza de sostén e impulso aéreo. El término, incluido por los maestros de canto italiano en el siglo XIX, hacía referencia a un mecanismo de control del aire a partir de los músculos abdominales (Lyons y Stevenson, 1990) y el diafragma; El *appoggio* en la laringe, correspondería al sostén e impulso que tiene cuando se encuentra en una posición baja. Un buen apoyo da estabilidad, seguridad y dominio de la emisión. (Perelló et.al., 1981; Caligaris, 2014).

<sup>76</sup> Nota/as en las que se genera el cambio de un registro a otro, bien sea: Pecho, Falsete, Cabeza, Silbido.

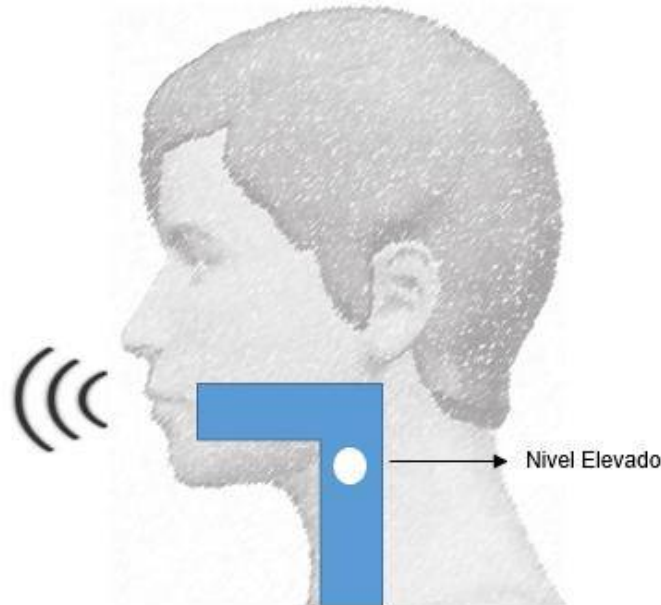


Fig. 4. Esquema ilustrativo nivel elevado de la laringe.

#### Implicancias de la posición laríngea en la producción vocal y en la práctica pedagógica

El intento por abordar la voz cantada de la música popular desde las técnicas tradicionales académicas, contiene un problema de orden metodológico, estas, suelen trabajar bajo dos premisas fundamentales: (i) La vocalización de una posición laríngea baja -utilizada en el canto lírico/coral- es el objetivo principal y suficiente para la práctica de cualquier estilo y su resultante tímbrica y, (ii) un estilo que compromete la salud vocal desfavorablemente, usa una técnica inapropiada y por ende, requiere de la intervención técnica tradicional.

El modelo bajo el cual se trabaja la pedagogía vocal, muestra la emergencia de diseñar alternativas que permitan acercarse a la voz cantada de la música popular de manera eficaz. Si bien, las técnicas tradicionales han ido transformándose para tener una cercanía con quienes aprenden canto, filiándose con técnicas respiratorias, corporales, psicológicas, etc., no han mostrado herramientas que permitan abordar la música popular desde la denominada vocalización.

Con las posiciones expuestas y descritas en este artículo, manifestamos la intención y la necesidad de realizar un estudio ampliado, permitiendo avanzar y profundizar en el tema. Pensamos que las posiciones laríngeas pueden ser un criterio para comprender y encarar los distintos modos de producción vocal, en especial, aquellos significativamente distintos a los del canto lírico/coral. Ahora bien, el desarrollo de un marco conceptual y metodológico que permita abordar –desde la vocalización– las posiciones laríngeas, sería una alternativa para la enseñanza del canto vinculado principalmente con la denominada música popular. Así mismo, consideramos que los niveles laríngeos descritos comprenden características significativas, siendo estas desarrolladas durante el trabajo vocal con prácticas tanto en el aspecto técnico, como en la práctica cantada. Para este abordaje que trazamos, es necesario un trabajo de reflexión y concientización propioceptiva, corpórea, tímbrica e intersubjetiva, permitiendo a quien está en el proceso de aprendizaje, tener la posibilidad de entender y modificar a voluntad las posiciones de la laringe según sea su objetivo personal.

Por supuesto, advertimos desde nuestra experiencia que es un trabajo sumamente complejo, requiere mucho entrenamiento y práctica en el canto. Entendemos que ningún abordaje musical, está determinado por ejercitaciones y prácticas aisladas de su entorno, por ende, el aprendizaje de estos niveles tiene que estar en inmutable cercanía con la práctica y, con los repertorios que se relacionan directamente con ella. Parte de la idea que presentamos, es la interacción constante y simbiótica del vocalizo y el cantar, los dos en paralelo - utilizados durante el desarrollo- posibilitan su eficacia.

La concientización de los movimientos laríngeos, las sensaciones corpóreas, el timbre resultante y la relación intersubjetiva que se deriva de la práctica y escucha de la voz cantada, serán en suma la base para comprender y aplicar los posicionamientos descritos en distintos estilos musicales.

#### Referencias

- Abbott, K. V. (1998). *Guide to Vocology*. (N. C. for Voice, & Speech, Edits.) National Center for Voice and Speech.
- Andrade, P. A. (2012). Analysis of Male Singers Laryngeal Vertical Displacement During the First Passaggio and its Implications on the Vocal Folds Vibratory Pattern. *Journal of Voice*, Vol. 26, pp. 665.e19 - 665.e24.
- Baliero, C. (2016). La música en el teatro y otros temas. En B. A. Inteatro (Ed.). La voz, el timbre, los fonemas y el texto desde la percepción musical.
- Caligaris, S. (2014). La voz del cantante de coros. Una aproximación fisiológica, técnica y psicológica. *Revista de investigación en Técnica Vocal, Año 2*, pp. 1 - 10.
- Cingolani, J. M. (2014). Acústica e identidad musical: La emisión vocal en el canto popular santiaguense. *7° jornadas de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales. JIDAP, Facultad de Bellas Artes, UNLP*.
- Drahan, S. a.-M.-R. (2013). Position of the larynx during lyrical singing in professional and amateur female singers: Preliminary results. *International Symposium on Performance Science*, pp. 809 - 814.
- Gómez, D. a. (2014). Consideraciones generales en torno de la enseñanza de la música popular. *JIDAP, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata*.
- Grossi, C. (2007). Dimensiones de la experiencia musical en la audición de la música popular. *1° Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular. Villa María, Córdoba: UNVM*.
- Hurme, P. a. (1995). Vertical and Sagittal Position of Larynx in Singing. *Conference: Conference: XIII the International Congress of Phonetic Sciences, Vol. 1*, pp. 214 - 217.
- Husson, R. (1965). *El canto*. (U. B. Editorial, Ed.) Buenos Aires Traducción: Dorothy Ling.
- Lyons, J. a. (1990). *POPS: Principles Of Pop Singing*. (S. Books, Ed.) New York.
- Meireles, A. R. (2015). Qualidade de voz no estilo de canto heavy metal. *Per Musi. Belo Horizonte*, 197-218.
- Perelló, J. a.-F. (1982). *Canto-dicción:(foniatría estética)*. Editorial Científico-Médica.
- Reyes, M. (2007). La técnica vocal para la música popular. *1° Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular. Villa María, Córdoba. UNVM*.
- Rodríguez, J. C. (2015). Algunos apuntes sobre la educación vocal y la fonación. *ARTSEDUCA*.
- Sacheri, S. (2012). *Ciencia en el arte del canto*. Librería Akadia Editorial.
- Shipp, T. (1987). Vertical Laryngeal Position: Research Findings and Application for Singers. *Journal of Voice, Vol. 1*, pp. 217 - 219.
- Shipp, T. a. (1975). Vocal frequency and vertical larynx positioning by singers and nonsingers. *The Journal of the Acoustical Society of America, Vol. 58*, pp. 1104 - 1106.
- Shipp, T. a. (1987). Vertical Laryngeal Position - Research Finding and Their Relationship to Singing. *Journal of Voice, Vol. 1*, pp. 220 - 222.

Terán, S. M. (2013). GÉNEROS MUSICALES Y SUS VARIANTES PERCEPTUALES, DE CONFIGURACIÓN DEL TRACTO VOCAL, CONFIGURACIÓN LARÍNGEA Y PENDIENTE ESPECTRAL EN UN GRUPO DE CANTANTES POPULARES DE SANTIAGO. *Escuela de Fonoaudiología, Facultad de Medicina, Universidad de Chile.*

Thomasson, M. (2003). Effects of lung volume on the glottal voice source and the vertical laryngeal position in male professional opera singers. *Speech, Music and Hearing, KTH, Stockholm, Sweden, Vol. 45*, pp. 1 - 9.



## PEDAGOGÍA VOCAL ENTRE LÍRICA, POP Y SALUD VOCAL

Ana María Meza (Instituto Profesional Projazz)

### Resumen

El presente trabajo aborda algunas de las problemáticas de la pedagogía vocal para el canto popular. A partir del análisis de un caso, se presenta un camino metodológico personalizado con énfasis en lo corporal que busca el uso sano de la voz y que cruza dos técnicas vocales: la técnica pop y la técnica lírica<sup>77</sup>. El caso es el de una alumna que presentaba lesiones en su instrumento vocal y debió prepararse para un rol de alto rendimiento vocal en un corto plazo para una temporada de teatro musical. En la introducción se describe el contexto en el que surge la metodología utilizada, luego se revisa el caso en que fue aplicada y los objetivos que orientaron las decisiones técnicas y recursos didácticos, así como el proceso de trabajo en cuestión, el cual fue organizado en sesiones intensivas combinadas con un monitoreo médico de la salud vocal de la alumna.

Los resultados, que son considerados exitosos en base a los objetivos propuestos, abren una discusión sobre las posibilidades y limitaciones de la pedagogía vocal en relación a la formación de cantantes en un medio musical cada vez más dinámico, especialmente frente a casos especiales que requieren metodologías y protocolos de cuidado específicos; un problema central en la discusión acerca de las relaciones entre técnicas vocales, salud vocal y rendimiento profesional (Bueso, Gálvez, Ruiz, Sanabria & Ortega, 2014).

¿Qué herramientas entrega la técnica lírica para la formación del intérprete de música popular? ¿Cómo se integran las técnicas vocales en las rutinas de la práctica pedagógica y cuáles serían sus limitaciones? ¿Cómo se vincula el pedagogo vocal con el tema de la salud vocal en relación a los objetivos profesionales de los alumnos?

### Introducción

Al revisar el origen y desarrollo profesional de las técnicas vocales en Chile y sus transformaciones a lo largo de los años en torno a las actuales exigencias estilísticas, se presentan dos principales escuelas de pedagogía vocal que podrían considerarse como opuestas en relación a sus fundamentos, su aplicación práctica y sus áreas de trabajo; éstas son la escuela lírica y la escuela pop.

Para argumentar el caso analizado, mencionaré muy brevemente, en una primera parte, algunos datos de mi formación como profesora de canto en el contexto chileno, los que permiten esclarecer las razones que fundamentan las decisiones y las didácticas escogidas para el tratamiento y preparación de la alumna.

---

<sup>77</sup> Por *pop*, *canto pop*, y *canto popular* entendemos al conjunto de técnicas vocales utilizadas en música popular, cuyo estilo vocal en relación a la *lírica* es más natural y utiliza efectos vocales como *belting*, *twang*, susurro, rasguños, voz de silbido, falsete, etc. Para el presente trabajo, diferenciamos *canto popular* usado en música popular difundida en medios de comunicación masivos de *cantar popular* presente en la música y tradición folklórica. Por *lírica* y *técnica lírica* entendemos al canto operático que abarca un conjunto de técnicas vocales utilizadas principalmente en repertorio de la Ópera montado en grandes teatros.

Cuando inicié mi formación en Santiago de Chile a mediados de los setenta, existían en el ámbito académico dos principales escuelas profesionales de canto: la Universidad de Chile y la Pontificia Universidad Católica de Chile. Además, había otras escuelas más pequeñas que dictaban cursos de música y canto. Excepcionalmente había un par de maestros que enseñaban a cantar técnica pop, cuyas rutinas utilizaban los ejercicios de la técnica lírica. En estricto rigor, no había ni un método ni ejercicios específicos para la enseñanza del canto pop, siendo la lírica, la principal formación impartida. Por los motivos anteriores, para aprender canto popular en Chile era necesario pasar por la escuela lírica, o bien formarse de manera particular o autodidacta. En paralelo, estaba también el mundo de la música folklórica cuyos exponentes y escuelas se daban de manera relativamente informal, pero en el cual no ahondaremos, a fin de centrarnos en las dos primeras escuelas de canto mencionadas.

En mi historia personal, transité por el campo de la música primero estudiando instrumentos musicales. Posteriormente, me adentré en el canto popular y comencé a trabajar como cantante profesional de música popular y folklore por el año 1975, principalmente en televisión, festivales, teatros y estudios de grabación. Luego, accedí al canto desde la perspectiva lírica, estudiando de manera particular con María Elena Guíñez y Claudia Parada. Culminando mi periodo formativo, trabajé durante una década en el Coro de la Ópera del Teatro Municipal de Santiago, donde tuve formación con Florencio Zanelli y Clara Oyuela. Esta última experiencia alimentó mi curiosidad acerca de las características de la técnica lírica que podían fortalecer la enseñanza del canto popular. Así, inicié un segundo periodo formativo en el que comencé gradualmente a dar clases de canto, a investigar textos y maestros de manera independiente, a estudiar técnicas de trabajo corporal, y a definir nuevas metodologías y rutinas.

De las experiencias relevantes al segundo periodo formativo, destaco la formación complementaria que fui integrando a la práctica pedagógica, en la que cursé diversas disciplinas y terapias de raigambre corporal. Principalmente aprendí Técnica de Matthias Alexander con Carlos Osorio, Terapia Reichiana con Ana Molina, Rolfing con Samy Frenk, además de practicar Gimnasia Psicofísica y distintas corrientes del Yoga. Un ejemplo de estas técnicas aplicado a la práctica pedagógica es el trabajo de relajación del alumno en la clase de canto (Toulon, 2009). Una revisión de la relajación muscular progresiva de Jacobson (1938), el método de relajación de Johannes H. Schultz (Toulon, 2009), la respiración rítmica del Yoga (Devi, 1957; SYV Yoga Centre, 1996) y las posturas de la Técnica Alexander (Brennan, 1994; Alexander, 1995 & Barlow, 2002), me permitió desarrollar una síntesis fundamentada de relajación breve y funcional que ayuda al alumno a cambiar su punto de partida al inicio de la clase, especialmente en relación a su tono corporal inicial, a su energía<sup>78</sup> y a su concentración. A partir de estas disciplinas complementarias fui desarrollando un puente entre las técnicas corporales y técnicas vocales, lo que comenzó a dar buenos resultados.

Con respecto al contexto chileno, es necesario mencionar que en los '80 un fuerte referente estilístico en canto popular fueron los cantantes del pop anglo e hispano provenientes principalmente de Estados Unidos, México, Puerto Rico y España. Lo anterior, fomentado por los medios de comunicación masivos de la época, constituyó el imaginario musical de varias generaciones de profesores de canto. Se trata de un tiempo en el que surge un canto pop más elaborado; un momento clave para la técnica vocal pop desde el punto de vista

---

<sup>78</sup> Por *energía* entendemos la vitalidad que caracteriza un cierto tipo de tono corporal en la definición de Joaquín Benito Vallejo (2001, pág. 45).

interpretativo, en el que aparecen exponentes que comienzan a introducir clichés, destrezas y adornos de mayor exigencia vocal en la música popular. Algunos ejemplos de referentes de importancia en el contexto de la formación de cantantes en Chile fueron Luis Miguel, Whitney Houston, Mariah Carey, Freddy Mercury, entre otros. A partir de estos exponentes –en un medio musical tan mediatizado como fue el de la música popular y el canto popular (música difundida en medios radiales y televisión), a diferencia del mundo selecto de la Ópera (que básicamente se mantenía restringido al campo del teatro y sus adeptos)–, la pedagogía vocal misma se vio afectada en la esfera popular, llegando a una especie de criterio flexible, es decir, *según los intereses y aspiraciones de cada alumno*<sup>79</sup>, provocando en consecuencia una subordinación de la enseñanza al servicio de los estilos, casi sin mediación de las condiciones de cada instrumento vocal.

Es así que fue tomando forma un enfoque de pedagogía vocal construido en directa relación con los desafíos de los nuevos estilos y sub-estilos del canto popular y sus respectivas dificultades. Por ende, al escribirse la historia de cada técnica nueva, van surgiendo nuevas dolencias, fatigas y lesiones causadas por el mal uso y el sobre-esfuerzo vocal. En mi experiencia, los estilos que son más exigentes, como el rock y el pop de alto rendimiento vocal, presentan con mayor frecuencia cuadros de cansancio o lesiones.

Podría afirmarse de manera general que el sometimiento a prácticas de alto rendimiento vocal sin los debidos cuidados de salud y rutinas de preparación, conduciría a situaciones de lesiones, rendimiento variable y fatiga crónica.

## Caso

En agosto de 2016, recibí a la bailarina María Nadal (41), española, mezzo, fumadora, quien no tenía formación como cantante y debía protagonizar el musical de alto rendimiento vocal “A Chorus Line” en su versión chilena. Para el rol de Cassie Ferguson, María debía alcanzar un LA 3 en voz timbrada para la canción “Música y Espejos”, lo que requería varias larga en correcta y estable colocación de la voz y con volumen. Además, María debía bailar un *solo* de danza al mismo tiempo que cantaba y enfrentar las exigencias técnicas de su rol protagónico para una temporada teatral de 32 funciones en seis semanas. El tiempo límite de preparación comprendió dos meses cronológicos de ensayos y se destinaron 10 sesiones intensivas para la preparación vocal.

En casos como éste –de alta exigencia en corto plazo–, lo que hago es una sesión de diagnóstico<sup>80</sup> para revisar el estado de salud vocal del alumno y determinar si éste debe ser derivado o no a un otorrino-laringólogo, si está en condiciones de cantar, y qué tipo de rutinas entregarle para alcanzar los objetivos del desafío. Tras el diagnóstico, al haber lesiones como esbozo de nódulos, muchas veces el otorrino-laringólogo sugiere un tratamiento paralelo y un trabajo vocal gradual. En algunos casos, como en el de disfonía, no es posible intervenir antes de un periodo de reposo.

---

<sup>79</sup> Mientras López Temperan (1970) subraya que esta característica adaptativa sería un capricho de los profesores de canto en su inhabilidad para trabajar “científicamente”, el problema se complejiza al considerar la figura impositiva de los alumnos y las presiones del medio musical en el ámbito popular.

<sup>80</sup> Según Alessandroni (2013) “el éxito de un profesor de canto está determinado por el grado de conocimiento certero que éste tenga de las técnicas correctas para modificar las condiciones iniciales del sonido vocal” (del alumno). En ese contexto, además de los conocimientos técnicos, el diagnóstico es crucial.

En nuestra sesión de diagnóstico, lo primero que noté fue su forma de hablar en un tono más grave del propio<sup>81</sup>, la que apoyaba el sonido en el pecho, y con baja resonancia de cabeza<sup>82</sup>. Al oír la cantar, noté una dificultad para ascender al registro agudo; registro que debía utilizar para cantar el rol del musical. De inmediato intuí que María presentaba algún tipo de lesión en su aparato fonatorio por la dificultad y tensión que le producían ejercicios básicos de emisión vocal. La derivé al otorrino-laringólogo para realizarse un diagnóstico médico.

María fue examinada por el otorrino-laringólogo Andrés Ortega, quien entregó el siguiente diagnóstico: *“María Nadal, mujer, 41 años, presenta laringitis sub-aguda por reflujo y alergia. Además en su examen laríngeo, presenta unos edemas subepiteliales de la zona media de ambos pliegues vocales compatibles con esbozos nodulares. Tratamiento: Antirreflujos, antialérgicos y anti-inflamatorios naturales. Pauta de higiene vocal estricta. Se deriva a su profesora de canto para manejo técnico intensivo y revisión del repertorio.”*

Con el diagnóstico en mano, comenzamos las sesiones de preparación vocal. Durante cada clase, fuimos evaluando el proceso, controlando resultados tras cinco sesiones y tras diez sesiones.

ETAPA I (sesiones 1 a 5):

Un primer objetivo fue modificar o intentar modificar su voz hablada para llevarla a un sonido más *de cabeza*. Ella presentaba una dificultad para emitir con voz timbrada especialmente en el registro agudo. Entonces, trabajamos la flexibilidad con ejercicios de vocalización líricos<sup>83</sup> en volumen bajo entre *MI 2* y *MI 3* con pausas de descanso entre cada uno de los ejercicios. Lo anterior podría graficarse en la secuencia: emisión, descanso, emisión, descanso, y así sucesivamente.

Después del calentamiento, continuamos la clase con ejercicios de apoyo en nota larga. Consecuentemente, tras las primeras clases, el registro agudo comenzó a ser alcanzado con mayor fluidez.

Un segundo objetivo de trabajo fue el aspecto actitudinal, considerando el estrés psicológico que provocaba en la alumna pensar que no iba a ser capaz de pasar al registro agudo a tiempo. Para ello, trabajamos los ejercicios de rutina, pero trasladando el acompañamiento del piano una octava más abajo, causando la sensación de estar cantando en un registro medio, el cual era más cómodo en relación al registro agudo. Para extender el registro agudo, probamos con distintos ejercicios. Uno que mostró grandes resultados fue un ejercicio de *glissando* descendente. Al hacer *glissandos* de quintas descendentes, por ejemplo de DO3 a FA2, el alumno ataca la nota desde arriba sin percatarse de cuál nota es. Frente a la tensión que muchas veces genera la noción de ascender a un agudo que se piensa que es inalcanzable, invertir la lógica<sup>84</sup> (en este caso, ascender en el registro vocal pero ejecutando ejercicios de *glissando* descendentes), le resta la importancia a la figura del agudo o del cantar ascendiendo, probablemente debido a que su objetivo es el contrario, es

<sup>81</sup> Posiblemente alguna versión del *síndrome de Bogart Bacal*. Véase *Voz Profesional y artística* (2014) pág. 104. Bueso; Galvez; Ruiz; Sanabria; Ortega. España: Ed. Formación Alcalá.

<sup>82</sup> Algunas definiciones de *voz de cabeza* en *La Voz Hablada y Cantada*. p. 94. Theodore Dimon. Ed. Gaia (2012).

<sup>83</sup> En mi experiencia, los ejercicios líricos con volumen bajo (*sotto voce*) facilitan la activación de la musculatura interna de la cavidad bucal, pero con un mínimo de exigencia para el instrumento vocal.

<sup>84</sup> En relación a la lógica de inversión de polaridades aplicada al canto, véase Stephen Chun-Tao Cheng (1993).

decir, descender. De esta manera, se conduce al alumno gradualmente y con mayor facilidad a su registro agudo.

En paralelo a los objetivos de técnica vocal de cada clase, y como ya advertimos, hay un eje de trabajo que se centra en el cuerpo, a través de la corrección postural, la relajación (especialmente de cuello y de mandíbula), y el uso representativo del gesto del bostezo recurrente de la lírica (López Temperan, 1970), entre otras posturas y ejercicios.

#### ETAPA II (sesiones 6 a 10)

Con el transcurso de las primeras cinco sesiones, pasamos a una segunda etapa de preparación vocal que abarcó dos objetivos.

Un primer objetivo fue afianzar los logros de la primera etapa a través de rutinas similares a las de la etapa anterior, pero de exigencia levemente mayor.

Un segundo objetivo fue otorgar un mayor tiempo y énfasis al estudio de repertorio: Se destinó dos tercios de la clase a la revisión focalizada y sistemática del repertorio, revisando una a una, en orden de aparición, las dificultades de cada parte del repertorio. En las primeras clases de esta etapa, el repertorio se estudió dos tonos más bajo del original y en las clases sucesivas se avanzó gradualmente hacia la tonalidad original.

### Resultados

Al finalizar el periodo de preparación vocal intensiva y concluir las 10 sesiones de técnica vocal y repertorio, María logró alcanzar las exigencias del rol; extendió su registro vocal agudo en cuatro semitonos, mejoró su calidad de emisión obteniendo un timbre uniforme y claro, y dominando también las destrezas vocales que exigía el repertorio en lo particular – hay que considerar que la interpretación del repertorio incluía demandantes coreografías, donde la nota larga o la colocación presentaban, en sí, un desafío–. La alumna manifestó sentir una mayor confianza y seguridad de sus propias capacidades en relación a los desafíos implicados en su desempeño, afirmando en sus propias palabras:

*“La experiencia fue muy positiva porque fue la primera vez que me enfrentaba a un papel protagonista, cantando sola y en un musical. Tuvimos poco tiempo, pero fue intensa la preparación. Los ejercicios me ayudaron a sacar la voz y tener seguridad fundamentalmente. Dejé de fumar y, con los ejercicios y la preparación, conseguí mayor capacidad respiratoria, e incluso logré subir dos tonos más dentro de mi registro en la escala musical [...], y dosificar más el aire para poder cantar cómoda y tranquila. Creo que conseguí lo más importante que era hacer creíble lo que cantaba y transmitirlo con mi voz como si estuviera hablando.” “Después de diez sesiones me pareció increíble poder dejar atrás muchas limitaciones y miedos que había en mi voz. En la Compañía de Antonio Gades tenemos que cantar y bailar, y todos estos consejos, ejercicios y tips [...] los he seguido aplicando...” “He conseguido dosificar la respiración que es fundamental y no quedarme disfónica ni tener mi voz cansada. El calentamiento de la voz es imprescindible y las vocalizaciones las he seguido haciendo. Esos dos tonos que subí durante las clases de preparación no se han perdido”.*

### Conclusiones

Como vemos en este caso analizado, a partir de los recursos didácticos aplicados junto con la supervisión médica de un otorrino-laringólogo, se desarrolla un trabajo vocal especializado de corto plazo para alto rendimiento vocal, cuyos resultados, considerados exitosos en base a los objetivos propuestos, dan cuenta, por una parte, de la compatibilidad entre las dos técnicas vocales utilizadas (debidamente integradas con un enfoque global del proceso) y, por otra parte, abren una discusión sobre las posibilidades y limitaciones de la pedagogía vocal en su aplicación relativa a las necesidades actuales de quienes practican el canto y el contexto en que ello se desarrolla.

Un segundo aspecto relevante de este caso, es que pone en relieve que el profesor de canto debe tener un conocimiento acerca de su propia corporalidad para corregir, detectar visualmente y guiar al alumno en el trayecto de su aprendizaje. Sobre este punto, consideramos que no se puede realizar un diagnóstico o diseñar un proceso pedagógico sin estos conocimientos (Alessandroni, 2013) y que es el profesor quien debe reconocer primero si el alumno necesita ser encaminado más hacia la tonicidad muscular o hacia la relajación para que luego él perciba desde sí mismo tanto el temple que antecede al acto de cantar, como el cansancio producido por una práctica prolongada. El alumno debe ser capaz de reconocer en su cuerpo<sup>85</sup> la energía y el tono corporal que requiere para cantar: *“La tensión exige esfuerzo, trabajo, consumo de energía, fatiga. La distensión, por el contrario, significa dejar de hacer fuerza, descanso, posibilitar que la energía perdida se recupere”*<sup>86</sup>.

El trabajo realizado con la vocalización lírica se volvió necesario en relación a los desafíos que se propusieron. En el caso de María Nadal, los ejercicios de relajación previa a la práctica, tanto como los ejercicios de articulación y el uso de vocalizos líricos descendentes con voz colocada –pero en volumen bajo y con alternación de pausas tras cada repetición–, son parte de una rutina que alcanzó los resultados esperados. Podría generalizarse que, para casos de similares características con presión de tiempo o un repertorio exigente, sería recomendable realizar estos vocalizos líricos en el calentamiento. Por el contrario, si un cantante debe preparar un repertorio en el rango medio de su voz y de mínima dificultad, posiblemente no necesite vocalizar de esta manera.

Tras todas estas consideraciones y aunque en el inicio de mi periodo formativo yo misma separaba las técnicas en dos rutinas (la rutina lírica y la rutina popular), hoy recomiendo una cruz donde ambas técnicas se van entrelazando, abriendo camino para una formación más completa. Con ello quisiera además hacer hincapié en la importancia que en ese entendido implica integración de las disciplinas corporales como herramienta facilitadora del proceso de aprendizaje.

Las actuales exigencias estilísticas del cantante popular en su ámbito de desempeño profesional requieren de una pedagogía vocal que sea capaz de elaborar rutinas personalizadas para cada situación particular, es decir, usando metodologías, criterios y protocolos de cuidado que permitan enfrentar casos diferentes con instrumentos vocales, plazos y objetivos igualmente diferentes. Que no existan aún convenciones ni acuerdos generales en cuanto a qué procedimientos de salud vocal son los adecuados implica que los profesores de canto deben enfrentar cada caso de manera aislada sin la posibilidad de dejarse guiar por otros casos y experiencias similares como se resuelve en tantos otros campos de estudio. Una cooperación entre profesores que facilite la comunicación entre

---

<sup>85</sup> Comparto la relación voz y cuerpo que establece Begoña Torres (2008) en su trabajo *Anatomía de la Voz* España: Ed. Paidotribo.

<sup>86</sup> Joaquín Benito Vallejo (2001, pág. 45).

casos y experiencias impulsaría la investigación hacia nuevas posibilidades metodológicas entre técnicas, cuidados y repertorio para el canto popular.

## Bibliografía

- Alessandrini, N. (2013). *Pedagogía Vocal Contemporánea y profesionales prospectivos: hacia un modelo de diagnóstico en Técnica Vocal* en <http://hdl.handle.net/10915/34571>
- Alexander, M. (1995). *El Uso de Sí Mismo*. Trad. de Matias Mulet Truyols. España: Urano.
- Barlow, W. (2002). *El principio de Matthias Alexander: El saber del cuerpo*. Trad. de Marco Aurelio Galmarini Rodríguez. España: Ed. Paidós Ibérica.
- Benito, J. (2001). *Cuerpo en Armonía*. España: Ed. Inde.
- Brennan, R. (1994). *El manual de la técnica de Alexander*. Trad. de Catalina Ginard Feron. España: Ed. Barcelona.
- Bueso, E., Galvez, J., Ruiz, P., Sanabria, J., & Ortega, F., 2014. *Voz Profesional y Artística*. España: Ed. Formación Alcalá.
- Chun-Tao Cheng, S. (1993). *El Tao de la voz: La vía de la expresión verbal*. Trad. de Ediciones Gaia. España: Ediciones Gaia.
- Conable, B.; Conable, W. (2001). *Cómo aprender la técnica Alexander*. España: Ed. Obelisco.
- Devi, I. (1957). *Respirar bien para vivir mejor*. Trad. de Andrés María Mateo. México: Ed. Constancia S.A.
- Dimon, T. (2013). *La Voz Cantada y Hablada*. Trad. de Alejandro Pareja. España Ed. Gaia Ediciones.
- Jacobson, E. (1938). *Progressive relaxation*. Chicago: University of Chicago Press.
- López Temperan, W. (1970). *Las técnicas vocales*. Uruguay: Ed. López Temperan
- Lowen, A.; Lowen, L. (1989). *Ejercicios de Bioenergética*. Trad. de Manuel Algora Corbi. España: Ed. Sirio.
- Rolf, I. (1994). *Rolfing: La integración de las estructuras del cuerpo humano*. Trad. de Marta Gustavino y Arthur Klein. España: Ed. Urano.
- Sivananda Yoga Vedanta Centre 1996. *Yoga, Mente y Cuerpo*. Trad. de Cristina Martín. Inglaterra: Ed. Dorling Kindersley Ltd.
- Torres, B. & Gimeno, F. (2008). *Anatomía de la Voz*. España: Ed. Paidotribo.
- Tulon C. (2009). *Cantar y Hablar*. Ed. Paidotribo.

**VOCES INSOLENTES SIN HISTORIA**  
**Alternativas metodológicas para historiar los cantos colectivos**  
**latinoamericanos**

Cecilia Trebuq (UNLP, Facultad de Bellas Artes y UADER, FHAYCS) y Leticia Zucherino (UNLP, Facultad de Bellas Artes)

**Resumen**

La música vocal de producción colectiva ha sido una de las músicas que ha sufrido los límites metodológicos que inevitablemente impactan en las posibles historicidades. Con el propósito de justificar su presente musical y con el afán de validar sus características en términos universales, la tradición musical europea, construyó un relato histórico a partir de una idea objetualista, que se expresó en una sucesión de objetos geniales, exclusivos y autónomos, depositarios de la estructura artística.

Así, los constructores de tal relato debieron lanzarse a la búsqueda de repertorios musicales del pasado que delinearan, en términos de progreso, la evolución histórica de su música. En este sentido, la música vocal formará parte constitutiva de la historia e identidad musical europea pero sólo en la medida en que contribuya a concretar tales objetivos. En la confección de aquel “pasado deseado” (Treitler:1991), todo interés en estos repertorios desaparecerá con el advenimiento de una música que pueda ser analizada en términos autónomos, es decir, que permita aislar su forma y considerarla en sí misma: la música instrumental/ sinfónica de concierto.

Queda por dilucidar, entonces, a qué nos referimos cuando hablamos de música vocal de producción colectiva. En principio, es una práctica y una forma de producción musical que no estaría determinada por un género musical en particular o rasgos sonoros específicos, así como tampoco exclusividad de ninguna región geográfica. A su vez, si la consideramos literalmente, podría aludir tanto a la práctica musical de las clases hegemónicas como las subalternas, clases profesionales o “amateurs”, así también podría referirse tanto a músicas “cultas” como populares.

Particularmente, en Latinoamérica esas músicas adquieren una especificidad que permitiría considerarlas como un conjunto, sin olvidar las singularidades que pudieran presentar según la conformación étnica de quienes la producen, la región geográfica o el momento histórico donde se producen. Es así que, estas manifestaciones, aunque no todas, suelen estar vinculadas a lo sagrado, al orden ritual. Su carácter utilitario, la relación con el cuerpo, la amalgama entre lo sonoro y lo danzante, el privilegio de lo colectivo sobre lo individual, la heterogeneidad sonora son algunos de los elementos de la música que no están supeditados a un solo principio ordenador unidimensional sino, más bien, estableciendo un diálogo entre ellos.

Este trabajo se propone indagar en tres casos pertenecientes a la música vocal y popular latinoamericana: Rumba cubana, Murga uruguaya y Afoxé afro-bahiano, con el fin de encontrar indicios y fuentes que revelan características concretas que permitan estudiarla y compararla. Buscaremos definir si es posible encontrar en las músicas populares actuales/contemporáneas de nuestra región, supervivencias de elementos y características musicales, así como modos de producción y formas de circulación, propias de las músicas de nuestro pasado, que han funcionado, y funcionan aún hoy, como resistencias frente a los intentos de aculturación por parte de la cultura europea. Tal es el caso de las diversas manifestaciones musicales vocales que se practican de manera colectiva a lo largo y ancho de nuestro continente.



**Palabras clave:** Historiografía musical latinoamericana, Música latinoamericana, Canto colectivo, Música vocal, Historia social de la música.

### **Estado de situación de los estudios historiográfico- musicales sobre Latinoamérica**

Como ya hemos afirmado en otros artículos<sup>87</sup>, es posible advertir algunas líneas de continuidad entre las distintas tendencias historiográficas hegemónicas que han influenciado los estudios e investigaciones dedicados a las músicas latinoamericanas. En este sentido, hemos advertido que en su gran mayoría presentan una misma limitación que se evidencia en la transferencia lineal y la aplicación acrítica local de epistemologías, categorías, conceptualizaciones y metodologías ajenas, generadas en y desde los centros europeos y norteamericanos.

En consecuencia, la imposibilidad de estudiar a nuestras músicas en sus propios términos – debido al escaso aporte epistemológico e historiográfico local y al sistemático trasplante de metodologías musicológicas metropolitanas- sumada a la ausencia de una intención por escribir una historia general de la música en Latinoamérica, ha dado como resultado historias musicales latinoamericanas construidas bajo modelos historiográficos generados en los centros culturales hegemónicos de tradición “occidentalocéntrica” (Grosfoguel, 2014). Es así que, entre otras cosas, dichos relatos han contribuido a la naturalización y reproducción de la idea de que los desarrollos culturales y musicales latinoamericanos son de inferior calidad frente a los de las culturas de las metrópolis:

Lo que nosotros conocemos como América Latina, no es hasta hoy otra cosa que una prolongación cultural de Europa, deturpada en mayor o menor medida de acuerdo con factores locales diferentes. Europa dedicó los tres primeros siglos de su dominación político-económica a vaciar culturalmente por la violencia salvaje al continente conquistado, así como lo vaciaba económicamente. Al saqueo y la neutralización de las potentes culturas autóctonas siguió su sustitución por la cultura europea, como forma ideal de sujeción y de esclavización económica. Las variantes respecto del modelo metropolitano pasan a constituir exotismos interesantes o excentricidades permitidas dentro de los cánones preestablecidos (Aharonián, 2012, p. 47)

No obstante, resulta significativa la presencia de una corriente de pensamiento musicológica contemporánea y contrastante generada en Latinoamérica, e influenciada por un *pensamiento emancipador*<sup>88</sup>, que se distingue por la inclusión de músicas no convencionales, por un enfoque crítico que rechaza el positivismo musicológico e historiográfico, por una significación diferencial de lo que se entiende por “lo latinoamericano”, y, en este sentido, por una voluntad integracionista de la región. Sin embargo, aún es escasa su repercusión en la enseñanza del grado universitario y en el nivel superior en general, lo que resulta un obstáculo de envergadura para su difusión y desarrollo.

### **Los relatos hegemónicos...**

Para Treitler (1991), la construcción de los relatos histórico-musicales por parte de la tradición europea occidental contribuyó a identificar la división absoluta entre, lo que en términos musicales y culturales, es lo “Nuestro”- lo Occidental- y lo que es de un “Otro”. En relación a esto, no debiera parecernos casual que el momento de consolidación de dichos

<sup>87</sup> Eckmeyer, M., Maggio, M. y otros, 2015; Eckmeyer, M., Zucherino, L., y otros, 2015; Eckmeyer, M., Trebuq, C., y otros, 2017; Larrégle y otros, 2014.

<sup>88</sup> La Casa de las Américas en Cuba, la Sociedad Venezolana de Musicología, entre otros, y su acción musicológica, son algunos de los testimonios vivos que integran dicha corriente.

relatos haya coincidido con el auge del imperialismo europeo decimonónico, el positivismo científico y la hegemonía capitalista de la burguesía europea occidental. En tal sentido, la invención de la dicotomía *civilización/barbarie* resultó necesaria para legitimar su propia identidad, vinculando la idea de *civilización* a ese “yo paradigmático” europeo occidental y la de *barbarie* al extranjero, al *otro* (Belinche, 2010). En consonancia con tales supuestos, estos relatos han servido para validar las músicas que formaron -y forman- parte del desarrollo o “evolución” de la música europea a través de un trabajo de identificación y selección en las mismas de “solamente aquellas cualidades que cuentan como europeas, bajo el amparo de la figura de Beethoven, quien las representa como ningún otro”. (Treitler, 1991, p. 8). De esta manera, durante los siglos XIX y XX se llevó a cabo, en términos historiográficos, lo que este autor ha descrito como “la acomodación del pasado como predecesor de una idea preferida del presente” con el propósito de justificar su propio presente musical y con el afán de validar sus características en términos universales, segregando de esa historia a los repertorios que no se ajustaran a su estética.

La mirada europea, al ser la de la civilización, descubre todo territorio en que su codicia se deposite. La civilización introduce en la Historia todo territorio descubierto. Así, los conquistados estarán siempre en deuda con los conquistadores, aun cuando éstos saqueen sus riquezas: sin ellos, quedarían fuera de la Historia. No es casual que Hegel haya creado la expresión “pueblos sin historia” para aquellos que permanecen ajenos o rezagados ante la marcha de la historia, que es la de Occidente”. (Feinmann, 2016, p. 72)

Para llevar a cabo dicha tarea, la construcción de aquellos relatos debió basarse en una sucesión de objetos geniales, exclusivos y autónomos, depositarios de la estructura artística. En otro artículo<sup>89</sup>, hemos denominado *Historia de los Estilos* (Samson, 2009) a esta historiografía musical hegemónica y la hemos caracterizado como *romántico - positivista*. En ese sentido, no ha sido dificultoso imaginarnos “por qué en la historiografía tradicional no hay lugar ni tiempo para la música de América Latina” (Eckmeyer y otros, 2015, p. 4). Resulta importante insistir en que, para alcanzar la confección de aquel *pasado deseado* (Treitler, 1991), los constructores de tales relatos históricos debieron ir en busca de aquellos repertorios musicales que, a través del análisis sintáctico, delinearan en términos de progreso, la evolución histórica musical europea- occidental y, al mismo tiempo, justificaran su propio presente musical: un presente que valoraba -y valora- únicamente los repertorios analizables en términos autónomos, aquellos que permiten aislar su *forma* y considerarla en sí misma y que poseen una *sintaxis autónoma*. Finalmente, el objetivo subyacente fue el de institucionalizar la música como *objeto*, y, por lo tanto, como mercancía (Atali, 1995).

“La elevación del intelecto y la celebración de la lógica abstracta, así como la desvalorización de la experiencia vivencial y de los otros procesos psíquicos menos conscientes, son rasgos que no sólo se revelan en la naturaleza misma de la música clásica occidental, sino también en las actitudes más comúnmente compartidas hacia ella. (Small, 1991, p.88)

De esta manera, el canon musical historiográfico estará conformado desde entonces, por la música instrumental sinfónica de concierto, por lo que la música vocal pasará a formar parte constitutiva de la historia e identidad europea sólo en la medida en que contribuya a concretar dichos objetivos. De esta manera, todo interés en tales repertorios por parte de la

<sup>89</sup> Eckmeyer, M., Maggio, M. y otros. (2015) “Haciendo del problema la solución. Los conceptos de mestizaje y transculturación y su aplicación al estudio histórico de la música latinoamericana”. X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina. FBA, UNLP, 2015.

historiografía, así como el desarrollo de conceptualizaciones y categorías que pudieran dar cuenta de las especificidades sonoras y técnicas de los diferentes usos que se la ha dado a la voz hasta el día de hoy, irá desapareciendo y terminará por diluirse hacia fines del siglo XIX.

En este sentido, una de las consecuencias más palpables de esta falta de interés por los repertorios vocales puede evidenciarse en el hecho de que el desarrollo de terminologías específicas para caracterizar las formas de emisión y rasgos sonoros de la música vocal en general, se encuentra en una suerte de estatismo desde hace ya tiempo dentro del ámbito musicológico. Tal es así que las categorías que suelen utilizarse en la actualidad para la música vocal no varían demasiado de las empleadas en los tratados del siglo XVIII dedicados al canto practicado en el teatro lírico de entonces. En consonancia con lo que venimos sosteniendo, la teoría musical occidental ha ido generando términos y conceptos para y en función de una música correspondiente con su propia identidad musical, adjudicándole además, un carácter universal. De hecho, en los análisis musicales, con frecuencia se focaliza en la manera en que se utilizan los elementos del lenguaje musical, específicamente en la armonía, el contrapunto y la forma, y en mucha menor medida en los aspectos rítmicos y las configuraciones melódicas (Romé, 2017). Con lo cual todo lo relativo al timbre y la sonoridad suelen quedar al margen.

### **Voces en resistencia a ritmo de “marcha camión”**

En Uruguay, “murga” se refiere a una manifestación musical- teatral montevideana originada en prácticas anteriores y de nombres diversos, que se desarrollan a partir de 1920, definiendo una serie de características propias. Se trata de un grupo vocal reducido, de una docena de cantantes, mayoritariamente varones, acompañados por tres percusionistas que tocan bombo, redoblante y platillos de entrechoque. En la murga, como en muchas otras prácticas culturales carnavalescas, el elemento teatral sirve para comentar satíricamente situaciones sociales y políticas acontecidas durante el año transcurrido previo al carnaval. En este sentido, el conjunto se presenta con los rostros pintados, usa ropas grotescas o fantasiosas, y se mueve con una gesticación característica. La estructura del espectáculo murguero está, en la mayoría de los casos, constituido por secciones estandarizadas<sup>90</sup> donde las partes de conjunto se alternan con partes solistas, dúos y tríos, y, como puede evidenciarse en el caso del *Saludo* presentado en el año 2005 por la murga *Curtidores de Hongos*, el grupo vocal suele estructurarse sobre una base general de tres voces: sobreprimos, primos y segundos<sup>91</sup>. Es interesante notar, la existencia de criterios armónicos bien determinados donde la melodía principal suele cantar por debajo de la voz más aguda, y los movimientos de las voces suelen ser insistentemente paralelos y armonizados por terceras -a diferencia de los conjuntos corales de tradición europea-occidental-, aunque con un determinado y acotado repertorio de recursos contrapuntísticos. Al mismo tiempo, puede notarse que las relaciones interválicas, así como los criterios armónicos, son poco convencionales y muy poco ortodoxos “para una visión conservatoril” (Aharonián, 2007, p. 116), esto parece ser habitual ya que no todos los repertorios *murgueros* responden netamente a una lógica estrictamente tonal (Lamolle y Lombardo, 1998)

<sup>90</sup> La estructura tradicional suele estar constituida por: *saludo*, *salpicón* o popurrí -donde se relatan los sucesos fundamentalmente políticos, económicos y sociales más importantes acontecidos durante el año previo al carnaval-, *cuplé* -parte central, en general cómica, y de mayor importancia en términos de actuación teatral-, y *retirada*.

<sup>91</sup> A su vez, los primos suelen subdividirse en primos lisos y primos altos y los segundos en segundos propiamente dichos y bajos. Los sobreprimos pueden segregar la tercia, con carácter más solista que suele “escaparse” del coro y contrapuntar con él, aunque a diferencia de lo que suele esperarse, no siempre ésta es la voz más aguda.

Sin embargo, el elemento más llamativo en el caso que analizamos pareciera ser la sonoridad tímbrica de las voces ya que es posible vislumbrar una técnica particular aplicada al canto que se aleja tanto de los estándares de la música europea como de la utilización de la voz en la vida cotidiana. Como puede percibirse, las voces cantan preferencialmente sobre la región más aguda de sus registros, en este sentido, no parecieran respetarse aquí los registros vocales estandarizados ya en el siglo XVI por la música coral europea occidental. Entre otras cosas, podríamos pensar que esto puede deberse al hecho de que, al ser músicas cantadas en espacios abiertos, la utilización de la zona aguda del registro resulta de gran ayuda para lograr un gran volumen. De igual manera, la forma en que los cantantes colocan la voz, parece no ser una, sino varias. Los *segundos* utilizan por momentos una emisión “metálica”, como salida de un caño, y en otros una emisión más parecida al mugido de las vacas. La emisión vocal de las voces medias y agudas es nasal - aunque no suele ser esta colocación la única-, y presenta una sonoridad “latosa”. A su vez, puede escucharse, fundamentalmente en las partes solistas (en los min. 2:06 y 2:21, por ejemplo), que, en una misma frase, las voces pasan de voz “de garganta” a una “voz nasal”, recurso que permite y facilita el paso de partes graves a agudas. Es interesante notar, como decíamos más arriba, la falta de terminología para la denominación de las formas de emisión vocal de los cantos populares latinoamericanos de producción colectiva, lo que se evidencia en los estudios e investigaciones dedicados a estas músicas, en donde se suele recurrir a descripciones y términos poco precisos, como “voz nasal o gangosa” o “emisión hiriente o grosera” (Aharonián, 2007).

Otro aspecto particular de la emisión murguera que, según Aharonián, puede observarse en el caso seleccionado, es la fuerza física de sus ataques, la solidez de la masa sonora emitida y la capacidad desarrollada para que las entradas a varias voces sean netas y de una inusual seguridad. En este sentido, el criterio *murguero* privilegia el “borde duro” de la emisión y un enorme caudal sonoro, a diferencia y en detrimento de la paleta de matices utilizada y presente en la estética coral europea- occidental, la cual parece interesar poco en la estética sonora de la murga. En este sentido, lo “aterrador” o “peligroso”, para un oído educado bajo una perspectiva hegemónica- colonial, suele ser la falta de “cuidado de la salud y la higiene vocal”, indispensable para la estética vocal hegemónica. Es que en general, durante el carnaval y luego de una presentación o aún por la mañana siguiente, los murguistas no pueden emitir sonido, quedan disfónicos, por lo que la manera de recuperar la voz suele ser a través de unos curiosos ejercicios que consisten en “emitir unos sonidos terribles que más bien parecen destinados a destruir para siempre toda posibilidad de cantar”, pasándole por encima a la disfonía y derrotándola “de pesado”. El sistema no parece ser muy ortodoxo a los ojos coloniales, sin embargo y por lo general, resulta efectivo, aunque los murguistas experimentados “saben bien que no es con cualquier tipo de grito que se logra el resultado buscado” (Lamolle y Lombardo, 1998, p. 45).

Por otra parte, en la clarinada<sup>92</sup> de esta presentación se evidencia un aspecto importante de la estética murguera: en los finales de frase donde se prolongan las vocales, si bien en teoría todos los integrantes de cada cuerda o subcuerda están cantando la misma nota, algunos, y principalmente las voces agudas, la adornan con vibratos, trinos e incluso melismas diferentes, por lo que el resultado es una sensación de movilidad imposible de transcribir en partitura. En este sentido, al hablar de “afinación” en el caso de la murga, es importante atender y conocer ciertos códigos propios del género, ya que muchas veces “los *do* no son *do* sino un poquito más agudos o más graves, y resulta que si uno canta un *do* muy afinado la interpretación pierde sabor (...) probablemente se está incurriendo en una especie de desafine ideológico” (Lamolle y Lombardo, 1998, p. 36). En este sentido, es

<sup>92</sup> El término “clarinada” denomina las secciones cantadas “a capella”, en general al principio del saludo y la retirada.

lógico pensar que confundir este fenómeno con meros desafines resulta inadecuado y devaluativo al momento de valorar estas prácticas.

### El legado racional...

De las regiones “periféricas” colonizadas, primero por Europa y luego por Estados Unidos, América Latina fue (y es) la región del mundo donde el intento de aculturación -de sustitución de la propia cultura por la cultura hegemónica- funcionó con mayor perfección, aún así, no se logró alcanzar dicho objetivo. Esto se debió tanto a los intentos mencionados por parte de las metrópoli como a la adopción del pensamiento y la estética moderna-colonial como propias, por parte, fundamentalmente, de la élite y la intelectualidad latinoamericana. Curiosamente, para el creador latinoamericano, su propia cultura pasó a ser extraña y a menudo exótica, lo que implicó valorarla como *más pobre* o *inferior*.

La falta de perspectiva de la propia imagen con que los latinoamericanos nos hemos movido habitualmente es un triunfo del conquistador sistemáticamente prorrogado en su vigencia. También lo es nuestra aceptación tácita permanente de los instrumentos de la metrópoli para proceder a la medición de nuestra realidad, o de los consejos de sus sabios pensadores para la solución de nuestros problemas. (Aharonián, 2012, p. 47)

El problema entonces, para Latinoamérica aparece cuando las concepciones acerca de la música y la historia generadas desde una perspectiva *occidentalocéntrica*, pasan a tomarse y asumirse como propias.

Por otra parte y siguiendo la caracterización del desarrollo musical occidental, la estética moderna-colonial se expresó en una música que a partir del siglo XVI fue crecientemente penetrada y atravesada por la propia *racionalidad* occidental. En este sentido, la escala bien temperada, la notación musical y los principios de la armonía, fueron las más importantes contribuciones de esta *racionalidad* occidental a la música (Quintero Rivera, 2011). A la vez, ese *proceso racionalizador*, permitió “liberar” la expresión sonora del ritual y el mito, facilitando la creatividad individual y fortaleciendo su dimensión autónoma como arte, y se vio manifestado musicalmente en la *técnica de la armonía funcional tonal*.

Al mismo tiempo, las consecuencias de este proceso no se verán plasmadas únicamente en las estructuras melódicas y armónicas, sino que se filtrarán en todos los elementos constitutivos de la música, en las maneras de sentir, de ver y de oír, así como en las concepciones que tenemos actualmente acerca de la propia música: aspectos que habrían de separar musicalmente a Europa del resto de la humanidad. Este proceso *racionalizador* significó además, que la composición gravite alrededor de un elemento central: la *tónica*, por lo que la *tonalidad* funcionará como principio ordenador de todo dinamismo o cambio musical. De esta manera, la textura, la disposición acórdica, la instrumentación, la sonoridad tímbrica, entre otros, pasaron a ser elementos meramente decorativos, centralizados por y supeditados a dicho principio ordenador. Podríamos pensar entonces, que la consecuencia lógica y el objeto de tal proceso fue poder exhibir la música, concebida como *unidad, cual objeto y bien de cambio*, a través de un “*doble marco, espacial y temporal*” (Small, 1991, p. 34), representado por una música desarrollada en una progresión lineal en el tiempo -que va desde el bien definido comienzo hasta el final inevitable-, en un espacio concreto y definido: la sala de conciertos.

Consecuentemente, esta será la manera de consolidar la separación entre el mundo de la música y la vida cotidiana, donde ya no existirá el sentimiento de que determinada música corresponda exclusivamente a ciertos momentos temporales o lugares. Con ello, también cambiará profundamente la actitud del *hombre occidental* respecto a la música.

### Cantos danzables y cuerpos que transpiran el sueño emancipador

En paralelo, o quizá como consecuencia del desarrollo *racionalizador* de la música europea y de dicha separación entre el mundo de la música y la vida cotidiana, se llevó a cabo, en la sociedad europea-occidental, lo que Foucault denominó el “disciplinamiento del cuerpo”<sup>93</sup> en correspondencia con una sociedad que se predispuso a controlar la naturaleza. En este sentido, “...a medida que el individuo se disociaba cada vez más del cuerpo, este último se convertía en un objeto de observación constante, como si se tratara de un enemigo. El cuerpo comenzó a inspirar miedo y repugnancia” (Federici, 2010, p. 213). En términos productivos, podríamos pensar que esta *domesticación* del cuerpo, consistió en el intento de transformar las potencias del individuo en fuerza de trabajo, y se sustentó en dicha separación radical entre mente y cuerpo. En este marco, la *civilización* se identificará con la razón -la mente-, mientras que la naturaleza -el cuerpo- con la *barbarie*.

“De un lado están las “fuerzas de la Razón”: la parsimonia, la prudencia, el sentido de la responsabilidad, el autocontrol. Del otro lado están los “bajos instintos del Cuerpo”: la lascivia, el ocio, la disipación sistemática de las energías vitales que cada uno posee. Este combate se libra en distintos frentes ya que la Razón debe mantenerse atenta ante los ataques del ser carnal y evitar que (en palabras de Lutero) la “sabiduría de la carne” corrompa los poderes de la mente” (Federici, 2015, p. 213)

Sin embargo, tal disciplinamiento se ha encontrado -y se encuentra-, en Latinoamérica, con fuertes resistencias que, en términos de elaboración sonora, se manifiestan de manera curiosa en la *rumba cubana*. Es que allí, la mente y el cuerpo, lo sonoro y lo danzante, serán concebidos como esferas interactuantes de una misma realidad y presentarán una inseparable interrelación.

El caso musical analizado, “Tiembla la tierra” es una rumba guaguancó que pertenece al conjunto rumbero *Yoruba Andabo*, fundado en La Habana en 1986. Según Miller, (2009), los vínculos más profundos de los Abakuá<sup>94</sup> con la música popular cubana se encuentran en la rumba, tocada por ensambles de percusión de base comunitaria, que parecen haber surgido simultáneamente en Matanzas y en La Habana. Además, es posible afirmar que, algunos elementos fundamentales de esta música proceden también de las tradiciones del Congo, y otros, relativos a los estilos vocales y gestuales, del norte de África y de Andalucía. El resultado, como en los demás casos analizados, fue una música *mestiza* y *transcultural* (Eckmeyer y otros, 2015).

Según Quintero Rivera (2009), la formación cultural del Caribe -que podríamos extender a Latinoamérica entera-, no se da *centrada* en torno a un particular modo de producción - como sí sucede en la tradición europea- occidental-, sino que, por el contrario, se da de manera *descentrada*. En este sentido, las heterogeneidades de tiempos fragmentados o discontinuos por la colonialidad del poder se expresarán de maneras *descentradas* a través del polirritmo. Es que esa *otra* manera de hacer música se enmarcará en una racionalidad diferente, en *otra* racionalidad, interrelacionada e inseparable de lo corporal.

Como podemos observar en el ejemplo seleccionado, el baile en la rumba cubana, da cuenta de ese descentramiento policéntrico: allí, a diferencia del ballet clásico que organiza

<sup>93</sup> Citado en Federici, S. (2015). Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón. P. 209.

<sup>94</sup> “La Sociedad Secreta Abakuá es una asociación, o, más precisamente, una cofradía esotérica de carácter mágico-religioso, exclusiva para hombres, que procedente del Calabar (hoy una provincia de Nigeria) se estableció por primera vez en el puerto habanero de Regla en 1836 por negros de origen carabalí. En toda la América sólo se le encuentra en Cuba, en las provincias de La Habana y Matanzas. Su influencia sobre las artes y las letras del país ha sido, sin embargo, considerable. Sus miembros son conocidos popularmente con el nombre de ñañigos.” (Castellanos, J., Castellanos, I., (1992) Cultura Afrocubana. Tomo 3. Miami: Universal.)

el movimiento en torno a *un* principio ordenador -la columna vertebral-, las distintas partes del cuerpo dialogan unas con otras. Podemos adelantar además que, a diferencia de las músicas europeo- occidentales, en la rumba, la elaboración sonora se establece fundamentalmente sobre un *diálogo descentrado* entre los elementos sonoros (melodía, armonía, ritmo, timbre, texturas, etc.), y entre lo cantable y lo danzable. Es así, que los cuerpos danzantes participan en la elaboración de lo sonoro, en su "composición". En tal sentido, es interesante observar que la métrica de clave que presenta la rumba -como la gran mayoría de los cantos latinoamericanos- parece estimular la elaboración rítmica de la canción, la cual en este tipo de músicas, y diferente a la música europeo- occidental, ejerce un mayor protagonismo. Podríamos sostener entonces que, por un lado, en términos rítmicos, la racionalidad europea-occidental, se ha manifestado en la ordenación del tiempo *isométrica*, es decir, en la organización estricta del ritmo, lo que permite ser escrito en partitura. Por el contrario y frente a esta concepción de un tiempo *lineal* de la idea del progreso de la modernidad occidental, en la rumba, a través de la clave, la ordenación sucesiva de la composición procede de la tradición africana y se manifiesta "a través de una subdivisión recurrente basada en pulsaciones temporales heterogéneas" (Quintero Rivera, 2009, p. 60). En este sentido, las claves, ordenan el desenvolvimiento temporal de las melodías y las progresiones armónicas dentro de una concepción *no lineal* del tiempo correspondiente con la realidad histórica cotidianamente vivida de las sociedades de latinoamericanas, manifestada en una "simultaneidad de tiempos históricos diversos". (Quintero Rivera, 2009, p. 76).

Es importante atender a que, para que dicha métrica de claves y la elaboración rítmica puedan desarrollarse, el timbre de la percusión es fundamental para la elaboración de la musicalidad. En este caso, la instrumentación utilizada incluye *cajones*, que reemplazan los típicos tambores rumberos (salidor, tres- dos y quinto), y que cumplen las funciones, el más grave, de ejecutar la base del ritmo, y, el más agudo, de improvisar sobre la base a partir de las figuraciones propias al género. A su vez, la repetición de la base rítmica ejecutada por el primero se combina simultáneamente con variaciones tenues realizadas por el cajón que improvisa, de manera tal que dichas variaciones, sobre lo repetido de la base, generan una intensificación en crescendo que conduce al clímax de la canción y que se ve representado al mismo tiempo en los cuerpos danzantes de los bailadores.

Los encargados de ordenar el desenvolvimiento temporal de la melodía son las *claves* y el *katá*<sup>95</sup>, por último, el *chekeré*<sup>96</sup>, aporta a la base con un toque fijo. En contraste con la sonoridad europea-occidental donde los tambores fueron relegados al papel de "acompañantes", en estos casos el protagonismo del elemento rítmico es inseparable de la expresión del baile. Resulta interesante señalar que, en este sentido, y a diferencia de la tradición occidental donde en la dicotomía entre cuerpo y mente gana la mente, en la rumba, lo cantable y lo bailable están íntimamente relacionados, son inseparables, y por lo tanto indispensables para la elaboración sonora, debido a que ésta se desarrolla en la comunicación entre tamboreros y bailadores.

Así, a través del polirritmo, de la métrica de claves, del diálogo tenso entre los elementos sonoros y entre las distintas partes del cuerpo danzante, por un lado, y la combinación del sentido dramático de la canción con la apertura improvisatoria de los soneos, repiqueteos y descargas, por otro, la rumba cubana reúne el canto con el baile, la composición y la improvisación, lo conceptual estructurado con la espontaneidad corporal, la expresión individual con la intercomunicación comunal.

Podríamos pensar entonces que estas manifestaciones musicales han funcionado y funcionan como metáfora sonora de *otra* cosmovisión, de *otra* racionalidad, *otra* visión del

<sup>95</sup> Caña ahuecada de sonoridad aguda.

<sup>96</sup> Calabaza usada en los toques religiosos de "Guiro".

mundo: una *resistencia simbólica y sonora* a los intentos de aculturación de la tradición europea-occidental, al tiempo que proponen, sonoramente, otro futuro posible para las sociedades latinoamericanas.

### Cantos rituales como acción liberadora

En tanto representante y legitimador de la estética moderna- colonial, Kant, ya en el siglo XVIII se encargaría de fundamentar la primacía y el privilegio de las artes “mayores” -la representación estética que puede desentenderse de sus fines y usos utilitarios, rituales, etc.- de las “menores” -que carecen de formas que puedan ser valoradas aisladamente. (Escobar, 2004)

Sin embargo y por el contrario, el estrecho vínculo entre el Afoxé y las prácticas religiosas sincréticas y populares del candomblé, permiten considerar tales manifestaciones como un elemento más, aunque constitutivo y fundamental, de un *ritual* propio de la comunidad afrobahiana, en este caso desarrollado durante el carnaval. En este sentido, las palabras de Carpentier podrían ser orientadoras al momento de intentar describir estas prácticas:

...la música fue música antes de ser música. Pero fue música muy distinta de lo que hoy tenemos por música deparadora de un goce estético. Fue plegaria, acción de gracia, encantación, ensalmo, magia, narración escandida, liturgia, poesía, poesía-danza, psicodrama, antes de cobrar (por decadencia de sus funciones más bien que por adquisición de nuevas dignidades) categoría artística. (Carpentier, 1984, p. 5)

Según Colombres (2004) el *rito*, en su sentido clásico, es una ceremonia relacionada con la esfera de lo sobrenatural, es un acto más o menos institucionalizado, reglamentado que se repite y de apariencia estereotipada y “que tiende casi siempre al logro de una determinada función de carácter sagrado, bélico, político, sexual, etc” (Colombres, 2004, p. 215) donde lo medular está constituido por la expresión corporal, por el gesto y el movimiento. En este sentido, “la música, además de ser un componente esencial en múltiples ritos, al excitar los sentidos empuja al que la escucha al espacio de lo ritual” (Colombres, 2004, p. 217).

En el caso de los cantos colectivos que analizamos, pero en particular los afoxés, en tanto prácticas rituales religioso-carnavalescas de la comunidad afrobahiana, podríamos pensar que es a través de éstas que dicha comunidad se reconoce a sí misma, afirma sus fundamentos/cosmovisión y funciona como forma de resistencia simbólica de la población negra en Bahía ante una sociedad excluyente que veía -y ve- en sus manifestaciones culturales el atraso cultural.

Los desfiles de los grupos/blocos de Afoxés, aunque practicados en diferentes regiones de Brasil, forman parte fundamental de las manifestaciones carnavalescas de Salvador de Bahía. Según Cacciatore<sup>97</sup>, es probable que hayan sido influenciados por las fiestas de Coronación de los Reyes del Congo, llamadas *congadas*<sup>98</sup>, por lo que presentan evidentes elementos procedentes de la vertiente cultural africana esclavizada en Brasil durante y después de la colonia. Podríamos afirmar que se trata de procesiones musicales callejeras que salen a la calle durante el carnaval y que, a la vez, forman parte de una fiesta percibida como necesaria y obligatoria por los integrantes del *candomblé*<sup>99</sup> en Bahía.

<sup>97</sup> Citada en Barbosa, M. (2010).

<sup>98</sup> Fiesta religiosa negra, que consistía en coronar reyes negros, realizada normalmente en las hermandades, pero también en los ingenios, y fruto de la negociación entre señores y esclavos en Bahía. (Cuaderno de Ipac nro4, Desfiles de Afoxés)

<sup>99</sup> Según Da Costa Lima (1974), el término “Candomblé” designa grupos religiosos caracterizados por un sistema de creencias en divinidades llamadas “orixás” y asociadas al fenómeno de la posesión o trance místico, considerado esto último como la incorporación de una divinidad en un iniciado preparado ritualmente para recibirla.



El caso musical seleccionado se trata de una presentación del afoxé *Filhos de Gandhi*, fundado en 1949, en el marco del carnaval del año 2013 realizado en Río de Janeiro, que resulta representativa de este tipo de manifestaciones debido a su reconocimiento dentro y fuera del ámbito social donde se suele presentar. El fragmento seleccionado se trata de un canto practicado de forma colectiva y configurado sobre el ritmo *ijexá*. Este ritmo proviene de los rituales religiosos sincréticos y populares del *candomblé*, y fue aplicado a las músicas de estos desfiles a fines del siglo XIX en los carnavales de Bahía. En este sentido, funcionaron como una forma de visibilización y búsqueda del reconocimiento y valorización social de los negros en la sociedad bahiana.

Los cantos pueden ser composiciones “originales” o recientes aunque suelen utilizarse para su elaboración, alabanzas a los *orixás* o músicas tradicionales transmitidas de forma oral - algunas derivadas de los propios rituales religiosos-, muchas veces en dialectos africanos, intercalados con fragmentos en la lengua oficial de Brasil, como se puede apreciar en este caso. Es por ello que son considerados, por algunos autores y los propios practicantes de estas músicas, como una extensión socio- espacial del *terreiro* en las calles. Esto se debe no sólo a las evidentes coincidencias entre las músicas e idiomas de ambos ámbitos (el *terreiro* y el carnaval), sino también a la particular dimensión religiosa que presenta el afoxé. Por un lado, porque en los grupos más antiguos aún se practican algunos rituales religiosos antes de la salida del grupo para la protección espiritual de los participantes y el evento y, por otro, por representaciones alegóricas en la danza, los instrumentos y particularmente en el vestuario. Como puede observarse, la presencia del blanco remite a Oxalá y el azul representa a Ogúm, lo que representa una forma de culto a los *orixás*/divinidades que orientan los cantos, y con los cuáles se identifican los *Filhos de Gandhi*.

Al igual que en la rumba cubana, los cantos son interpretados en forma *responsorial*, es decir, de llamada y respuesta entre uno o varios cantantes solistas y el colectivo. En este sentido, puede observarse que el grupo establece, con un estribillo que se repite, la idea básica de la canción, presentada primero por el solista, mientras que éste improvisa variaciones en torno a esa idea central. Se produce aquí, lo que Quintero Rivera describe como “el colectivo a coro *manda* y el solista individual *florear*” (Quintero Rivera, 2009, p. 43). En este sentido, esta situación contrasta fuertemente con el canto racionalizado moderno-occidental que, con su secularización “progresista”, se encargó de liberar a la expresión sonora de su ámbito ritual facilitando la creatividad individual -donde la individualidad *floreadora* pasaría a *mandar* (Quintero Rivera, 2009)- y fortaleciendo su dimensión autónoma como arte.

Es interesante atender también a que el coro canta al unísono. Resulta significativo considerar que esta sonoridad suele aparecer como constitutiva de diferentes cantos practicados de forma colectiva en diferentes regiones de Latinoamérica. A su vez, puede observarse, que estas músicas no son interpretadas únicamente por cantantes -que no suelen ser profesionales-, sino también por instrumentistas y bailarines.

Asimismo, podemos observar que se mantiene la instrumentación percusiva constitutiva de las músicas que conforman el *candomblé*: el *agogô*<sup>100</sup>, el *xequerê* o *afoxé*, los *atabaques*<sup>101</sup> y los *ilus*, atabaques más pequeños. Al mismo tiempo, y como sucede en los casos de la rumba cubana y la murga uruguaya se da, en la utilización de los instrumentos, una expresividad basada en la multiplicación integrada de timbres, ejerciendo cada uno una voz propia llevando a que el liderato en la coordinación sonora no recaiga siempre en un mismo instrumento o individuo, sino que puede ejercerse desde cualquiera de ellos, incluyendo cantantes y bailarines.

<sup>100</sup> Instrumento compuesto por dos campanas de metal y encargado de ejecutar la clave rítmica ordenadora.

<sup>101</sup> Tambores con parche de cuero, considerados instrumentos sagrados en el *candomblé*

Como mencionamos antes, existe, en los tres casos analizados, la práctica de la composición y la noción de compositor, pero diferente a la trayectoria de la modernidad occidental -donde la elaboración de las ideas sonoras se centralizan en el compositor y el director-, la elaboración de sonoridades conforma un proceso en colaboración y abierto. A su vez, los músicos, al igual que los bailarines e incluso el “público”, no son meros ejecutantes u oyentes sino que participan activamente en la elaboración de la sonoridad resultante a través de la incorporación de giros y frases (vocales o sonoras) en las cuales manifiestan su propia individualidad. En este sentido, la importancia que otorgan estas músicas a la improvisación es constitutiva de las mismas, ya que se permite la ornamentación improvisada de los instrumentistas, los cantantes y los bailarines resultando de ello una sonoridad que es producto de un diálogo, de una intercomunicación entre los participantes.

### Rumbo a una historicidad propia

Hemos podido concluir a partir de los casos analizados que, en tanto representativos de los cantos colectivos y populares latinoamericanos, resultan ser prácticas que dependen fundamentalmente de la participación de una congregación de varias personas para su realización, es decir, que se valen de la intervención de grupos o multitudes (Valladares, 2000, p. 34) de individuos que cantan de forma colectiva. Aunque la práctica vocal es condición necesaria, suelen ser manifestaciones que son inseparables de la intervención en conjunto con instrumentos de percusión, melódicos y/o armónicos haciendo convivir una multiplicidad de creencias, formas de producción, prácticas sonoras, interpretativas y performáticas que no siempre provienen de una misma tradición y se permiten combinar prácticas ancestrales y mestizas con músicas actuales sin reparos ni prejuicios (Eckmeyer y otros, 2016, p. 4). La murga uruguaya, la rumba cubana, el afoxé afrobrasileño, entre muchos otros, podrían ser ejemplificadores.

Resulta significativa la indagación de los rasgos particulares tanto como los compartidos por tales repertorios que permiten describirlos y compararlos ya que dichas acciones resultan necesarias para su historicización. Al mismo tiempo, son estas mismas músicas las que, junto a una reflexión y teorización musicológica crítica, pueden poner en crisis los fundamentos de los principales conceptos de la musicología tradicional. En este sentido, los conceptos de *Mestizaje* y *Transculturación*, por su propia carga terminológica, dan cuenta de aquello que se entiende como identitario o particular y al mismo tiempo otorga rasgos comunes para la construcción de generalizaciones y, en este caso, son particularmente adecuados para comenzar dar cuenta de nuestras músicas y analizarlas en sus propios términos.

Es por ello que consideramos que la inclusión de nuestros cantos colectivos populares en la historiografía musical latinoamericana puede contribuir a sentar las bases de una imagen sonora regional que contribuya a fortalecer y a resignificar los múltiples lazos de unión y de identidad común que presenta nuestro continente sonoro.

### Referencias bibliográficas

- Acosta, L.** (1984) “El acervo popular latinoamericano”, en Gómez García, Z. “Musicología en Latinoamérica”, Ed. Arte y Literatura, La Habana.
- Aharonián, C.** (1993) “Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje” en Instituto Villa Lobos da Uni Rio, Río de Janeiro, 1993.
- (2012). Hacer Música en América Latina. Montevideo: Tacuabé.
- (2007). Músicas Populares del Uruguay. Montevideo: Universidad de la República.
- Argumedo, A.** (2009). Los silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular. Buenos Aires: Colihue.
- Attali, J.** (1995) Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música, Ed. Siglo XXI.
- Barbosa, M.** (2010) Desfile de Afoxés. Cadernos do Ipac, 4. Salvador, Bahía: Governo de Estado, Secretaria de Cultura, IPAC. Fundação Pedro Calmon.

- Belinche, D.** (2010) América, la tierra donde sopla el viento. En revista La Puerta FBA; no. 3, p. 6-17. La Plata: FBA- UNLP.
- Carpentier, A.** (1984). América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música, en Gómez García, Z. Musicología en Latinoamérica. La Habana: Ed. Arte y Literatura.
- Colombes, A.** (2004) Mitos, ritos y fetiches. Desmitificaciones y resignificaciones para un teoría de la cultura y el arte de América. En Acha, J. y otros (comp.). Hacia una teoría americana del arte (pp. 185-261). Buenos Aires: Del Sol.
- Eckmeyer, M., Trebuq, C., y otros** (2017). Desde el norte o en el sur. Una aproximación a las diferencias metodológicas y dignificaciones políticas en las historiografías musicales contemporáneas sobre Latinoamérica. Primer Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina. FBA. UNLP.
- Eckmeyer, M., Maggio, M. y otros.** (2015) Haciendo del problema la solución. Los conceptos de mestizaje y transculturación y su aplicación al estudio histórico de la música latinoamericana. X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina. FBA, UNLP, 2015.
- Eckmeyer, M., Zucherino, y otros.** (2015) Porque soy mestizo. Coordenadas históricas para la comprensión de la diversidad musical de nuestra región dentro de la concepción de unidad latinoamericana. Actas de las X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina. FBA, UNLP, 2015.
- Escobar, T.** (2004) El mito del arte y el mito del pueblo, en Acha J., y otros. Hacia un teoría americana del arte. Buenos Aires: Del Sol.
- Federici, S.** (2015). Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.
- Feinmann, J. P.** (2016) Crítica del neoliberalismo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Planeta.
- Grosfoguel, R.** (2014) La descolonización de la economía política y los estudios poscoloniales: transmodernidad, pensamiento descolonial y colonialidad global. En De Sousa Santos, B., Meneses, Epistemologías del Sur (Perspectivas), Madrid: Akal S.A.
- Hauser, A.** (1982). Fundamentos de la sociología del arte. Madrid: Guadarrama.
- Lamolle, G., Lombardo, E.** (1998) Sin Disfraz. La murga vista de adentro. Montevideo: Ediciones del Tump.
- Larrègle, M., Eckmeyer, M.; Cannova, M.** (2014) Historia de la música en América Latina. Ese vasto territorio entre lo propio y lo ajeno. Arte e Investigación (N.º 10), pp. 45-53.
- Lima, V.** (1976) O Conceito de "nação" nos candomblés da Bahia. Afro- Asia, v.1, nro.2, p.65- 90.
- Miller, I.** (2009). Voice of the Leopard: African Secret Societies and Cuba. Mississippi: The University Press of Mississippi.
- Podetti, R.** (2004) Mestizaje y transculturación: la propuesta latinoamericana de globalización. Comunicación presentada en el VI Corredor de las Ideas del Cono Sur, 11 al 13 de Marzo de 2004, Montevideo, Uruguay.
- Quintero Rivera, Á.,** (2009) Cuerpo y cultura. Las músicas "mulatas" y la subversión del baile. Editorial Iberoamericana, Colección Nexos y diferencias, Madrid.
- Quintero Rivera, A.** (2011) Salsa, Sabor y Control. Sociología de la Música Tropical. Grupo Editorial Siglo Veintiuno.
- Romé, S.** (2017) Comentarios. Primer Congreso Internacional de Música Popular: epistemología, didáctica y producción. (en línea) Consultado el 1 de Septiembre de 2018 en [http://www.casa.co.cu/publicaciones/boletinmusica/44/Santiago\\_Rom%C3%A9.pdf](http://www.casa.co.cu/publicaciones/boletinmusica/44/Santiago_Rom%C3%A9.pdf)
- Samson, J.** (2009) "History", en Harper Scott J. P. E. y Samson J. An introduction to Music Studies, Cambridge University Press
- Small, Ch.** (1999) El Musicar: Un ritual en el Espacio Social, in Revista Transcultural de Música #4, 1999.
- Small, Ch.** (1991) Música, sociedad, educación. Alianza, Madrid.
- Treitler, L.** (1991) "The politics of reception" in Journal of the Royal Musical Association, Vol. 116, No. 2, pág. 280-298.
- Valladares, L.** (2000). Cantando las raíces. Coplas Ancestrales del Noroeste Argentino. Buenos Aires: Emecé.

**Debates teórico-historiográficos**  
**DISSERAM QUE EU VOLTEI AMERICANIZADA.**  
**DIPLOMACIA CULTURAL NORTEAMERICANA, MÚSICA POPULAR**  
**LATINOAMERICANA Y MEDIOS ENTRE 1920-1940.**

Alejandro Zagralis (UNLP, Facultad de Bellas Artes, IPEAL) - Julián Chambó (UNLP, Facultad de Bellas Artes, IPEAL) - María Paula Cannova (UNLP, Facultad de Bellas Artes, IPEAL)

La expansión del jazz fuera de las fronteras norteamericanas en la década de 1920 se produjo junto al desarrollo de la fonografía, el auge de la radiofonía y la inclusión de orquestas o bandas de viento en salones de baile (Eileen Southern, 2001). Su incidencia en músicas populares latinoamericanas ha sido entendida como parte de los *intercambios* culturales en un creciente contexto de transnacionalización de bienes simbólicos. En estas lecturas, las condiciones de producción resultan anuladas o menospreciadas al momento de evaluar las reciprocidades entre industria discográfica y mercado de consumo. Considerando que sólo en Nueva York era posible procesar y prensar discos, y que hasta 1921 únicamente en San Pablo y La Habana existían estudios de grabación instalados, los estrechos lazos entre músicos y productores latinoamericanos con los EE. UU. resultan resignificados. Si añadimos que en tales discos, los músicos latinoamericanos incluían música populares norteamericanas, generalmente repertorioailable como el one step, two step, fox trot, shimmy o el camel trot, la incidencia de esas manifestaciones musicales resulta notoria. Tal y como lo expresa Jimena Jáuregui (2010) en esa década se promocionaban en gráfica de forma conjunta discos de tango y orquestas típicas de jazz de artistas que pertenecían a los catálogos de las filiales locales de las discográficas como la Nacional Odeón o la Pan American Recording Company en Argentina. Durante los años 30 existe un crecimiento importante de las ciudades latinoamericanas producto de la traslación poblacional del ámbito rural al urbano. Este proceso de urbanización de poblaciones trabajadoras permitirá el desarrollo comercial de músicas locales y la expansión del mercado musical (Sean Stroud, 2008) mediante la ampliación técnica y de acceso público a la radio, la fonografía y la cinematografía. Estos tres elementos configuran un sistema urbano artístico e intermedial tendiente a la masividad (Rodrigo Torres Alvarado, 2008) donde el star system, el musical cinematográfico (Rosa Chalkho, 2016) y la homogeneización sonora se presentan mediante la innovación tecnológica. A la vez las músicas latinoamericanas como el tango, el samba o el pasillo, originadas en condiciones marginales, mestizas por definición y origen, lograrán internacionalizarse y -mediante dicho proceso- serán representantes de lo nacional (Florencia Garramuño, 2007, Ketty Wong, 2004). Durante 1930 se expanden músicas, originalmente norteamericanas, adaptadas a lo vernáculo como por ejemplo el *fox incaico* o el *shimmy incaico*. Estas relaciones entre producción musical, radiofonía y cinematografía son materia de estudio desde fines del siglo XX. Sin embargo, las vinculaciones entre las políticas culturales hemisféricas (Lisa Davenport, 2009), que atravesaron las relaciones diplomáticas entre los EE. UU. y Latinoamérica no es comúnmente una variable al momento de analizar tales situaciones donde los músicos, las músicas y los públicos disputan y comparten formas simbólicas mediante producciones diferentes en relaciones sociales desiguales y con condiciones distintas. En este trabajo analizaremos las músicas latinoamericanas que representarán a la nación a la vez que se vuelven un bien de cambio internacional bajo la perspectiva del panamericanismo musical promovido por EE. UU. en Latinoamérica.

### **Mercado editorial y viaje de exportación**

La situacionalidad comercial del tango en Argentina entre 1920-1940 implicó tanto a una "...red de espacios y prácticas que articulaba teatros, cabarets, venta de instrumentos, edición de partituras, venta de discos y más tarde incluiría también a la radiofonía" (Cecilia Maas, 2016:1) a la que debemos agregar la cinematografía tanto silente como sonora. La claridad del género como exponente del Río de La Plata será una construcción que para mediados de la década de 1920 esté consolidada, a lo que se añade la expansión del formato tango canción. Desde 1917, subraya en el género su potencial contemplativo, aunque no implica la desaparición de la práctica del baile tanto a nivel local como internacional. A estos aspectos debe también considerarse que el tango inicia un proceso de internacionalización mediante el *viaje de exportación* (Florencia Garramuño, 2007). Este viaje está caracterizado, según Garramuño, por la emergencia del mercado musical como patrocinador del mismo. A diferencia del *viaje de formación*, donde el estado o la familia del músico actúan como promotores económicos del traslado a Europa en busca de la legitimación profesional, el *viaje de exportación* implica ese mecanismo por el cual la cultura ya no es entendida como bien de uso sino como bien de cambio, iniciando un proceso de mercantilización en la exportación de commodities sonoras. Es destacable el hecho de que siendo justamente un valor de cambio, la música popular adquiera la posibilidad de expansión por fuera de sus fronteras originarias, no sólo masificándose sino justamente logrando valoraciones positivas deseadas en los ámbitos académicos para otro tipo de músicas y músicos. El tránsito desde un origen marginal -habiendo sido perseguidos como música indecente- a convertirse en géneros musicales representativos de la nación, marcará un rasgo común al tango, el samba, el pasillo y el jazz. Esta particularidad de algunos géneros musicales urbanos, no deja de tener matices considerables y leves desplazamientos temporales en el proceso de nacionalización, sin embargo todos tienen en común un modelo de comercialización y uso donde el rasgo saliente es el salón de baile y la conformación de orquestas típicas con arreglos musicales bajo cierta estandarización sonora, la conversión en canción, y el ingreso al sistema cultural del star system.

En el caso particular del tango, la asimilación de la elite local implicó además el desarrollo del mercado de edición de partituras, esto también con sus divergencias está presente en el proceso de blanqueamiento del jazz en la década del 1920. El sistema medial que implicó la articulación comercial de la fonografía, la radiofonía y la cinematografía también incidió considerablemente en el proceso antes descrito, aunque las tensiones existentes entre productores y usuarios de la música no siempre estén determinadas por un único factor.

A principios del siglo XX, el tango se consolidaba en la escena musical porteña, gozando de mayor popularidad y aceptación en clases medias. Esto propició la edición de partituras como método de exportación y de distribución local del género, debido a la práctica del mismo en instancias sociales de la vida hogareña y comunitaria. Por consecuencia, varios compositores que no tenían formación en la lecto-escritura musical tradicional tenían dificultades para acceder a este tipo de posibilidades económicas que provenían de la venta de partituras. De este modo, muchos compositores fueron ayudados por sus intérpretes -habitualmente pianistas o violinistas- en la escritura de sus composiciones y/o comenzaron a formarse en lecto-escritura musical para transcribir sus composiciones o arreglos, con el fin de que un editor musical lo publique. Ejemplificador resulta el hecho de que el flautista Hernani Macchi, escribió la parte de piano del tango de Eduardo Arolas *Una noche de garufa* y *Vicentito* de Agustín Bardi, antes de que esté estudiara lecto-escritura musical (Rubén Pesce, 2011: 297). Hasta la década del 30 en Argentina no hubo una legislación específica que protegiera los derechos de autor, aunque desde 1918 existieron

asociaciones de autores y compositores<sup>102</sup> con la intención de recaudar por sus derechos intelectuales. La inexistencia de una ley inhabilitaba a la sanción por copia. Así, ni bien salía al mercado una nueva partitura de éxito se podían encontrar copias apócrifas de menor valor, lo que hizo que poco a poco los músicos y editores se fueran organizando y creando diversas entidades para controlar esa práctica. Este crecimiento del negocio editorial posibilitó una disposición de repertorio en mayor cantidad y más variada para los pequeños conjuntos de la época que solían trabajar en circuitos de música en vivo y, por otro lado, promovió el ingreso del género a los hogares de familias con una posición económica más acomodada gracias a las ediciones de reducciones para piano solo o canto y piano, pasando a ser una música más dentro del repertorio de danzas y canciones del ámbito hogareño, rompiendo poco a poco su carácter marginal y empezando a formar parte también del consumo de estas clases sociales (Pesce, 2011).

### **Disco y música nacional**

Otro aspecto que favoreció la creciente popularidad del género rioplatense fue la producción fonográfica. Desde finales del siglo XIX, en Buenos Aires se conseguían discos de ópera y otros géneros provenientes de Estados Unidos y Europa, pero desde 1904 en distintos comercios especializados en las últimas tecnologías de la época, se podían comprar los dispositivos tecnológicos de reproducción sonora y los fonogramas que incluyeran tangos. Así, gramófonos, discos, cilindros; cámaras filmadoras y fotográficas, discos con tangos ejecutados por artistas locales que habían viajado para grabar sus composiciones. eran susceptible de encontrarse en varios comercios especializados. Además de estas contrataciones, el sello discográfico Victor Talking Machine realizó viajes con estudios portátiles a distintos lugares del mundo con el objetivo de registrar artistas nativos para la fabricación de discos, a ser vendidos en mercados locales. En el caso de Buenos Aires se hicieron un total de cuatro viajes de grabación, entre 1907 y 1917, en los que se llegaron a registrar 1280 músicas. Esto supone que el mercado local tenía la suficiente solvencia como para amortiguar la inversión del registro e incluso proporcionar ganancias con la importación de los fonogramas. En un proceso abreviado en el tiempo, la Victor Talking Machine se asienta con un primer estudio en Buenos Aires en 1922, dos años después añade una fábrica de matrices y otra para el prensado de los discos. Desde 1918 existía un estudio de grabación radicado en Argentina<sup>103</sup>, sin embargo, el prensado y la copia de discos se realizaba afuera. Esta condición productiva en la compañía Víctor involucró al armado de un cuerpo estable de músicos que desde 1920 conformaron la Orquesta Típica Select. Esa orquesta, que inicialmente grabó en New York, incluyó en su repertorio tangos y otras músicas populares. El asentamiento de esta planta de producción fonográfica norteamericana en Argentina para la producción de música local, recurrió a lo nacional a los fines de promover sus manufacturas y sus formas de producción. La necesidad de garantizar la autenticidad del producto no sólo implicó la conformación de un elenco estable de músicos locales sino que incluso llegó a los técnicos. Un año después de instalada en la revista Caras y Caretas, durante el mes de mayo, la empresa fonográfica expresaba que “El Repertorio Nacional que actualmente produce la Victor Talking Machine Co. se hace por

---

<sup>102</sup> En 1918 se funda la Asociación Argentina del Pequeño Derecho, en 1920 la Asociación Argentina de Autores y Compositores, en 1930 una escisión crea el Círculo Argentino de Autores. Con la Ley No 11.723 de 1933 denominada Ley de propiedad intelectual ambas entidades vuelven a fusionarse y conforman la Asociación Argentina de Autores y Compositores de Música, unificando el ente recaudador de derechos de autores y de compositores de música.

<sup>103</sup> El grupo sueco Lindström abre el sello Odeón en 1913 en Brasil, en 1918 en Argentina y en 1927 en Chile (Cañardo, 2017).

completo en la Argentina, por los mejores artistas argentinos y por expertos obreros argentinos, contando al efecto con su moderna fábrica instalada últimamente en Buenos Aires” (citado por Marina Cañardo, 2017: 28). Tal y como expone Matthew Karush,

la imagen de Estados Unidos como el locus de todas las cosas modernas le dio a esos estilos un prestigio innegable (...) Esperando crear un nicho para el tango, los empresarios necesitaban distinguirlo de lo que podían ofrecer las bandas de jazz (...) El tango estaba en condiciones de ofrecer algo que el jazz no podía: autenticidad argentina (Karush citado en Maas, 2016:79).

En el inicio del éxito europeo del tango, su venta local en formato de fonograma necesitaba aún ser incluida en el *repertorio nacional* aunque de capital norteamericano. Si bien, para la configuración del mercado fonográfico argentino en las empresas internacionales un empresario local estudiaba los gustos locales, la desigualdad de las relaciones entre países y empresas favoreció la expansión del jazz en los fonogramas editados acá. Un ejemplo de esto es el incremento de discos que contienen en un lado un tango y en otro una canción de jazz o un foxtrot. También en Brasil es posible considerar el grado de difusión de las danzas norteamericanas vinculadas al universo del jazz, así lo expone Zuza Homen de Mello (2007, citado por Marília Giller, 2018) al referir que entre 1915 y 1927 se distribuyeron 182 nuevas producciones fonográficas con danzas norteamericanas, lo que representó un aumento del 2.500% respecto del decenio anterior. Los géneros musicales que se incluían en los fonogramas eran foxtrots, one-steps, ragtime, two-steps, fox-blues, shimmys, charleston y en menor grado blues. Lo que evidencia que la música de danza estadounidense también se usaba en los salones de baile en Brasil. De hecho en 1917 se graba el primer disco que combina música brasilera y en la otra cara música norteamericana. Desde la década del treinta el mercado musical brasilero se expandirá notablemente también a partir de la radiofónica y la fonografía. Los compositores de música popular y los intérpretes conjugaron un tándem de producción vinculado al sistema medial y al star system, al decir de Sean Stroud: “Songwriters such as Noel Rosa, and other composers working within the idiom of samba, saw the artistic and commercial opportunities that were now available and started to dream about success on a grand scale” (Stroud, 2008:15)<sup>104</sup>.

En la década del veinte es posible encontrar en Ecuador composiciones de fox trot incaico, en los que se añaden melodías pentatónicas, un tempo más lento y modificaciones instrumentales. El caso del fox incaico *la Bocina*<sup>105</sup> de 1928 compuesto por Rudescindo Inga Vélez, ejemplifica una serie de composiciones donde la presencia de las danzas norteamericanas acompañaron el proceso de traslación desde el baile a la contemplación de la canción. Ese fox incaico se graba en Estados Unidos, por la orquesta de Enric Madriguera dirigido por Paul Whiteman para el sello Columbia. El grado de incidencia cultural de las danzas norteamericanas permitió esa hibridación sonora, en el sentido contrario al del mestizaje cultural de base común a las músicas latinoamericanas. Sin embargo, es posible encontrar un grado de apropiación en la reunión de rasgos sonoros provenientes de la cultura local con los de la norteamericana, hecho que de alguna forma involucra una actitud activa frente al avance de las tendencias extranjeras.

<sup>104</sup> Compositores de canciones como Noel Rosa y otros compositores que trabajan en el lenguaje de samba, vieron las oportunidades artísticas y comerciales que estaban entonces disponibles y comenzaron a soñar con el éxito a gran escala (Stroud, 2008: 15). Traducción María Paula Cannova

<sup>105</sup> En alusión al instrumento de viento que en la región del Chañar el compositor escuchó. Se trata de un instrumento originario hecho con caña con boquilla hecha a partir de un cuerno de toro.

### La música que se vuelve canción

En los años 1920, en Ecuador, cuando se considera habitualmente la instalación del pasillo en tanto formato canción como música nacional, es también el momento del auge de las danzas extranjeras en los salones de baile. Si bien el pasillo tiene origen en el siglo XIX en el territorio de la Gran Colombia, al decir de Martha Rodríguez Albán, “Ya en el nuevo siglo, ca.1915-1920, se produjo la transición hacia el pasillo-canción. La canción se volvería la forma hegemónica del género, proceso en que incidieron artistas e industria fonográfica” (Rodríguez Albán, 2018: 25).

Una de las características centrales que a nivel formal tendrán incidencia en la modificación del pasillo como danza al pasillo canción es la inclusión de un estribillo y de una introducción. Como en el resto de los casos estudiados, tango, samba, jazz el abandono de la pista de baile para su contemplación cantada conlleva un detenimiento en la velocidad y el carácter de la música. El pasillo también se vuelve más lento al hacerse canción. La inclusión del modernismo poético en los pasillos ecuatorianos implicó un acento en el decir que los intérpretes y las situaciones funcionales novedosas en las que se cantaba este pasillo también incidieron en el proceso de cambio de tempo que tuvo el género. Otro aspecto que implicó su transformación a canción, es la instrumentación: cantado a solo o en dúos se acompañaba de guitarras, a diferencia del pasillo como danza de salón burgués de tipo instrumental que podía incluir hasta orquesta.

El pasillo cantado entre 1920 y 1930 transitó del salón de baile hacia contextos diferentes, así

“...sale del salón de baile o la fiesta de ‘arroz quebrado’ y se convierte en el repertorio favorito de los músicos aficionados, que se reúnen en las peluquerías, o de las estudiantinas barriales; es repertorio obligado de las serenatas, audiciones de radio, grabaciones, veladas, tertulias familiares, etc” (Mario Godoy Aguirre, 2005:128).

El desarrollo económico del país, centrado en la producción y exportación del cacao, promovió un rápido desarrollo urbano y las condiciones necesarias para el intercambio de expresiones culturales de Ecuador con las metrópolis europeas y norteamericanas (Ketty Wong, 2004: 274). Y es justamente la internacionalización de tales músicas populares el hecho que es interpretado como reconocimiento y validación de estas músicas, lo que es recepcionado e interpretado por las elites locales como condición para el proceso de nacionalización que poseerán, en aquel ya señalado camino desde la marginalidad a fenómenos de exportación. En ese proceso, la radiofonía y la fonografía según Wong, tuvieron un rol ineludible ya que expandieron a nivel nacional e internacional el género en cuestión. Parte de esa entrada en el mercado discográfico del pasillo se debe a la búsqueda de músicas locales que las industria fonográficas tuvieron a comienzos del siglo XX, como estrategia para vender músicas propias a potenciales consumidores locales (Wong, 2004).

Al inicio de la difusión masiva del pasillo canción con poesía modernista, en 1919 sucede un caso excepcional que sintetiza aspectos de la difusión del género. El pasillo titulado *Con el alma en los labios*, compuesto sobre un poema de Medardo Ángel Silva (1898-1919) con música de Francisco Paredes Herrera, fue uno de los primeros en grabarse. Este pasillo tuvo en 1934 un escándalo sobre los derechos de autor. El intérprete y compositor José Alberto Valdivieso Alvarado ecuatoriano radicado en Chile, publica en el diario El Telégrafo del 8 de abril, un artículo en el que afirma:

“En 1919, a raíz del suicidio del poeta Silva, compuse yo en esta ciudad la música de El alma en los labios, como consta en el número 12 del Cancionero del Guayas, editado por el señor Abelardo Ortega y donde por aquella época se publicaba la letra de las canciones de moda, acompañando el nombre del autor de la música al del poeta que hubiere dado a



la luz los versos correspondientes. Ahora bien, esto lo sabe todo Guayaquil que me conoce y se acuerda de ello. Encontrándome en Chile por el año 1928 fui sorprendido al encontrar un ejemplar de mi pasillo *El alma en los labios*, impreso en el Ecuador, y que llevaba en su margen como autor el nombre de Francisco Paredes H.” (Valdivieso Alvarado, 1934)

La disputa hace referencia a dos aspectos nodales para comprender las formas de registro y circulación de la música. Por un lado, la edición de letras compiladas y de partituras. Por otro la edición fonográfica como registro de autenticidad compositiva. Francisco Paredes Herrera, contestó por el mismo medio, al día siguiente a la acusación de Valdivieso indicando que: “... vendí los derechos de tal composición al Sr. José Domingo Feraud Guzmán, desde el propio año de la muerte de Silva y es este señor quien ha producido música impresa y rollos de pianola, después de haber registrado su derecho” (Paredes Herrera, 1934). Es decir que el derecho de la composición en este caso había sido vendido al editor. Pero en la denuncia de Valdivieso el disco en 1928 aparece como elemento de difusión incluso a escala internacional, es decir en Chile circulaba en ese entonces el pasillo. A este episodio en la historia de este pasillo canción, debe añadirse que durante la visita de Herber Hoover, por aquel entonces electo presidente norteamericano a Guayaquil, en el contexto de una gira latinoamericana, el político pidió se le mande un disco con el pasillo *Con el alma en los labios* grabado.

El tango *Fumando espero* (1922 - música: Juan Viladomat y letra: Félix Garzo) se grabó por la Orquesta Típica Víctor<sup>106</sup> en 1925 y por la Orquesta Típica de Francisco Canaro<sup>107</sup> en 1927. En un análisis comparativo es posible encontrar diferenciaciones propias del proceso de comercialización del tango que se indican antes. La primera se trata de una versión instrumental y la otra incorpora la repetición del estribillo cantado con una duplicación vocal, la de Fugazot quien tendrá el rol de estribillista. Ambas versiones cuentan con un conjunto de Orquesta Típica integrado por violines, bandoneones, piano y contrabajo. Las melodías principales y secundarias pueden encontrarse en todos los instrumentos mencionados excepto en el contrabajo quien siempre sustenta el bajo armónico. Sólo en la versión grabada por la Victor Talking Machine se escucha un bajo melódico sobre la cadencia que incluye un sexto grado napolitano en el cierre de las estrofas, siendo la armonía en ambos casos un plan asentado en los acordes pilares de la tonalidad. La principal diferencia radica en la estructura formal. En la versión de Canaro el arreglo propone una estructura que se corresponde con la versión del compositor pero sin incluir la sección de introducción ni interludios. Esta decisión pudo estar dada para que no transcurra mucho tiempo hasta la aparición del cantante, lo que sucede en la segunda sección del estribillo. En el caso de la versión de la Victor, por el contrario, la decisión fue incluir la introducción e interludios, además de la repetición de cada estribillo. La práctica del vocal refrain o Crooner en las grabaciones de orquestas de jazz data de 1918. Se trata de la inclusión de un pasaje cantado en músicas originalmente instrumentales. Pero tales cantantes no eran parte de los músicos que integraban corrientemente dichas orquestas, incluso de existir cantante pudiera ser un otro asociado sólo en el momento de la repetición del estribillo. Esta práctica

---

<sup>106</sup> “La primera formación elegida por Carabelli el 9 de noviembre de 1925: “Olvido [b]”, de Ángel D'Agostino y “Sarandí” de Juan Bäuer, era la siguiente: Luis Petrucelli, Nicolás Primiani y Ciriaco Ortiz (bandoneones); Manlio Francia, Agesilao Ferrazzano y Eugenio Romano (violines); Vicente Gorrese (piano) y Humberto Costanzo (contrabajo)”

<sup>107</sup> Luis Riccardi (piano); Minotto Di Cicco, Enrique Bianchi, Edmundo Bianchi, Mario Canaro (bandoneones); Ernesto Ponzio, Mario Brugini, Francisco Canaro, Cayetano Puglisi (violines); Vicente Sciarreta (contrabajo).

también estuvo presente en la grabación del tango a mediados de la década de 1920. No sólo constituye una estandarización internacional de la práctica del arreglo musical desde la fonografía, sino que implica la diferenciación entre intérpretes e interpretaciones de una misma pieza, obra considerando que particulariza, destaca un rasgo diferencial.

El samba, género que se asienta en Río de Janeiro a principios del siglo XX por las clases marginales en el marco de una creciente urbanización, modifica su temática y estética durante el período de entreguerra, para transformarse en símbolo musical de Brasil, moldeando una nueva identidad regida por el mercado musical y los intereses políticos y económicos del momento. Ese proceso de nacionalización, ligado al desarrollo de la fonografía, la radiofonía y la cinematografía, involucra también a las relaciones internacionales con los EE. UU. En Brasil en particular, la estrategia de la OCIAA (Office of the Coordinator of Inter-American Affairs), a través de su división de información, consistirá en generar una imagen positiva de la cultura americana, a través de diversas maniobras que implican la participación de radios, medios de prensa escrita y películas, para lo que se utilizarán recursos humanos y financieros. Dicha participación involucró a menudo la promoción de las músicas locales. Teniendo como aliados a las agencias United Press e Associated Press la OCIAA se garantizará la afluencia de buenas noticias acerca del país del norte en el exterior. Dentro de este marco, la música popular pasará de la oralidad en el siglo XIX a los medios de comunicación como el disco, la radio y el cine en el siglo XX.

Lo popular urbano pasará a integrar el juego político como un proceso vinculado a la modernidad. Se busca un símbolo que sintetice y unifique el gusto del pueblo blanco, negro y mestizo, y el samba representa, en su desarrollo y aceptación por las distintas clases sociales y de color, estas características. Pero para que ello suceda, sufrirá ciertas modificaciones y coexistió con tensiones que serán reflejadas en crónicas de la época, tomando: en ese sentido lo negro, como lo primitivo e impulsivo, y lo blanco como señal de perfeccionamiento y la racionalidad.

A pesar de que la industria discográfica impondrá al samba a través de su exitosa difusión, habrá en su conformación como símbolo nacional ciertas tensiones de las clases sociales acerca de la supuesta unidad que él mismo pregonaba: "en sus composiciones trataron de señalar las fisuras de esta unidad, revelando las jerarquías y los conflictos sociales del período" (T. da Costa).

Un caso concreto puede observarse a través de lo que fue la primera escuela de samba, la legendaria Deixa Falar, creada en 1932 en el barrio marginal de la Estácio de Sá. Con su creación, se buscará que la gente del barrio (conformado en su mayoría por inmigrantes, negros, obreros, estibadores, prostitutas y delincuentes) puedan desfilar y festejar sin ser reprimidos por la policía.

En la biografía del compositor Ismael Silva podemos ver cómo operaban las autoridades en ese entonces: "A medida que los Blocos se estaban estructurando, se decidió que deberían ser registrados en la policía, necesitando autorización para desfilar. Aprovechando la oportunidad, las autoridades pasaron a interferir en su organización y una de las primeras imposiciones fue la de introducir cambios en el lenguaje de los sambas: estaba prohibido hablar en "malandraje" y hacer apología de la vagancia." (libro "São Ismael do Estácio")

Con el mote de escuela se buscará dar un sentido de orden y comportamiento respetable, además de que será un espacio utilizado tanto por las elites como por las clases bajas: las personas ricas, que bailaban en los desfiles y clubes, los pobres y marginales, que eran parte de los grupos carnavalescos, y otros como los remediados, que lo hacían en ranchos, ahora serán parte de lo mismo.

Anteriormente mencionamos como el rol de los medios de difusión a través de la grabación, la radio y el cine sirvieron para que el samba como género popular urbano, se nacionalice e incluso se internacionalice, no solo a través de estas vías, sino también de lo que será el viaje de exportación, promoviendo esta música tanto en Europa como en Estados Unidos.

Este éxito a nivel internacional permitió el desarrollo de este género como música representativa de Brasil.

Hacia la década de 1930, con la grabación eléctrica reemplazando a la mecánica, y sumado al éxito de las escuelas de samba, podemos notar en las grabaciones ciertos cambios en la instrumentación: se incorporan a estas grabaciones los “ritmistas”, es decir, los percusionistas egresados de las escuelas, especialistas en tambores sordos, cuícas, tamboriles y panderos, reemplazando a los instrumentos de viento de registro grave como la tuba o el trombón característicos de grabaciones de 1920 (arreglos que tenían cierto carácter rítmico)..

Como menciona Carlos Sandroni “Esta “batucada de cámara” fue acoplada de manera feliz a un conjunto instrumental del estilo de los que a comienzos de siglo se denominaban “choros”, o sea, base armónica de guitarras y cavaquinho, más uno o dos solistas, como flauta, clarinete o mandolina. Esta nueva síntesis instrumental entre elementos provenientes de tradiciones afrobrasileñas y elementos que eran producto de las prácticas musicales de las capas medias fue llamada, en los estudios de grabación y en las radios, “regional”, abreviatura de “orquesta regional”, para diferenciarla de la orquesta considerada “universal”, basada en cuerdas de arco.” (Sandroni, Samba Carioca en el Siglo XX).

La grabación de sambas como *Malandro*, también llamada *Amor de malandro* (Odeon - Número 10424-A, matriz 2633) del tenor Francisco Alves en 1929 de alguna forma ilustra esos arreglos rítmicos de instrumentos de viento en registro grave de la década de 1920. Las propuestas de samba de esos años tenían por parte de los músicos cierto nivel de profesionalismo vinculado al aprendizaje de la música.

Con la aparición de los ritmistas esta dinámica cambia, ya que los arreglos musicales no tendrán tanta pregnancia desde lo armónico realzando el aspecto rítmico y sonoro.

Podemos notar esto en una versión de *Pelo telefone*, de Donga y su orquesta regional, con Pixinguinha en flauta y un coro femenino, grabada en 1940 (Columbia- Número 36508 C84-3 (CO 30148). Comparando la versión de 1917, tomada como el primer samba grabado, esta segunda versión, si bien mantiene varias de las características de la primera, posee ya los rasgos más salientes del samba actual. En este sentido la instrumentación es otra: Flauta (reemplazando al clarinete), cavaquinho, guitarra, percusión (pandeiro y bombo), voz principal y coros. Podemos escuchar la clave rítmica dada por un parche como así también la división que se establece desde el pandeiro con sus diferentes acentuaciones. Ahora quien hace los interludios es una flauta, que a diferencia del clarinete de la versión original toca los interludios (en un registro más agudo) y ya no duplica a la voz cuando ésta canta sino que realiza contra-melodías. En relación a la estructura formal la misma cambia en algunos aspectos: se repite cada una de las estrofas y una de las mismas es reemplazada por un solo de flauta.

La primera versión (de 1917) tiene un tempo más lento que los sambas que conocemos en la actualidad (dura más de 4 min), con una instrumentación de guitarra, clarinete, voz principal y coros. Podemos distinguir tres partes que van alternándose: una instrumental, que funciona como separador de las otras dos. Cada una de las partes a su vez puede separarse internamente pensando en una estrofa y su estribillo respectivo. En el estribillo hace su aparición el coro. No se puede establecer el uso de algún tipo de clave rítmica ni de instrumentos de percusión. Incluso podemos decir que la voz es quien determina ciertas cadencias en el tiempo de la obra. El clarinete tiene una doble función: duplica la voz y hace la melodía de los interludios. La armonía si bien es bastante simple (ya que trabaja con acordes pilares y algunos secundarios) trabaja desde la guitarra ciertas inversiones en los bajos, conformando una línea melódica en ese registro. El coro funciona como refuerzo en los estribillos duplicando la voz en su repetición.

La segunda versión (grabada en 1940) si bien mantiene varias de las características de la primera, posee ya los rasgos más salientes del samba actual: por un lado es notable el

cambio de tempo en relación a la grabación de 1916 (de hecho su duración es casi la mitad). Por otro lado la instrumentación es otra: Flauta (reemplazando al clarinete), guitarra, percusión (pandeiro y bombo), voz principal y coros. Podemos escuchar la clave rítmica dada por un parche como así también la división que se establece desde el pandeiro con sus diferentes acentuaciones. Ahora quien hace los interludios es una flauta, que a diferencia del clarinete de la versión original toca los interludios (en un registro más agudo) y ya no duplica a la voz cuando ésta canta sino que realiza contra-melodías. En relación a la forma musical se destacan algunos cambios: se repite cada una de las estrofas y una de las mismas es reemplazada por un solo de flauta.

### **El panamericanismo y la música popular de origen mulato**

Las confluencias del sistema medial de promoción musical integrado por la radiofonía, la fonografía y la cinematografía implican no sólo tecnologías específicas con base de patentamiento norteamericano, producción de productos y de estándares ligados comercialmente al país del norte, sino que asume prácticas culturales que también se distinguen normalizadas tanto en la producción como en los hábitos de uso. La internacionalización de música populares latinoamericanas en formato canción fue posible en esa conversión en bien de cambio, en la adquisición de la solvencia suficiente como para transformarse en una commodity cultural. Su tránsito de danzas a canciones implicó una serie de modificaciones sonoras y de cubitos de uso, así como un crecimiento en la conciencia de su pertenencia cultural a la identidad nacional. El descenso del tempo, la centralidad en la versión del intérprete que canta, su difusión mediante el disco, la potencial inclusión en la cinematografía, la construcción del star system, la inclusión de un doble estribillo con un cantante nuevo o la incorporación de la introducción son rasgos de dicho proceso.

En la presentación de Carmen Miranda en junio de 1940 en Brasil, estando de regreso de una gira norteamericana, el público no victoreaba ni celebraba los logros de la artista, cuestionando su americanización. En septiembre del mismo año, en respuesta al cuestionamiento de cierta elite cultural brasileña, Miranda graba el samba canción de Luis Peixoto y Vicente Paiva *Disseram que voltei americanizada*. En el retorno de Carmen Miranda a Brasil una multitud fue a recibirla. La figura que internacionalizó el samba canción y cierto estereotipo cultural y corporal de lo latino, gozaba de la admiración popular en Brasil, más no así en cierta clase intelectual que se preguntaba respecto de la autenticidad brasileña de Carmen Miranda. Sin embargo, la presencia de la carioca de origen portugués en EE. UU. estuvo patrocinada por la Oficina de coordinación de asuntos interamericanos, dependiente del gobierno norteamericano a cargo de Nelson Rockefeller. Varios son los artistas que durante el período siguiente participaron de las políticas culturales hemisféricas que dicha oficina promociona. Miranda cantó en inglés, filmó en inglés y grabó en inglés. En ese hecho pareciera existir una diferenciación en los casos de artistas latinoamericanos que lograron una internacionalización de músicas consideradas nacionales. Una mirada más compleja de la situación también pudiera incluir aspectos de género en los cuestionamientos, justamente a diferencia de Carlos Gardel, la figura corporalmente sensual de Carmen Miranda, no sería igualmente valorada que la varonil presencia del cantor criollo. Aún así la trascendencia del samba en tanto representante de la nacionalidad de Brasil es un proyecto más amplio que también tuvo en términos locales sus intereses y conflictos. No obstante, gran parte de la canción de Paiva y Peixoto esgrime y argumenta sobre la cuestión nacional desde la poesía. En términos sonoros, no existen diferencias con otros samba canción propios al repertorio de Miranda o al repertorio de la época.

La diplomacia cultural ejercida mediante las instituciones del gobierno norteamericano en el período estudiado tienen base en el estudio de comentarios oficiales, en las promociones y acciones que las instituciones de relaciones exteriores realizan. Sin embargo, como condición de posibilidad, para que tales políticas culturales tengan el efecto buscado, y configuren políticas culturales hemisféricas formales a partir de 1940, fue también necesario el desarrollo del star system, de las estandarizaciones que supusieron la contratación de compositores, arregladores, intérpretes latinoamericanos para la producción de música popular que -convertida en un nuevo producto- se pudiera exportar. Es decir, los países latinoamericanos habitualmente centrados en la exportación de materias primas y en la importación de productos con valor agregado basados en esas materias primas, también durante 1920-1940 fueron parte de un proyecto de agregado de valor sobre el derecho intelectual, en la producción de bienes simbólicos. Esa formación de las commodities sonoras obtuvieron en la canción un particular modo de congregar la centralidad del intérprete.

La venta de canciones o incluso antes, de danzas para convertirse en canciones a las productoras fonográficas, implicó la concentración en catálogos internacionales de artistas locales que a los fines de congregar nuevos mercados modificaron lo que constituía su repertorio habitual, incluyeron fox trot, latinoamericanizaron fox trots, protagonizaron películas, grabaron discos, aceptaron que nuevos cantantes dupliquen sus voces en estribillos, agregaron partes que ordenan la música como la introducción y los interludios en el caso del pasillo, modificaron la organicidad de los conjuntos u orquestas incluyendo por ejemplo el banjo. No obstante, como observamos antes, gran parte de las adaptaciones o transformaciones que la tecnología, los procesos de comercialización y los hábitos culturales de uso social e individual no suponen una fuerza externa tendiente a la dominación de sujetos pasivos o de géneros musicales fosilizados. La dinámica conflictiva sobre la cual se asientan estas acciones y experiencias supone también el acceso cada vez más amplio de sectores populares masivos a los consumos culturales. Pero fundamentalmente expone la integración de las culturas populares locales a sus músicas, en un proceso de indentificación complejo que no niega los grados posibles de orientación o dominación cultural pero sí reconoce las autonomías o grados de apropiación de las condiciones de producción como un acto deliberado y consiente del ejercicio de la libertad.

La unión hemisférica tiene políticas públicas de origen norteamericano que están datadas y poseen sus fuentes primarias en archivos, pero la construcción de la condición de posibilidad para tales políticas están directamente ligada al desarrollo de las industrias culturales, al sistema medial, a la tecnología que permite ubicar las commodities musicales en un mercado que nos vuelve a vender con valor añadido un producto que se parece al original pero por el cual ya no tenemos el mismo derecho. Está claro que el proceso de blanqueamiento que tuvo el jazz o mejor, que mediante el jazz tuvieron el ragtime, el blues y el dixieland también involucró otro modelo de apropiación, de negación de las tradiciones afroamericanas y de dominación cultural. También es cierto que la nacionalización del tango, el samba y el pasillo implicó una conversión de los componentes mulatos, disidentes o corporalmente cuestionados que negó tradiciones a sujetos también negados de la nación. Pero la amalgama del fox incaico no es la reivindicación sonora de la opresión y dominación de los pueblos originarios andinos y de negros esclavos africanos en Norteamérica, es también la música de un pueblo que bailó, que canta y que sigue bailando esas canciones que escucha. Que los medios de producción no siempre los tiene a disposición, y que definitivamente no los invento o patenta. Y esa desigualdad no es irrelevante. Pero también es esa la estrategia de venta que permitió asimilar a prácticas culturales diferentes la necesidad de escuchar música grabada, de bailar con música grabada, de comprar aparatos de reproducción de música grabada. Sin duda alguna los mercados musicales locales se redefinieron gracias a la existencia de la grabación, así

como se ampliaron posibilidades instrumentales en los géneros locales en función de los desarrollos que tales instrumentos tuvieron en el jazz. Pero siempre en relación de dependencia técnica, lo que inevitablemente implicó una adecuación estética.

El estudio del panamericanismo, entendido como el proceso por el cual la expansión colonial de los EE. UU. implicó estrategias de expansión comercial y territorial entre mediados del siglo XIX y mediados del siglo XX, ligado a la música popular no puede únicamente estudiarse mediante los archivos de los patrocinios de políticas culturales, independientemente de las formas de producción y circulación en el mercado. Justamente porque un pilar de su constitución es la expansión comercial, y además, porque tal y como expone Perla Zusman: “En realidad, fueron las intervenciones político-culturales las que consiguieron crear espacios de encuentro y negociar el contenido del proyecto panamericanista” (Zusman, 2012: 1). Por ello, la música popular latinoamericana del siglo XX debe integrar los tópicos de la diplomacia musical, justamente al construir el espacio en el cual se disputen los intereses hemisféricos y los regionales.

## Bibliografía

- Cañardo, M. (2011). Cantantes, orquestas y micrófonos. La interpretación del tango y la tecnología de grabación. *Afuera. Revista de crítica cultural* (10). Recuperado de <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=170&nro=10>
- Cañardo, M. (2017). *Fábricas de músicas: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires, Argentina: Gourmet Musical Ediciones.
- Da Costa García, T. (2008) <<¿De quién es el samba?>> disponible en *Revista Clang* N° 2 [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/49208/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/49208/Documento_completo.pdf?sequence=1) última consulta 22/07/18.
- Fernandes, N. (2012) *Escolas de samba, identidade nacional e o direito à cidade*. Scripta Nova. *Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. (Escuelas de samba, identidad nacional y el derecho a la ciudad). Disponible en <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-418/sn-418-47.htm> última consulta 22/07/18.
- Garramuño, F. (2007). *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Glik, S. (2010) *Yes, tenemos bananas: construcciones de género y raza en los estereotipos plasmados por Hollywood*. Universidad de Santiago de Compostela, Centro Interdisciplinario de Estudios Americanistas Gumersindo Busto; Consejo Español de Estudios Iberoamericanos, pp.2371-2384.
- Godoy Aguirre, Mario (2005). *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Maas, C. (septiembre de 2016). *La industria fonográfica en Argentina (1890-1930). Las empresas de Max Glücksmann y los comienzos de la producción nacional de discos*. Ponencia presentada en las XXV Jornadas de Historia Económica. Asociación Argentina de Historia Económica y Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Salta, Salta, Argentina.
- Moura, G. (2012). *Relações exteriores do Brasil, 1939–1950. Mudanças na natureza das relações Brasil-Estados Unidos durante e após a Segunda Guerra Mundial*. (Relaciones exteriores de Brasil, 1939-1950. Cambios en la naturaleza de las relaciones Brasil-Estados Unidos durante y después de la Segunda Guerra Mundial). Recuperado de [http://funag.gov.br/loja/download/998-Relacoes\\_Exteriores\\_do\\_Brasil.pdf](http://funag.gov.br/loja/download/998-Relacoes_Exteriores_do_Brasil.pdf).
- Pesce, R. (2011). *La historia del tango 3*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Corregidor.
- Rodríguez Albán, Martha Cecilia (2018). *Pasillo ecuatoriano, radio e industrias culturales (1920-ca.1965)*. Disputas por el mercado de la música y el poder simbólico en el campo cultural. Tesis Doctoral, disponible en <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/6195/1/TD104-DLLA-Rodriguez-Pasillo.pdf> última consulta 23/09/18.
- Sandroni, C (2004). *Transformaciones del samba carioca en el siglo XX*. Textos de Brasil. 2004. (11) p. 78-83.

Southern, Eileen (2001). *Historia de la música negra norteamericana*. Editorial Akal, Madrid.

Wong, Kitty (2013). *La música nacional: identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Casa de la Cultura Ecuatoriana: Quito.

ZUSMAN, Perla (2012). <<Panamericanismo e imperialismo no formal: Argentina y las exposiciones universales estadounidenses de Buffalo (1901) y San Francisco (1915)>>, en revista Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, vol. XVI, nº 418 (64). <<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-418/sn-418-64.htm>>. [ISSN: 1138-9788].

## ARTE HISTORIOFÓNICO: METAMORFOSIS Y DIALÉCTICA DE UNA HISTORIOFONÍA DEL FOLCLORE ARGENTINO

Andrés Duarte Loza (UNLP, Facultad de Bellas Artes)

**Palabras clave:** historiofonía – sonido – música – folclore

El término *historiofonía* establece el estudio de la Historia desde el campo del sonido y las artes sonoras, entre las que se incluye la música. Esta perspectiva propone valorar al sonido por sobre su consideración como fuente secundaria o auxiliar de las investigaciones historiográficas y musicológicas, enfocándolo -en cambio- como el objeto-sujeto de estudio. Los estudios *historiofónicos* tienen el potencial de abarcar todos los fenómenos acústicos del entorno que conforman el paisaje sonoro. Es decir, los fenómenos acústicos del medio ambiente *per se* y todos los sonidos producidos por la humanidad y sus productos: la voz, el canto, los testimonios orales, las artes sonoras, y todas las formas de producción artificial y tecnológica del sonido a lo largo de la Historia. Desde una perspectiva *historiofónica*, los estudios sobre el sonido y las artes sonoras también adquieren dimensiones ideológicas, políticas y sociales, debido a que atraviesan la vida y la memoria de toda comunidad.

Desde que la humanidad descubrió la forma de grabar el sonido con medios tecnológicos, también desarrolló formas de reproducirlo, transmitirlo, procesarlo y archivarlo. En consecuencia los registros sonoros y audiovisuales conforman un corpus de archivos documentales sonoros de la Historia y por consiguiente de la *historiofonía*.

La dimensión histórica del sonido juega, además, un papel crucial en su configuración estética. Es por ello que las manifestaciones artísticas sonoras o aquellas en donde la producción de sonido constituye un elemento fundamental, -como ocurre en las artes audiovisuales- pueden ser interpretadas desde su dimensión histórica como manifestaciones de las ideologías imperantes en el transcurso de un período específico de la Historia. De esta manera, también es posible trazar líneas de continuidad y analizar las transformaciones que dichas ideologías y sus formas de representación han experimentado en el campo del arte. Por consiguiente, el *arte historiofónico* se compone tanto de la revisión y la re-audición de las producciones artísticas del pasado -desde una perspectiva *historiofónica*- como también de las producciones contemporáneas que están enfocadas esencialmente en la dimensión histórica del sonido.

Por su naturaleza mutable, el sonido, no tiene una única forma de existencia continua en el espacio y el tiempo porque es transformado por el influjo del medio ambiente, los medios tecnológicos y el medio social que lo contiene y transforma. Esta naturaleza metamórfica del sonido, convierte también a las artes sonoras en un medio predilecto para la proliferación y la divulgación de los aspectos míticos de la Historia. Por el influjo de una diversidad de posturas ideológicas que muchas veces responden a posiciones antagónicas. Por otro lado, desde una perspectiva dialéctica de la Historia, la *historiofonía* permite recoger los productos sonoros que fueron desechados y silenciados en el devenir de los tiempos, pero que poseen el potencial de develar las contradicciones y las confrontaciones intestinas de las sociedades desde el momento en que las mujeres y los hombres son considerados como sujetos históricos.

La construcción de una idea del pasado desde el presente, a través de recursos *historiofónicos*, propone en este escrito, estudiar dos casos en donde se conjugan experiencias sociales e individuales que conectan y dan cuenta de algunas continuidades de relevancia histórica dentro de la música folclórica de nuestro país: las zambas *La Felipe Varela* y *la Zamba de Vargas*.

### Memoria sonora

En los términos de la experiencia individual y social surge el concepto de *memoria sonora* que también será tomado como objeto de la investigación *historiofónica*. En este sentido, la



*memoria sonora* involucra el acto de recordar acontecimientos sonoros del pasado desde una interpretación situada en el presente y mediada por el espacio social que habita.

En el contexto de una entrevista o la recopilación de testimonios orales –como parte de la oralidad histórica– los actos de la memoria suponen asiduamente una composición entre realidad y ficción. Incluso personas que fueron testigos presenciales de un hecho pueden producir errores a la hora de narrarlos. Muchas veces, involuntarios, influidos por la acción de otros actores sociales en la construcción de las ideas del pasado como son: la literatura, las academias, los medios masivos de comunicación y la opinión pública en general. Así como también, ocurren casos en donde los hechos son distorsionados conscientemente por motivaciones ideológicas o por las características propias de la forma narrativa empleada. Además, todo testimonio desde la perspectiva individual es necesariamente un recorte de una realidad mayor y por ello requiere ser contrastada con la memoria intersubjetiva provista por otros actores y documentos de mayor amplitud y alcance. Los testimonios recolectados de fuentes escritas, grabaciones o audiovisuales, en cambio, ofrecen textos cerrados en cuanto a los datos y a la información que suministran, sin embargo, también quedan expuestos a los equívocos, falsificaciones apócrifas y a las distintas interpretaciones posteriores, en una tensión permanente entre el mito y la disciplina historiográfica.

### ¿Y... no sabe La Felipe Varela federal?

Corría el año 1962 en el Destacamento Aeronáutico Militar Reconquista, Provincia de Santa Fe. Un soldado conscripto de nombre Felipe se encontraba en una rueda de compañeros cantando la famosa zamba conocida como *La Felipe Varela*<sup>108</sup>. Al soldado le gustaba cantarla por la admiración que profesaba por su tocayo, el recordado caudillo federal catamarqueño, al que la zamba hacía referencia: el Coronel Felipe Varela<sup>109</sup>. Al finalizar la zamba el comandante de la tropa de apellido Vera, quien se encontraba presente en la rueda, le preguntó al soldado cantor:

– Soldado... ¿Y... no sabe la Felipe Varela federal? –

El soldado desconcertado, no tenía ninguna certeza acerca de lo que el comandante le preguntaba, pero al ser simpatizante de la causa federal respondió:

– Si la supiera la cantaré con mucho gusto mi comandante –

Era sabido por todos los habitantes del cuartel que el comandante Vera estaba destinado a esa base como castigo por haber permanecido leal al presidente constitucional Juan Domingo Perón –que por ese entonces era un innombrable– en el transcurso del golpe de estado del 16 de septiembre de 1955. ¿De qué hablaba el comandante Vera cuando preguntó por *La Felipe Varela federal*? El soldado quedó intrigado, ya que algunos de los grupos más emblemáticos del folclore nacional de esa época como fueron: *Los Chalchaleros*, *Los Fronterizos* y *Las Voces del Huayra*, todos ellos conjuntos musicales oriundos de Salta, grabaron y difundieron la misma zamba que él conocía, con gran éxito y difusión en todo el país.

Es habitual considerar que una canción, que lleva por título el nombre propio de una persona destacada de la Historia -a la que se le dedica la narrativa de la canción- se trata de una canción reivindicatoria o un homenaje. Por ese motivo, el joven soldado cantor no se había percatado, hasta ese momento, que la letra de la zamba *La Felipe Varela*, por el contrario, denuesta al caudillo. Esta práctica, sin embargo, no era una novedad en el terreno de la música folclórica, ni en la literatura o la historiografía. En efecto, una de las

<sup>108</sup> Escrita por los salteños José Ríos (Letra) y Juan José Jacobo Botelli (Música) en el año 1956.

<sup>109</sup> Fue ascendido en el año 2012 al grado de General de la Nación post-mortem por la Presidenta Cristina Fernández de Kirchner.

obras literarias consideradas fundacionales de la literatura nacional: *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento, que lleva por título el nombre de pila del caudillo riojano Facundo Quiroga, deja en claro un precedente fundamental de esta cuestión.

Dentro de la antinomia sarmientina de civilización y barbarie -considerada la “zoncera madre” por Arturo Jaureche- (Jaureche, 2004:23), la figura de Quiroga fue elegida para encauzar la crítica sobre lo que Sarmiento identificó como “la barbarie”. Una barbarie que impedía el avance de la civilización y el progreso del país según los cánones de la modernidad europea.

Los sucesos narrados, en la letra de la zamba *La Felipe Varela*, relatan un juicio sesgado y arbitrario de los sucesos ocurridos el día 10 de octubre de 1867. Día en que Varela tomó la ciudad de Salta -con una tropa de unos mil hombres- en búsqueda de pertrechos bélicos para reforzar sus recursos militares que en ese momento escaseaban entre sus filas. Este relato alimentó aún más la leyenda negra que recayó sobre su figura -acuñada por sus detractores- en la cual se sostiene que la ocupación de Salta fue una más de las tropelías de un forajido, un salteador sanguinario que cometía todo tipo de excesos, matanzas y saqueos durante sus incursiones. Los autores de la zamba ambos de origen salteño, reproducen la visión de la oligarquía salteña -históricamente aliada a la oligarquía de Buenos Aires-, adscribiéndose de esta manera al relato de la historiografía liberal-mitrista de los acontecimientos acaecidos en aquellas circunstancias.

La Felipe Varela (1956)  
José Ríos-Juan José Botella

Felipe Varela viene  
por los cerros de Tacuil:  
el valle lo espera y tiene  
un corazón y un fusil.

Se acercan **las montoneras**,  
que a Salta quieren tomar.  
no saben que, en los senderos,  
valientes solo han de hallar.

Mañana del 10 de octubre,  
**de sangre por culpa de él.**  
en oyes al cielo sube,  
todo el valor por vencer.

Ya se va **la montonera**,  
rumbo a Jujuy esta vez.  
lo echarán a la frontera,  
**de allá no podrá volver.**

Galopa en el horizonte,  
tras muerte y polvareda.  
porque Felipe Varela,  
**matando viene y se va.**

La letra de la zamba, tiene versos que claramente denuestran la figura del caudillo catamarqueño como: “Mañana del diez de octubre, de sangre por culpa de él”, “Lo echarán a la frontera, de allá no podrá volver” y principalmente en el estribillo: “Porque Felipe Varela, matando llega y se va”, no dejan duda de la connotación que quiere darse a la imagen del caudillo retratada con estos versos.

Es interesante observar la similitud, en el abordaje de la caracterización del caudillo, con algunos rasgos del personaje principal del poema narrativo *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández. Este parentesco es sencillamente observable al comparar una estrofa que contiene dos octetas muy similares a otro par de octetas del Martín Fierro:

La Felipe Varela (4ta. estrofa)

Ya se va la montonera,  
rumbo a Jujuy esta vez.  
**lo echarán a la frontera,  
de allá no podrá volver.**

Martín Fierro (estrofa nº49)

Tuve en mi pago en un tiempo  
Hijos, hacienda y mujer,  
Pero empecé a padecer,  
**Me echaron a la frontera,  
¡Y qué iba a hallar al volver!**  
Tan solo hallé la tapera.

Ambos fueron “echados” a la frontera. La frontera a la que se refiere Martín Fierro es la frontera con el indio, a la que el gobierno, para doblegarlo o exterminarlo, enviaba tropas conformadas, sobre todo, por gauchos mestizos.

En cambio, la frontera que se menciona en *La Felipe Varela* es la frontera entre Argentina y los países limítrofes, que también serían asociados con la barbarie por la oligarquía centralista de Buenos Aires. Es decir, que el concepto de frontera en ambos casos refiere al límite con la barbarie según la concepción unitaria-liberal de la época.

Como respuesta a la letra de esta zamba no tardarían en circular distintas versiones, conocidas como “*versiones federales*” de *La Felipe Varela*. Esas que el soldado Felipe desconocía en 1962. Las versiones federales de la zamba sólo podían ser oídas en algunas peñas, reuniones y en las casas de los simpatizantes de la causa federal, sin ninguna presencia en los medios masivos de comunicación hegemónicos y la industria discográfica. Dentro de estas versiones, la que logró más trascendencia es la que forma parte del texto literario del profesor chiloteño Julián Amate titulada: *Yo Felipe Varela Pronuncio*. Escrito a fines de la década del 50, quien en una alternancia entre glosas críticas, que refieren a la versión de José Ríos, reelabora algunos versos reivindicando las acciones de Felipe Varela, su persona y la causa federal.

La Felipe Varela (Versión federal)  
Julián Amate

**Se acercan los coroneles  
marchando desde San Luis  
La Rioja espera y tiene  
lanza y divisa carmín.**

Mañana del diez de octubre  
**de sangre por culpa ¿de quién?**  
del gobernador que estaba  
y de otros tercicos como él.

Galopa en el horizonte  
**bajo un cielo federal,**  
los coroneles de Mitre  
Matando vienen y van,  
**porque Felipe Varela,  
nunca mató por matar.**

De alguna manera, *La Felipe Varela* vino a reavivar, profundizar y a darle continuidad -en el ámbito del folclore argentino- a una vieja disputa que ya había sido encarnada musicalmente por la legendaria *Zamba de Vargas*. La melodía original de la *Zamba de Vargas* es considerada como la más antigua de la que se tenga registro. Su origen se remonta a los tiempos en que la zamba no era aún llamada -en nuestro país- de esa forma, sino que existían los géneros de música y danza que la precedieron: la zamacueca, la

cueca o “chilena”. Los musicólogos coinciden mayoritariamente en que la zamba argentina tiene su raíz en la zamacueca peruana originaria de Lima, que posteriormente llegada a Chile se transformó en cueca y una vez en Argentina se la nombró zamba con el fin de nacionalizarla definitivamente.

Es por ello que, para dar cuenta de su origen, a las primeras melodías de las cuecas venidas de Chile se las conocía popularmente con el nombre de “chilenas”, género que tenía especial difusión en las provincias de la región de Cuyo.<sup>110</sup> Este fenómeno es el de muchos géneros folclóricos latinoamericanos que están plagados de orígenes comunes que contradicen las divisiones geopolíticas de los países. Incluso superando las barreras del lenguaje como ocurre con la música de la frontera argentina con Brasil y Paraguay con sus géneros musicales producto de la cultura gaucha y guaraní que son compartidos por el noreste argentino y toda la región mesopotámica por nombrar sólo un ejemplo.

El 10 de abril de 1867, seis meses antes de los sucesos narrados en *La Felipe Varela*, su protagonista libraba la llamada batalla de *Pozo de Vargas*. Batalla que enfrentó, en el contexto del final de la llamada Revolución de los Colorados, a dos ejércitos: el federal de Felipe Varela y el unitario comandado por el general Antonio Taboada, jefe militar de Santiago del Estero, quien respondía al Gobierno Nacional de Bartolomé Mitre. Resultando en la derrota de Felipe Varela. La composición de ambas tropas era heterogénea: la tropa de Varela además de conformarse con riojanos, contó con un fuerte componente chileno, catamarqueño y sanjuanino. Mientras las tropas de Taboada, además de santiagueños, formaba con tucumanos, catamarqueños y riojanos. Es decir, que incluso había comprovincianos enfrentados y que la identificación de las tropas respondía a cuestiones del campo político e ideológico. Los unos federales-americanistas, pronunciados en contra de la guerra contra el Paraguay y los otros unitarios-liberales y centralistas. A pesar de ello, el relato que prevaleció y prevalece aún hoy a través de la *Zamba de Vargas* se enfoca en la identificación de la disputa como ocurrida entre riojanos y santiagueños.

La leyenda popular sostiene que gracias a la ejecución de esta zamba en el campo de batalla, a cargo de la banda del ejército de Taboada, se logró dar vuelta el resultado de la contienda que, en principio, parecía torcerse en favor del bando de Varela. Aunque esta versión no cuenta con documentación concluyente para los historiadores, fue ampliamente sostenida e incluida en textos de varios autores de la historiografía oficial y al mismo tiempo por los folclorólogos e investigadores de la musicología argentina. Esta visión reduccionista, muy propicia para los intereses centralistas de Buenos Aires, fue aprovechada para situar la contienda en un clima de rivalidad interprovincial, enmascarando la cuestión de fondo que involucró el conflicto.

Es una práctica común de la música popular, tomar una melodía conocida y adaptarle una letra. Por ello la melodía que se divulgaría posteriormente con el título de *Zamba de Vargas*, sirvió de sustrato musical para la proliferación de una gran cantidad de coplas y letras que dieron cauce a una de las luchas más intestinas de la historia argentina. Estas letras fueron posteriormente agrupadas simplificadoramente en dos vertientes unas llamadas “*versiones riojanas*” y las otras “*versiones santiagueñas*”. Con esta denominación se evadió una posible clasificación en versiones centralistas (unitarias) y federales, que enfatizaría el trasfondo ideológico y que, en rigor, daría cuenta de una interpretación más ajustada a los hechos y a la verdadera motivación del conflicto.

Con la llegada de los primeros trabajos de recopilación de los cancioneros populares argentinos, la versión que prevaleció en el ámbito de la música folclórica -llamada música

---

<sup>110</sup> El recorrido es todavía más complejo ya que existió un fenómeno de interinfluencia de “ida y vuelta” por el que la zamacueca peruana ya transformada en cueca chilena también se propagó por Perú con el nombre de cueca o chilena. Desde Perú fue a Bolivia y de Bolivia al Noroeste argentino conformando lo que hoy es la cueca norteña.

nativa- a principios del siglo XX, fue una versión santiagueña, cuya melodía fue recopilada por Andrés Chazarreta en 1906. Primero se divulgó en su versión instrumental y luego con una letra del quilmeño Domingo Vicente Lombardi<sup>111</sup>. La letra de esta versión, alimenta la leyenda que se construyó sobre la batalla de Pozo de Vargas.

Zamba de Vargas  
(Chazarreta-Lombardi)

Forman **montoneros**  
en Pozo e' Vargas,  
los manda Varela,  
firmes en batalla.  
**Contra los santiagueños,**  
con gran denuedo, van a pelear.  
Ya de Manuel Taboada  
alta su espada,  
se ve brillar.

Atacó Varela,  
con gran pujanza  
tocando "a degüello"  
a sable y lanza.  
Se oyen los alaridos,  
en el estruendo  
de la carga,  
y ya pierden terreno  
los **santiagueños**  
de Taboada.

¡Bravos **santiagueños!**  
dijo Taboada:  
vencer o la muerte  
¡vuelvan las caras!  
Por la tierra querida  
demos la vida para triunfar.  
Y ahí no más a la banda,  
la vieja zamba  
mandó tocar.

Y en el entrevero  
se oyó esta zamba,  
llevando en sus notas  
bríos al alma.  
Y el triunfo consiguieron  
los **santiagueños**  
y este cantar  
para eterna memoria,  
Zamba de Vargas  
siempre será.

A raíz de esta leyenda, que fue amplificadas por la versión de Chazarreta-Lombardi de la *Zamba de Vargas*, la "disputa musical" llegaría hasta el terreno de la historiografía.

La corriente revisionista sostendría posiciones encontradas con esta versión de los hechos y el uso tendencioso de esta zamba con tintes de propaganda triunfalista, contribuyó a otorgarle un tono épico-heroico al accionar del bando centralista-liberal y mitrista. Los argumentos sostenidos sobre lo ocurrido en cuanto a la ejecución de música en *Pozo de Vargas* oscilan entre los que niegan la presencia de bandas de música en ambos ejércitos, hasta otros que no concuerdan en cuáles fueron los géneros musicales de las músicas ejecutadas o en quienes fueron los ejecutantes de la música, ni tampoco quién dio la orden de ejecutarla. Los partes sobre la batalla existentes, escritos por los propios protagonistas de la contienda no hacen ninguna mención sobre cuestiones musicales relacionadas con la contienda. La leyenda de la victoria producida por la ejecución de la zamba sólo se apoya documentalmente por un artículo publicado en abril de 1906, curiosamente aparecido en el mismo año que la recopilación de Chazarreta - atribuido al veterano Ambrosio Salvatierra, ex-capitán del ejército de Taboada, en el diario *El Siglo* de Santiago del Estero, que fue firmado con el seudónimo "Un veterano". A pesar de esta inconsistencia documental, el relato más difundido es el narrado en la letra de la versión de la zamba de Chazarreta-Lombardi, en parte por su masiva presencia en los medios masivos de comunicación y la industria discográfica, así como su eficaz influencia en la opinión pública.

Con la llegada del año del centenario de la batalla surgieron varios trabajos en torno a la figura de Felipe Varela y los sucesos de *Pozo de Vargas*, entre ellos el libro *Folklore Argentino y Revisionismo Histórico* de Rodolfo Ortega Peña y Eduardo Luis Duhalde. En este libro –en el que se reivindica al caudillo catamarqueño– según sus autores lo que se habría ejecutado en *Pozo de Vargas* fue, en realidad, una "cueca revolucionaria" a cargo de la banda de Varela y que la banda de Taboada habría respondido con una chacarera. Esta

<sup>111</sup> La letra fue registrada en SADAIC recién en el año 1950.

afirmación se apoya en una segunda carta del mismo veterano Salvatierra – en la que se retracta de su relato anterior-, publicada el 5 de diciembre de 1912 en el diario *El Liberal* de Santiago del Estero. Ortega Peña y Duhalde además sostienen que la cueca era la “marcha revolucionaria de esa época.” (Ortega Peña-Duhalde, 1967: 43).

La versión de la “cueca revolucionaria” propuesta por Ortega Peña-Duhalde -como presente en la batalla- fue extraída del libro de Olga Fernandez Latour: *Cantares históricos argentinos* de 1960,<sup>112</sup> que está compuesta de cantares de temáticas históricas extraídos de los legajos que componen la Encuesta Folklórica del Magisterio de 1921, realizada por maestros y maestras de todo el país. Ésta versión tiene versos y coplas en común con algunas coplas históricas incluidas en las recopilaciones hechas por el investigador catamarqueño Juan Alfonso Carrizo en las décadas de 1920 y 1930. Que fueran publicadas en su libro *Cancionero popular de Salta* de 1933 y el de Jujuy de 1934. El común denominador es su estructura inicial que consiste en la voz de mando:

A la carga, a la carga,  
dijo...

Es importante destacar, que si bien, a Juan Adolfo Carrizo se le atribuye una primera publicación de las coplas que conformaron a posteriori parte de las “*versiones federales*” más conocida de la *Zamba de Vargas*<sup>113</sup>, eso no significa que su labor haya tenido alguna intención reivindicatoria. Por el contrario, Carrizo, quien es sumamente reconocido en el ámbito de los académicos del folclore y las letras por su serie de *Cancioneros Populares*, de las provincias de Salta, Jujuy, La Rioja, Catamarca y Tucumán y su libro *Cantares históricos del norte argentino*, en sendas notas al pie y comentarios de sus cancioneros se refiere a Varela en términos claramente difamatorios como ocurre en el Cancionero popular de Salta en referencia a una glosa de Rodolfo Matorras con el título “Ay año sesenta y siete”<sup>114</sup>:

“Se refiere a la entrada a Salta del montonero Felipe Varela, 9 de Octubre de 1867. Muchas trovas comentaron las calamidades de orden político ocurridas en el país desde el año sesenta al setenta y muchas también se refieren en particular a la persona de este bandido disfrazado de Jefe expedicionario del norte.” (Carrizo, 1933: 50).

Además, en el Cancionero popular de La Rioja, Carrizo da por cierta la ejecución de la zamba en el campo de batalla de Pozo de Vargas.

Posteriormente, Carlos Vega en su libro *Las danzas populares argentinas* de 1952 presenta como documento testimonial sobre la ejecución de la zamba por parte del bando mitrista, los dichos antes mencionados del Capitán Salvatierra de 1906. En subsiguientes publicaciones de los estudiosos del folclore les bastó con aducir el argumento de autoridad que confiere citar tan prestigiosos pioneros de la musicología y de los estudios del folclore de Argentina para reproducir y divulgar este posicionamiento parcial que nunca logró reunir documentación categórica que pudiera abstraerlo de su cualidad mítica.<sup>115</sup> Este es un claro ejemplo de las frecuentes intervenciones tendenciosas de corte historiográfico de los representantes de las academias del folclore, la musicología y las letras al toparse durante sus investigaciones de campo o bibliográficas, con una buena cantidad de cantos populares

<sup>112</sup> Cantar N° 152-i. Título: Chilena de Vargas. Santiago del Estero.

<sup>113</sup> Carrizo no señala en su publicación a dichas coplas como correspondientes a la melodía de la Zamba de Vargas.

<sup>114</sup> Cancionero popular de Salta p.50. n° 63. Año 1933.

<sup>115</sup> Como es el caso de Olga Fernandez Latour en su libro *Cantares Históricos de la Tradición Argentina*.

reivindicatorios de las causas federales y americanistas. Dejando en claro entonces, que las antinomias ideológicas de la política nacional, que fueron reflejadas en la historiografía también formaron parte de las antinomias dentro de los estudios musicológicos y los cantos populares argentinos.

La más conocida de las versiones que recopilan coplas y música que difieren de la versión de Chazarreta-Lombardi es la de los hermanos santiagueños Bailón y Luis Peralta Luna. Bailón Peralta Luna compone la letra con coplas históricas, que bien pueden ser variantes de las recopiladas por Carrizo de Salta y Jujuy o bien de las recopiladas en la Encuesta Folklórica del Magisterio recopiladas en las provincias de Catamarca, Tucumán, Jujuy y Santiago del Estero. Las coplas fueron musicalizadas con una melodía recopilada por su hermano Luis Peralta Luna. Esta versión fue publicada con el subtítulo de *versión atamisqueña* (gentilicio de Villa Atamisqui, Santiago del Estero) y registrada en 1942. La melodía tiene una estructura armónica-melódica similar a la de Chazarreta, aunque por algunos giros armónicos propios, su rítmica marcada, su tempo ágil y su carácter la asemejan más a una cueca norteña.

Queda entonces comprobado que la afrenta no mantiene coherencia y es inconsistente al ser tratada en los términos de la rivalidad interprovincial. Dando cuenta categóricamente de las rivalidades ideológicas y políticas de fondo a nivel nacional y con proyección al resto de Sudamérica por su vinculación directa con la denominada Guerra de la Triple Alianza o Guerra del Paraguay.

Al no existir documentos determinantes que puedan sustentar fehacientemente cualquiera de las posiciones analizadas al respecto dentro de los trabajos historiográficos, el relato de la *Zamba de Vargas* no dejará nunca de formar parte de los mitos y leyendas populares. Aunque esta aseveración es relativa, ya que todavía hoy la leyenda de la “victoria musical” centralista-liberal es comentado como cierto o al menos digna de tenerse en consideración en algunas publicaciones de corte historiográfico, periodístico y musicológico. Resulta muy difícil eludir en la historia de la zamba argentina la vinculación de este hecho militar, político, ideológico y cultural con el origen de uno de los géneros folclóricos más importantes y emblemáticos de nuestro país. Lo que puede afirmarse concluyentemente es que, en cuanto al nivel de difusión y de popularidad, la versión de Chazarreta-Lombardi prevaleció tanto en los escenarios y en las grabaciones, como también en las publicaciones y en su amplia divulgación en los medios masivos de comunicación.

Una de las grabaciones más antiguas y conocidas de la *Zamba de Vargas* de Chazarreta-Lombardi, pertenece al dúo formado por el riojano Antonio Benítez y el catamarqueño Eduardo Pacheco con acompañamiento de piano del santiagueño Luis Peralta Luna<sup>116</sup>. Esta grabación, realizada en la década del 40, posee la particularidad de que la palabra “montoneros”<sup>117</sup> fue reemplazada por “riojanos” en el primer verso de la zamba. De esta forma, se pone un redoblado énfasis en situar el conflicto dentro de la interpretación del relato del enfrentamiento interprovincial (La Rioja vs. Santiago del Estero). La versión de Los Chalchalers, grabada en 1959,<sup>118</sup> mantiene la misma modificación de la letra. Con respeto al carácter y las estrategias de interpretación musical, esta última versión, enfatiza

---

<sup>116</sup> Hermano de Bailón Peralta Luna (responsable de la composición de la letra federal ) y también recopilador de la música de la versión federal citada.

<sup>117</sup> Según la letra utilizada en las grabaciones del mismo Chazarreta y su Orquesta Nativa de 1956,

que también coincide con la partitura publicada, registrada por Chazarreta y Lombardi en SADAIC en 1950.

<sup>118</sup> Álbum: El arriero va. Año 1959.

el tono épico de la zamba. En una posterior versión grabada por el grupo<sup>119</sup>, editada en el 2000, la exacerbación del tono épico es todavía más pronunciada por otorgarle mayor presencia a un nuevo y potente arreglo de bombos, cuyo toque y enérgicos rudimentos rítmicos se asemejan -en algunos pasajes- a tambores militares.

Además de que el nivel de sonoridad de los bombos es mucho mayor -con respecto la versión anterior-, se intensifica aún más, por la acción del efecto de reverberación que se le ha agregado en el proceso de mezcla de la grabación. El efecto de reverberación recrea la imagen sonora de un espacio amplio<sup>120</sup> en el que resuenan los golpes del tambor con una sonoridad en forma de estampida. Este estilo de efecto reverberante es muy utilizado en las músicas y los efectos sonoros de las películas bélicas y épicas del que los productores del disco han hecho uso enfatizando ese carácter. Según Jean-François Augoyard y Henry Torgue: “Los sonidos reverberantes han sido considerados históricamente como un mito del poder, simbolizado por el poder del sonido” (Augoyard –Torgue, 2005:108). La reverberación del sonido puede dar cuenta de un espacio y un tiempo de manera independiente a la fuente que lo produce. Es decir, que el efecto sonoro tiene la capacidad de situar el sonido espacio-temporalmente.

El sonido siempre ha sido considerado una herramienta fundamental para generar un efecto determinado. Lo que ocurre en el contexto de un espectáculo, una película, un disco musical, o un evento colectivo históricamente memorable no desaparece en el entorno sonoro de todos los días. Tan pronto como el sonido es escuchado contextualmente se vuelve inseparable de su efecto. El efecto sonoro provee un contexto y un “sentido común” para las dimensiones físicas y humanas del sonido.

Por todos estos motivos, la versión de *Los Chalchaleros* puede considerarse como epigonal y paradigmática en cuanto el enfoque de esta zamba que enmarca el conflicto como interprovincial y le otorga un tono alegórico, épico y heroico al accionar de la tropas mitristas. Dándole cause y continuidad, en el imaginario popular, al relato de los hechos que toma partido por el bando triunfador centralista-liberal, que por su gran masividad, y desde la utilización del relato mítico, es formadora de la opinión pública sobre los hechos. Como sostiene Enrique Dussel:

El imaginario popular (referencia necesaria de las propuestas políticas, de los grupos, partidos o élites, y hasta líderes políticos) siempre está vigente en la opinión pública y en la formación del juicio práctico de la comunidad política (aun de los Estados más desarrollados técnicamente, como Estado Unidos); por lo que la argumentación simbólica, mítica, sigue teniendo un papel fundamental en política. Un cierto racionalismo abstracto disminuye la capacidad de comprensión de lo que sea la argumentación política. (Dussel, 2009:30).

Afirmar que la versión de la *Zamba de Vargas* de Chazarreta-Lombardi en su versión de *Los Chalchaleros* se trata de una canción política o de arte político, sería para muchos una aseveración delirante y descabellada. ¿Pero acaso esta versión no encierra la afirmación de una posición de claro trasfondo ideológico?. Estas son el tipo de preguntas que muchas

---

<sup>119</sup> Álbum: Los Chalchaleros una leyenda - Vol.1. Año 2000.



veces no son siquiera formuladas, y menos en el ámbito de los estudios musicológicos académicos. Los cantares, las músicas y los sonidos pueden ser portadores de una carga ideológica y simbólica tan potente como cualquier instancia de la política. Si estas zambas son parte de la argumentación e identificación simbólica y mítica de un pueblo entonces su incidencia en términos políticos es insoslayable.

Desde una perspectiva histórica: ¿Es mera casualidad que una zamba como *La Felipe Varela* surgiera poco tiempo después de la deposición del gobierno peronista y se transformara junto a la *Zamba de Vargas* en dos de los más grandes éxitos del boom del folclore argentino de ese momento? O es que se trató de un momento histórico propicio, en el marco de una restauración conservadora antagonista de la mayor fuerza política del país, -desde ese momento proscripta- para la continuación de la disputa desde un imaginario tradicionalista. Más aún, cuando la denominada resistencia peronista trazaba lazos de continuidad histórica entre los caudillos federales y la figura del depuesto presidente Perón. Los aspectos socioculturales expresados por el peronismo, habían producido una profundización de identificación de las clases populares con la cultura nacional, popular y contemporánea, en detrimento de las expresiones más conservadoras y el influjo de las industrias culturales de los países centrales. Fue en ese período cuando desde la industria discográfica se respondió montando, sobre este fenómeno, una vertiente de producción musical tradicionalista -de corte conservador- apoyado en este propicio sustrato de carácter nacional y popular existente en la época. Sobre el nacionalismo de las masas Juan José Hernández Arregui postula:

El nacionalismo de las masas puede convertirse en un componente importante de la conciencia revolucionaria. El tradicionalismo de las oligarquías, al revés, propone aherrojar a las masas dentro del sistema estático de la producción. (Hernández Arregui, 1973: 196).

La versión epigonal de la *Zamba de Vargas* de Chazarreta-Lombardi interpretada por *Los Chalchaleros*, a pesar de ser un conjunto de gran popularidad, se ubica dentro de un tradicionalismo acorde a la ideología de la clase oligárquica argentina y en este caso puntual a la oligarquía salteña, aliada al mitrismo en los tiempos de Varela. Las oligarquías más que tradicionales siempre fueron tradicionalistas, en cuanto a su idea conservadora del afecto por las viejas costumbres, la sacralización y el amor por la vida de campo, en la medida en que esos valores no afectan su perpetuación como propietarios de la tierra. En palabras de Hernández Arregui: "Cuanto más antiguo el cepo más respetable". (Hernández Arregui, 1973:195).

En el año 1966, Ariel Ramírez, Los Fronterizos y Eduardo Falú grabaron una versión que combinaba letra y música de la versión de los Peralta Luna con interpolaciones de la música de Andrés Chazarreta, en un ambicioso arreglo musical, en el que se entrelazan las dos versiones a modo de collage sonoro. Es evidente que la intención que perseguía este arreglo era el intento de conciliar las dos vertientes de la zamba, en un esfuerzo musical mancomunado, entre referentes de la primera línea del folclore nacional.

Esta iniciativa desde lo musical tiene una íntima relación ideológica con la labor hecha por Félix Luna, ese mismo año, con su libro *Los Caudillos*, en el que dedica un capítulo a Felipe Varela. Libro que propuso resolver el antagonismo entre la visión dominante sobre los caudillos según la historiografía oficial liberal con la corriente revisionista en un pretendido posicionamiento objetivo por fuera de las disputas. Un hecho excepcional fue que conjuntamente con este libro Luna realizara una cantata épica<sup>121</sup> lanzada en formato de

<sup>121</sup> Poema épico nacional en forma de cantata para voz solista, coro y orquesta de 1966.

*long play*, con el mismo nombre, con música del pianista y compositor Ariel Ramírez.<sup>122</sup> Esta cantata incluye una zamba titulada *Cuando viene Varela*. En la que intenta apaciguar el conflicto de *Pozo de Vargas* enfocando la letra en temáticas amorosas.

Con el poema épico la dupla Luna-Ramírez pretendió complementar el libro desde una perspectiva mítica-poética, dándole un tratamiento según palabras de Luna: “libre y sugestivo que sólo puede ofrecer la creación poética y musical” (Luna, 2004:29) a imágenes idealizadas que el ámbito de la historiografía formal no le permitía. De esta manera conformó una original estrategia de doble circuito de divulgación que, con el afán de “no ofender a nadie”, terminó cosechando críticas desde un amplio sector de la esfera política y de la historiográfica como las vertidas por Ortega Peña y Duhalde. Las propuestas reconciliatorias con la intención de “apaciguar las aguas”, han surgido asiduamente, en nuestro país, como estrategia de la oratoria política luego de que los estragos sobre la sociedad y los derechos de la población ya han sido perpetrados o están queriendo ser aún profundizados. Es por ello comprensible que despertara críticas especialmente desde el sector de la sociedad que conformaba una mayoría proscripta y perseguida durante la etapa de la resistencia peronista. Período en el cual, como se comentó anteriormente, el movimiento peronista se identificó ampliamente con los legendarios caudillos federales. Aquellos luchadores perseguidos, que habían sido difamados y excluidos por la fuerza del gobierno y del debate político nacional y latinoamericano, pero que nunca pudieron ser silenciados en la Historia.

#### **Referencias bibliográficas**

- Augodard, Jean François - Torgue, Henry (2005). *Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Carrizo, Juan Alfonso (1933). *Cancionero popular de Salta*. Universidad de Tucumán. Buenos Aires: A. Baiocco y Cía. Editores.
- Dussel, Enrique (2009). *Política de la liberación volumen II. La arquitectónica*. Madrid: Ed. Trotta.
- Hernández Arregui, Juan José (1973). *¿Qué es el ser nacional?*. Buenos Aires: Ed. Plus Ultra.
- Jaureche, Arturo (2004). *Manual de zoncetas argentinas, Obras completas, Volumen II*. Buenos Aires: Ed. Corregidor.
- Luna, Félix. (2004): *Encuentros a lo largo de mi vida*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ortega Peña R.- Duhalde E.L. (1967). *Folklore argentino y revisionismo histórico*. Buenos Aires: Editorial Sudestada.

#### **Testimonio incluido**

Testimonio de Felipe Duarte, soldado conscripto de la Base Aeronáutica Reconquista, Provincia de Santa Fe, durante el año 1962. Entrevistado por el autor.

---

<sup>122</sup> Ambos autores estaban identificados políticamente con el desarrollismo.

## VIEJOS SONIDOS SUBALTERNOS HACIA UNA LARGA DURACIÓN HISTÓRICA EN MÚSICA POPULAR

Martín Eckmeyer (UNLP, Facultad de Bellas Artes, IPEAL)

**Resumen.** En las narrativas más habituales de la historia de la música, pareciera que la única tradición musical histórica es la que pertenece a la música culta eurocéntrica, sobre todo en sus etapas anteriores al siglo XX. El arte de circulación popular del pasado lejano es considerado en cambio folklore, no historia, y por lo tanto es estático, rural, ingenuo y reaccionario; sólo es posible su preservación patrimonial. Y si hay algo que llamar música popular, ésta no tiene historia ni tradición, sino que ocupa con sus productos comerciales la contemporaneidad sujeta al cambio permanente de la moda. Es efímera ya que está concebida para el consumo y su posterior desecho, según la lógica del capitalismo avanzado.

La raíz de estos imaginarios falaces, contruidos en base a la estratificación y desconexión de las prácticas sonoras, no radica en las músicas y sus cualidades intrínsecas, sino en el modelo epistemológico aplicado a su estudio, que es (todavía) deudor del positivismo (Bermúdez, 2002); está basado en una concepción armonicocéntrica y a su vez objetual (Goehr, 2008; Attali, 2011) que entiende la música como obra (idea objetivada antes que fenómeno sonoro), de un compositor individual en cuyas intenciones reside su sentido. Así, la historia de la música debe (Stanley, 2001) agruparse según los cambios en el estilo de composición, por medio del estudio de su lógica interna y autónoma (Shreffler, 2003). Sólo será posible estudiar entonces las músicas discernibles a través del cotejo analítico de cualidades tales como la complejidad armónica o la coherencia formal. El indicador de todo este proceso se encuentra en la partitura, que se erige como registro de las intenciones del compositor, material de análisis estructural y fuente histórica (Cook, 2001).

A pesar de ser para algunos una discusión perimida, no se ha resuelto en absoluto la fragmentación artificial del campo disciplinar, que más que poner en crisis ayuda a reproducir estos sesgos. Así la musicología (histórica), todavía estudia sobre todo los estilos compositivos de la tradición culta eurocéntrica; el folklore y la etnomusicología (fases metodológicas sucesivas aplicadas sobre objetos de estudio similares) las músicas de tradiciones no-occidentales, en su mayoría extintas, rurales, anónimas y comunales; y los recientes estudios de música popular, dedicados a una particular versión de la “música popular”, entendida como objeto comercial técnicamente reproducible, de mediana calidad, producto de la sociedad urbana contemporánea y divulgado por los medios masivos de comunicación.

El presente trabajo intentará problematizar esta concepción hegemónica de la historiografía musical, con el fin de contribuir al desarrollo de una larga duración histórica de la música popular, (re)integrando a la historia prácticas musicales profesionales relativas a las clases populares pertenecientes a épocas anteriores al fonógrafo. Para ello pondremos a prueba, sobre una serie de casos de diversas épocas, un modo de aproximación basado en una concepción performativa y sociocultural que recupere la condición de *musicar* como condición de la música popular, un ritual en el espacio social.

**Palabras clave:** Estudios de Música Popular - Historia de la Música - Cultura Popular - Musicología.

*¿A qué leer a Homero en griego, cuando anda vivo,  
con la guitarra al hombro, por el desierto americano?*  
JOSÉ MARTÍ

“Estudios ocasionales y aislados, comentarios tangenciales, notas a pie de página” (Middleton y Horn, 1981:1)<sup>123</sup>. Durante casi dos siglos la música popular fue relegada a un plano marginal dentro de la investigación en música. La musicología histórica directamente ignoró el asunto y se ocupó de la música culta o académica sin dar mayores explicaciones, colaborando esta ignorancia voluntaria en la universalización forzada de la música de las élites europeas occidentales, que todos deberíamos comprender como *lenguaje común*<sup>124</sup>. Lenguaje basado en la sobrevaloración estética del ordenamiento de las alturas, sobre todo en sentido simultáneo: lo que tradicionalmente la teoría musical -desde por lo menos la Edad Media- denominó *armonía*. No hay que ser muy aventurado en la interpretación para conectar el contexto de formación de la musicología como disciplina -el siglo XIX- con el estilo de la música de élite que hizo del manejo armónico no sólo un arte sino también un medio de generar diversificación y variedad en un mercado musical pujante -el romanticismo (Attali, 2011:91). Por lo tanto, al menos en su configuración básica, la musicología histórica orientó sus estudios irradiando -entre muchas otras cosas- sus valores estéticos relativos a la armonía musical, construyendo categorías de estilo a partir del uso armónico. Puede leerse por ejemplo en el comienzo del Atlas de la Música de Ulrich Michels:

La idea intelectual convierte el material acústico en arte de los sonidos. Con el intelecto la música adquiere historia. Esto vale en especial para la música polifónica de Occidente desde el siglo XII, y menos para ciertas prácticas populares [...] En este sentido la historia de la música es, en cierto modo, autónoma: es una historia de la técnica de la composición, de las formas, de los estilos, de los géneros, etc. (1983:11)

No hay un momento primigenio más mimado y custodiado por la musicología histórica que el *nacimiento* de la polifonía, ese “estallido de los engranajes históricos y geográficos cuando la escena se desplaza a la catedral de Nôtre Dame en París y [...] empieza la auténtica historia de la música” (Cook, 2001:72). Mediante esta estrategia, la musicología histórica procedía a evaluar, hacia atrás y hacia adelante en el tiempo, qué músicas valdría la pena incorporar a su relato en función de sus reglas internas y cuáles en cambio “caerían en la esfera del folclor”<sup>125</sup>

En el mismo siglo XIX, los estudios sobre folklore<sup>126</sup> se apuraron en aclarar que sus objetos de estudio no eran las músicas del aquí y ahora, ni mucho menos sus antecedentes: el

<sup>123</sup> Así, con esta descripción sobre el lugar reservado al estudio de la música popular, comienza el legendario primer número de la revista *Popular Music*.

<sup>124</sup> Es muy indicativo del sesgo estético y etnocéntrico de la musicología tradicional que denomine “lenguaje común” o “práctica común” a la música tonal funcional, particularmente la compuesta entre mediados del siglo XVII y comienzos del XX, es decir, la que corresponde exactamente con su canon de obras maestras y grandes compositores. Cuanto menos es simpática la utilización del término “común” para una forma de producción artística que no representa como tal a ningún sector, clase o subcultura mayoritaria de la sociedad contemporánea.

<sup>125</sup> Entrada “música” en el diccionario enciclopédico VOX.

<sup>126</sup> Que continuará la *musicología comparada*: “en el sobreentendido de que los modelos siempre provenían de una misma fuente emisora y las copias, del ultramar extraeuropeo, luego objeto de estudio de la musicología “comparada” (comparada siempre en desventaja con el modelo establecido como perfecto), de la etnología musical (la de los pueblos “primitivos”) y, finalmente, de la etnomusicología.” (Paraskevaïdis, 1999).

mismísimo Herder y sus colegas promovieron un pueblo que no era el pueblo, mediante la distinción entre *Volk* y *Pöbel*<sup>127</sup>, protegiendo a una cultura en estado natural, pastoril y de un pasado remoto,<sup>128</sup> de las manifestaciones y expresiones de las masas urbanas de trabajadores que también en ese siglo XIX se hacían rápidamente en las ciudades del pujante capitalismo industrial. Trabajadores que pronto comenzarán a organizarse y a disputar la hegemonía. En este aspecto resulta esclarecedora la pertenencia social a las clases hegemónicas de musicólogos y folkloristas. Los primeros en general no consideraban importante declarar su condición de clase, situación que produjo la naturalización de tal identificación; por esta razón es muy raro encontrar datos vinculados a la situación social de la música culta en sus estudios. Los segundos en cambio debían declarar la distancia; al no identificarse con el “pueblo” que estudiaban, consideraban un auténtico safari sus paseos etnográficos, de modo tal que estudiar las tradiciones de Escocia “era exactamente como encontrarse una tribu de indios” debido a la “apariencia negra y salvaje” que tenía el pueblo (Burke, 2014:42).

Mediante este doble juego de la musicología y el folklore la música de las clases populares, del pueblo que sí es el pueblo, permaneció marginada e ignorada. Una práctica musical audible y omnipresente en la vida cotidiana, silenciada y omitida en la investigación, los textos, los programas académicos sobre música. O a lo sumo, relegada a las notas marginales, mencionada al pasar.

**Panorama que cambió súbitamente** a partir de la década de 1980. Surgió así el conjunto de lo que hoy se suele llamar *Estudios sobre Música Popular* (PMS), un conjunto bastante ecléctico (en sentido filosófico, metodológico, ideológico...) de investigaciones sobre un universo musical amplísimo. La principal institución que cobija a estas investigaciones es la descentralizada IASPM<sup>129</sup>, y una de las publicaciones más prestigiosas -y pionera- es la ya citada *Popular Music* de la Universidad de Cambridge. En los mismos inicios de este nuevo flanco de la investigación musical surgió el problema de las definiciones, particularmente el del concepto de *música popular* (Johnson, 2018:14). La mayoría de los trabajos de los PMS comienzan con una imputación crítica al concepto de cultura popular, de forma similar a lo que ocurre en otras disciplinas que la estudian. Sin embargo, en lugar de complejizar el concepto como hacen estas últimas, los PMS pareciera que tratan de sacarse al pueblo de encima, de modo asombrosamente compatible con la actitud del folklore. Sin ir más lejos, el número 2 de *Popular Music* contiene un debate sobre el tema llevado a cabo por varios de los más ilustres fundadores de la tendencia, que lleva un significativo título que es posible traducir así: “¿Podemos deshacernos del “pueblo” en música popular?”<sup>130</sup>

Aunque publicaciones e instituciones de los PMS usan constantemente el término *popular*, por regla general presentan una perspectiva escéptica sobre la posibilidad de definir tal

---

<sup>127</sup> "Volk heisst nicht der Pöbel auf den Gassen, der singt und dichtet niemals, sondern schreit und verstümmelt" [el pueblo (Volk) no es el pueblo (Pöbel) de las calles, que nunca compone o canta, sólo chillan y destruyen] (Herder, 1967: 323). El alemán se adecúa mejor a esta distinción folklórica, separando dos “tipos” de pueblo con términos que imprimen valoraciones. En español si bien *Pöbel* suena más parecido a pueblo, suele traducirse como *populacho*, *gentío*, *vulgo*, *plebe* o, como elige el traductor del texto de Herder que citamos, *turba*, con el fin de trasladar la valoración despectiva.

<sup>128</sup> "... el pueblo era un misterio. Algo que describían en términos de todo aquello que sus descubridores no eran (o pensaban ellos que no eran): el pueblo era natural, sencillo, iletrado, instintivo, irracional, anclado en la tradición y en la propia tierra, y carente de cualquier sentido de individualidad (lo individual se había perdido en lo colectivo)" (Burke, 2014: 43).

<sup>129</sup> Organización Internacional para el Estudio de la Música Popular

<sup>130</sup> "Can we get rid of 'the popular' in popular music" (The International Advisory Editors, 2005)

cosa, y sus argumentaciones se demoran en los problemas y muy poco en proponer alguna acepción, sino definitiva, al menos estable y circunstancial<sup>131</sup>. Principalmente los puntos de conflicto citados son dos: por un lado la imposibilidad de circunscribir la idea de *popularidad* a la masividad de uno o varios géneros musicales en concreto; por otro, la ausencia de correspondencias directas entre clases sociales y determinados tipos de música: no habría, desde esta perspectiva, nada a lo que podríamos llamar “la música del pueblo”.<sup>132</sup>

Si bien los PMS renuncian explícitamente a la idea de homogeneización o *gran relato*<sup>133</sup>, un rastreo sobre su contenido y las huellas de tradiciones epistemológicas que suelen enmarcarlos arroja como resultado un campo mucho más acotado y pequeño de lo que parece. Como señala Elizabeth Eva Leach (2009:194), el principal precursor con el que los investigadores de los PMS dialogan y discuten permanentemente es Theodor W. Adorno. Su presencia como figura epigonal en los trabajos sobre música popular podría hasta pensarse como hegemónica, y a la vez -o tal vez por ello- es una suerte de punto de partida traumático cuyo síntoma aún no ha sido elaborado por la investigación musical<sup>134</sup>. Como la crítica del autor de Frankfurt es a la música popular de la industria cultural y los medios técnicos de comienzos del s.XX, los investigadores han terminado acotando su campo de acción a una periodización muy corta. Lo que sumado al interés personal que muchos de ellos tienen por algunas músicas en particular - sobre todo el Rock y el Jazz- hace que los PMS se concentren exclusivamente en las músicas vinculadas a la fonografía y la radiodifusión. Esto añade el requisito de que para ser entendida como popular una música debe pertenecer a una sociedad que “ha sufrido el impacto de la modernización” (Middleton, 1990:vi). Lo cual reduce todavía más el margen y genera múltiples problemas en regiones como Latinoamérica, cuya entrada -o salida- a la modernidad es aún materia de discusión, como advirtiera García Canclini<sup>135</sup>, aunque buena parte de la academia latinoamericana se adecúe gustosamente a la propuesta:

Se trata de una práctica musical urbana o urbanizada, que es definida por su masividad, mediatización y modernidad. De este modo, quisimos diferenciarnos de las prácticas musicales

<sup>131</sup> Es curioso en esto también la semejanza con la etnomusicología, en donde casi todos sus practicantes son críticos de la etnologización de las músicas no occidentales que da nombre a la disciplina, pero a la vez se hallan cómodos dentro de ella sin buscar otros nombres (Ver por ejemplo Pelinski, 2000).

<sup>132</sup> Por ejemplo Middleton (1990) pág. 3 y ss; Middleton, R. *Editor's Introduction to Volume 1*, Popular music, Vol. 1, Folk or Popular? Distinctions, Influences, Continuities (1981), pág. 3, Cambridge University Press; Hesmondhalgh y Negus (2012) pág 1-9; Frith (2004), pág 1-7. Leach (2009), pág 188-199.

<sup>133</sup> Un buen indicador de esto es la alta cantidad de volúmenes colectivos, descentralizados y transculturales atravesados por una heterogeneidad muy poco frecuente en otros campos de los estudios musicales. Las actas de la IASPM son un buen punto de partida para corroborar esto.

<sup>134</sup> “Tal vez sería más sencillo gritar simplemente ‘¡Supéralo!’, como si el peso de los constructos históricos sobre la música popular pudiesen ser resueltos así, sin más [...] Si Adorno es la escena del trauma primigenio para el investigador de música popular, entonces la represión ofrece poco alivio: al menos podemos decir que la “terapia” que realizamos con nuestras revistas y libros ofrece por sí misma más que su cuota de discusión productiva. Además, nadie probablemente querría sostener que Adorno estaba completamente equivocado ¿Quién podría resistirse a una visión adorniana de la proliferación mundial y aparentemente interminable de jóvenes grupos de pop y r&b? (Krimms, 2008:132)

<sup>135</sup> Recordemos que el objetivo principal del texto fundamental de García Canclini, *Culturas híbridas*, no era definir alguna supuesta “esencia” de lo latinoamericano, sino que pretendía discutir justamente un marco teórico para pensar la modernidad de las culturas de América Latina. Véase García Canclini, N. (1997). “Culturas híbridas y estrategias comunicacionales” en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Colima, México, año III pág. 5.

tradicionales, comunitarias y orales [...] una música mediatizada, masiva y modernizante (González, 2008:4)<sup>136</sup>

De hecho, de los ejes que Simon Frith propone como descriptores de la música popular, los tres primeros resaltan los términos de *commercially*, *technology* y *mediated* (2004:3). Aspectos que se encuentran en la base de toda descripción de nuestra sociedad *contemporánea*. Así que, con excepción del eje vinculado con la búsqueda del *placer corporal* en relación a la danza, el subtexto de este tipo de definiciones -y la de Frith es paradigmática- arroja como resultado que *música popular es música actual*.

Se generó así “una *conceptualización presentista* de la música popular, en el sentido de que históricamente no va mucho más atrás de mediados del siglo XX” (Johnson, 2018: 15). Pareciera que son músicas sin historia. Lo cual encaja con precisión, en el rompecabezas musicológico, con la tesis del folklorista Carlos Vega, quien sostenía que “el inferior imita al superior”, entendiendo que la música popular de hoy -*mesomúsica* como gustaba llamarla- es una degradación simplificada de la música culta del *ayer*, es decir, del legado histórico. Por supuesto es inaceptable para los PMS hablar en los términos de Vega o considerar que la música popular deriva de la música culta. Pero sin embargo es importante señalar que su silencio sobre el pasado musical de las mayorías amplifica (aún involuntariamente) todo tipo de teorías elitistas, como eran también las de Adorno.

**El modelo presentista de los PMS**, en combinación con los relictos de la musicología y el folklore, *produce un sentido ahistórico de la música popular* que carece de fundamentación, y se acomoda a la cadena de falacias que emerge de los huecos y connotaciones que resultan de la fragmentación disciplinar. Y así lo exponen los libros de texto: las músicas no occidentales corresponden a la “antigüedad” o la prehistoria, y aunque sigan vigentes son *supervivencias* inmutables (son -o “han caído en”- el folklore); la “Música” es la música culta escrita del occidente europeo, con una larga, esotérica e ineludible historia que abarca aproximadamente el milenio entre los siglos IX y XIX, aunque es heredera a su vez de la Grecia Clásica o hasta de Dios<sup>137</sup>; y la música popular inicia su breve y poco gravitante historia en los comienzos del siglo XX, convirtiéndose en la música masiva, efímera y comercial de la actualidad. No es casualidad que la mayoría de los útiles de conocimiento aplicados a la música popular sean compatibles o incluso similares con los desarrollados para la música *histórica* y el folklore, ya sea por continuidad u oposición. Si existe en la historia musical una deriva hacia la repetición (Attali, 1995:122), entonces podemos pensar que en simultáneo, o justamente para poder transformar a la representación en vitrina de la repetición mediatizada, fue preciso hacer entrar a la música popular en el esquema racionalizado, combinatorio y de intercambiabilidad de la musicología y la teoría musical. Es la entrada de la música popular a las *verdades* de la musicología, que no fueron otra cosa que un marco de referencia para la reificación de la música culta en el capitalismo y su conversión en valor de cambio, desde por lo menos el siglo XVII.

<sup>136</sup> Este autor directamente pasará a utilizar el término “música medial” (González, 2014). Pareciera que en su caso consiguió sacarse al pueblo de encima, aunque sin por eso liberarse de Adorno.

<sup>137</sup> Nuestra intención no es hacer aquí una humorada. La historia de la música tradicional reprodujo durante muchísimos años la noción de que el primer repertorio de la música occidental, el *canto gregoriano*, fue producto del Papa Gregorio I (Magno). Esta concepción se basaba en una adjudicación medieval, y por tanto religiosa, que sostiene la revelación del canto cristiano al Papa a través del Espíritu Santo, quién lo dicta al oído del pontífice transformado en una paloma posada sobre su hombro. Coincidentemente con todos los postulados de la estética medieval -que constituyen la base de la estética musical occidental- el canto era demasiado perfecto para ser obra del hombre (*música humana*): necesariamente debía ser obra de Dios. Tal el mito fundante de la tradición clásica europea occidental, presente hasta el día de hoy en los textos de historia de la música. Abordajes críticos de este tema pueden encontrarse en Griffiths, P. *Breve historia de la música occidental*, Akal, 2009; y Taruskin, R. *Oxford History of Western Music*, Vol. 1 *From Early Notations to Sixteenth Century*, Oxford University Press, 2005.

Introducir a la música popular en esas verdades es separar *folklore* de *música popular*, reducir la práctica performativa a la *idea de obra*, hacer nacer el *autor genial y único*, estratificar a partir del uso de las alturas en *estilos* los géneros y momentos, y confundir la práctica musical (Small, 1994; Johnson, 2018:16) con su mediación o registro, *la partitura y el disco*. Por este proceso la música popular se *comprime*. Utilizamos conscientemente aquí como metáfora el proceso de compresión de la fonografía, que justamente está concebido para producir un resultado acústico que reduzca el “rango dinámico” de una grabación y cristalice en una sonoridad homogénea, en la que se han “recortado los picos” al aplicar una “tasa” de compresión. A este proceso y a sus efectos no deseados se lo suele llamar también “achatación” de la dinámica. Consideramos que la analogía vale para el caso de estas músicas, cuyo resultado al ser consideradas por la investigación musical han sido hasta ahora la ausencia de consideración de sus fenómenos cambiantes y dinámicos

En base al imaginario que esta compresión produce debemos suponer que en el largo período que va desde la fundación de occidente, pasando por el auge expansionista de la modernidad, y hasta el imperialismo decimonónico, las clases populares urbanas, desde los “artesanos” medievales hasta el proletariado que sirvió de modelo vivo a Marx, nunca tuvieron música. ¿Cuál era la banda sonora de las clases subalternas en la Baja Edad Media, la modernidad temprana o los inicios de la sociedad industrial? Según el esquema que poseemos, o vivían en silencio, o cantaban las mismas canciones rurales que sus parientes “del campo”, o consumían la misma música que las élites.

Sabemos que las clases populares de esos momentos históricos poseen una singularidad tal que ha llevado a acuñar la idea misma de *cultura popular* y reclamar el estudio de su historia. Ya existe una tradición al respecto, con figuras de la talla de Stuart Hall, Edward P. Thompson, Peter Burke o Carlo Ginzburg, a los que podemos añadir los precursores Antonio Gramsci y Mijail Bajtín. Todos ellos nos han mostrado cosmovisiones, posturas ideológicas, costumbres “en común”, modos de organización y formas culturales de las clases populares, desde la Edad Media hasta el siglo XX. Han desarrollado para ello metodologías, conceptos y marcos epistemológicos completos. Y tal vez lo más importante, se han enfrentado en todos los casos con éxito a la prerrogativa positivista que pretendía imposible, además de innecesaria, la empresa de estudiar la historia de *los sin historia*.

Dado este panorama ¿es aún sostenible la tesis de que no puede estudiarse la música popular anterior al siglo XX porque no hay registros ciertos de ella (notacionales o fonográficos)? ¿Realmente creemos que podemos contar la historia de un molinero piamontés del siglo XVI, sus creencias y convicciones políticas, pero no saber absolutamente nada de la música que escuchaba o tal vez hacía? ¿Alguien puede todavía pensar que un obrero inglés del siglo XVIII canturreaba la *pequeña música nocturna* en la taverna de su barrio proletario?

**Para hacer el ejercicio**, pensemos en esa fiesta urbana que es el carnaval medieval, que Bajtín (2003) describe con detalle. Consideremos ahora los sujetos musicales que lo encarnan: artistas vagabundos y trashumantes, de quienes sabemos bastante de su condición social.

No es solamente que el estatus del juglar fuese bajo; para la mayoría de sus contemporáneos él estaba fuera de las normas comunes de aceptación social. En este sentido, era peor que un siervo; si la servidumbre ocupaba el lugar más bajo en la escala social medieval, el juglar no tenía ningún lugar en absoluto (Peters, 2000:213)

Es decir que los músicos del carnaval, los *juglares* (Attali, 2011:26), no pertenecen a la casta de los campesinos (Lengwinat, 2006:33) porque sencillamente no están integrados a la sociedad. No son rurales ni urbanos. En cierto sentido *no son*, porque los atraviesa una de las condiciones que más ha perturbado a la cultura occidental a lo largo de su historia: *son nómadas trashumantes*. Parte del periplo de estos artistas, que además son *profesionales*, consiste justamente en conectar el mundo rural con el urbano, incluso



durante la Alta Edad Media. Razón por la cual no son portadores de ningún *folklore*, si es que continuamos creyendo que tal cosa existe.

Estos músicos pasan a integrarse a la vida sedentaria de la ciudad desde mediados del siglo XIV (Polk, 1987). Todo el periodo entre el siglo XIII y el XVI puede leerse en términos del esfuerzo de los músicos urbanos por desprenderse de toda connotación que los relacione con la vida trashumante y hacer que la música sea vista como una profesión honrosa. Dar un giro completo en la percepción social que no veía en los juglares más que delincuentes y proscritos. Recordemos que tanto la cosmovisión feudal medieval, como la burguesía urbana condenan el nomadismo y depositan en él la suma de todos los horrores, entre los que destacan el infortunio, la indigencia o el atraso. La barbarie, o lo que es lo mismo, la ausencia de *civilización*.

Los músicos municipales ingresan a una esfera de relaciones sociales legalmente reconocidas. De ahí que si el juglar estaba fuera de la sociedad y era menos que el pobre más pobre, hacia el siglo XVI los músicos municipales, profesionales y organizados, son prósperos y respetados, llegando en algunos casos a pertenecer al sector más alto de la ciudad, en términos económicos (Polk, 1987:179; Peters, 2000:215). Como vemos la dicotomía se expresa en las dimensiones *itinerante/ciudadano*, pero nunca en la antítesis rural/urbano, Como sabemos, esta última será determinante para la consolidación de la burguesía capitalista y su disputa histórica con la aristocracia. Tal vez aquí podamos encontrar una razón de la insuficiencia de las categorías de las disciplinas musicales -y burguesas- hacia la música popular histórica.

Aunque el estatus e imagen social de los músicos cambia efectivamente -y pasan a llamarse *ministriles* municipales-, los músicos urbanos profesionales contienen una memoria popular histórica que se expresa en los repertorios (fundamentalmente danzas de origen popular), los espacios de producción (lugares públicos, calles y plazas) y las actividades y funciones sociales que desarrollan (el entretenimiento, la fiesta pública, etc.) Por esta razón expresan una posición novedosa en el campo socio-musical: al tiempo que recuperan la tradición popular y la recrean, también son vehículo de las músicas y espectáculos que las autoridades civiles presentan ante el pueblo, forma de intervención en la cultura popular de las clases hegemónicas (Burke, 2014) que también es novedosa en la modernidad temprana. Pero esto no debe interpretarse como un proceso de distinción de las prácticas musicales, ya que existen numerosas continuidades entre la música de los juglares y la de los ministriles urbanos. Además de que sus tareas siguen rigiéndose en base al calendario que contrapone el carnaval con la cuaresma, de forma idéntica a los juglares, es muy importante considerar la permanencia de las músicas bailables populares en tanto tales, manteniendo sus características sonoras que las identifican con las clases subalternas. Es decir que no son abordadas por un proceso de estilización, como sí ocurre en el caso de los ministriles al servicio de los trovadores aristocráticos, quienes fundan una cultura cortesana y el sistema de estratificación y distinción del arte occidental (Elias, 2012; Nietzsche, 2001). En todo caso se observará que mejoran las técnicas instrumentales, se le añaden arreglos complejos y se hace más sofisticada la improvisación -práctica característica de los ministriles municipales que también los asocia con los juglares. Pero eso no implica que se esconda el origen popular de las músicas, ya que debe ser notorio para lograr algunas de las funciones principales de estos músicos, como la cohesión social. Los *waits de York*, es decir los músicos municipales profesionales de esa ciudad Inglesa que descienden directamente de la banda formada en 1369, todavía tocan la danza bretona anónima *An Dro Nevez*, de origen medieval. Realizan una versión con bombardas y redoblante que puede resultar ejemplificadora: el ritmo es ágil y tiene un esquema binario, muy pulsado, con una cifra de tempo cercana a 133. La estructura es muy sencilla y se organiza en base a la repetición de una frase construida a partir de un intervalo de quinta y otro de cuarta, con una variación que llega al sexto grado -ascendido porque se trata del

modo sobre re. En un segundo plano el tambor realiza un redoble constante sobre valores de la subdivisión, desplazando los acentos pero manteniendo la pulsación isócrona. La bombardita en todas las repeticiones de la melodía desarrolla infinidad de variaciones, ornamentaciones y pasajes muy virtuosos, que no son otra cosa que improvisaciones sobre la melodía, de contorno más bien simple. Podemos ver que los elementos danzables se mantienen inalterados, se recupera una tonada popular de tradición oral muy difundida y, sobre este marco, el instrumentista puede improvisar demostrando su pericia técnica y su calidad como músico. Una forma de obtener distinción profesional sin renunciar por ello a entretener a los sectores populares. Es decir, haciendo bailar a la gente.

**Pasemos ahora por un momento a Sudamérica.** Hay quienes dicen que el código de Trujillo, encargado por el obispo Martínez Compañón en el siglo XVIII, es uno de los primeros trabajos de etnografía en el Nuevo Mundo. Más allá del *moto* exotizante y racializado del comentario, podemos tomar la comparación y pensar que las partituras con que registró algunas músicas del noroeste peruano son todo un trabajo de campo. Tanto si lo pensemos en base a lo que fue costumbre en el folklore decimonónico, que “embellecía” las músicas recopiladas, añadiendo armonías y “mejorando” la forma; o si lo asociemos con la tarea de los positivistas del siglo XX, que registraron acriticamente en notación pautada unas músicas que jamás fueron concebidas desde el ordenamiento de alturas puntuales; en cualquier caso tenemos que renunciar a considerar esos registros como la actualidad y totalidad de las músicas que escuchó el obispo entre 1782-85. Más si coincidimos con Stevenson (1968:314) en sospechar que tales partituras fueron escritas por el maestro de capilla de Trujillo, a quien tal vez le debemos la introducción de una concepción textural bipolar y concertada, que incorpora en todas las músicas una persistente línea de bajo muy “barroca”. Por lo tanto no hay forma de que estas notaciones sean un “documento exacto” (Fernández Calvo, 2013:346). Por el contrario, las coordenadas históricas nos obligan a renunciar aquí a toda concepción objetual de estas músicas, y a considerarlas en base a un enfoque performativo.

Leonardo Acosta no se cansa de decir que en la música de Latinoamérica no hay que dejarse engañar: los instrumentos, las técnicas, incluso la presencia de partituras nos pueden llevar a extraviarnos en una ilusión en la que todo parece importado de Europa. Pero nada de eso: “escalas, modos, formas musicales, combinaciones armónicas pueden permanecer inalterables y, sin embargo, todo suena distinto.” (Acosta, 2006:182). Una “alteración semántica” que redundará en la alteración total de las funciones musicales. De lo cual podremos darnos cuenta sólo si consideramos el aspecto dinámico, la performance, el *musicar* (Small, 1999). Es eso lo que suena *distinto*, lo que hace que lo que de heredado tenga la música popular latinoamericana transmute en “otra cosa” en donde las apariencias engañan. No por casualidad Quintero Rivera (2009) define al *sonido* (que no es igual a “timbre”) como uno de sus elementos definitorios.

Volvamos a lo coleccionado por el obispo. Se nos presentan unas músicas a todas luces transculturales, ya se trate de cantos en mochica o villancicos que son en realidad cachuas, y que juegan con la contradicción de la prohibición de los rituales indígenas en tanto tales, y su utilización obligada, como exotismo, en las fiestas del calendario cristiano colonial (Bermúdez, 2001:180). Tomemos una de las menos evidentes. Por ejemplo, la partitura del folio 186 titulada “Lanchas para baylar”. Es una música instrumental, que curiosamente, para Carlos Vega (Fernández Calvo, 2013:356) es un ejemplo de su mentada categoría de *mesomúsica*, por ser “melodías que no definen ninguno de los grandes estilos cultos o folklóricos”. Es un análisis morfológico el que hace Vega, partiendo únicamente de la partitura y considerando las similitudes con las “especies” por él relevadas mediante idéntico método.

Consideremos en cambio algunas performances. Tal vez una de las más conocidas es la versión de Capilla de Indias, de 2005, conjunto de música barroca de la Universidad

Católica de Valparaíso. Tal presentación hace poco probable una filiación muy popular. Y sin embargo lo que en la partitura del código es una melodía para violín con una contramelodía de bajo, se convierte en *otra cosa*: ya desde el comienzo existe una fuerte presencia de instrumentos de percusión, que durante toda la danza sostendrán una célula rítmica en permanente variación elaborada en torno a la superposición de temporalidades, tan frecuente en la música latinoamericana. En este caso es un orden binario frente a uno ternario, lo cual impide todo tipo de apoyo o reposo y refuerza el carácter danzable, corpóreo y por tanto absolutamente popular de esta música. Ese ritmo es a su vez reforzado por las guitarras que hacen rasguídos, es decir más *ruído* que sonidos armónicos y tonales, que por momentos se tornan en repiques sobre la base rítmica de la percusión. Si a esto sumamos los desvíos en las acentuaciones de la propia melodía, que genera una suerte de síncope permanente, se configura un efecto dinamizador y de tensión que no nos muestra en absoluto la partitura. Y esta es quizás la versión más conservadora. Todos los elementos descritos no hacen más que potenciarse en la performance de 2013 del grupo ecuatoriano-holandés *Música Temprana*, en el que además el tempo es mucho más rápido y una demarcación mucho mayor de las articulaciones, tanto del violín y la guitarra, como del charango y el cajón peruano que se incluyen en la versión. Pero todavía más extrema es la interpretación en vivo del ensamble colombiano *Como era en un Principio*, de 2017. El tempo aquí ya duplica al de la primera versión mencionada. Además los instrumentos se alejan aún más del manuscrito, ya que es un conjunto de guitarra, bandola y cuatro, con el agregado de unas maracas. Pero una vez más lo distintivo es la manera de tocar, en dónde lo percusivo y lo tímbrico son los aspectos más relevantes. De hecho los rasguídos y la forma de puntear los instrumentos de cuerda remedan otras músicas que también superponen temporalidades y están más cerca de nuestra concepción de música popular, como el joropo llanero.

En un cassette que contiene una grabación “de campo” de Coriún Aharonián, de 1985, se escucha un trío muy similar, con bandola, cuatro y contrabajo. Tocan músicas del Táchira y de los Llanos de Venezuela. Entre ellas “Pajarillo y Chipola”, que suena muy parecido a esa última versión de las Lanchas para Baylar. Al menos se parece en lo importante: en los rasguídos, en la manera de llevar el ritmo, en la superposición de temporalidades, en el sonido y las articulaciones, los *toques*. Por supuesto, no en las *notas*, las alturas, que son lo secundario en ambos casos. Como lo son también en la música popular cuando empezamos a sacarla de su comprensión musicológica. Más aún en Latinoamérica, cuya conquista musical puede pensarse en términos de la imposición de la armonía (Baker, 2008) siendo tal vez una derivación tardía el *armonicocentrismo* de la musicología latinoamericana.

Así como Mario de Andrade (1972:166) comprendió que la dicotomía rural/urbano no tiene ningún sentido en América Latina, la música popular, desde por lo menos los tiempos de la conquista no puede pensarse “como folklore muerto o inmutable, como pieza de museo (en este caso, material para discos etnográficos), [sino en todo caso] como el proceso dinámico que hemos visto desplegarse ante nosotros” (Acosta, 2006:192).

**Como vimos** la musicología histórica descarta a la música popular bajo el pretexto de la carencia de fuentes, que en realidad es una desvalorización estética; a su vez el folklore, entre romántico y positivista, observa también “desde arriba” la cultura popular, fabricando una bucólica rural, considerada -para bien o para mal- *primitiva* en función -también- de valoraciones estéticas; por último los PMS, apoyados en la crítica de la cultura “dominante”, acotan voluntariamente su universo de estudio al ámbito urbano y el mercado musical, generando un subtexto que los coloca sólo en el presente, a lo que también ayudan sus preferencias estéticas. En cierto aspecto estos tres abordajes no se diferencian demasiado frente a las perspectivas sobre la cultura que según Grignon y Passeron corresponden al etnocentrismo, el paternalismo (o “populismo”) y la crítica a la cultura legítima. Todas ellas

comparten un elemento: el *dominocentrismo*, es decir concentran la sofisticación de sus estudios en la cultura hegemónica, ya sea para celebrarla o para condenarla, pero convirtiendo al final en “más pobre la cultura de los pobres” (Grignon y Passeron, 1992). Esta pobreza emerge con mucha potencia al comprimirse la música popular y hacerla entrar en las coordenadas armocéntricas y modernizantes de la investigación musical hegemónica. Para superar el modelo presentista en música popular y restituir su historicidad, es necesario construir una epistemología específica, basada en la praxis antes que en la obra, en el sonido y el ritmo antes que en la armonía, y en las ocasiones y significaciones sociales antes que en la autonomía estética.

### Bibliografía

- Acosta, L. (1984) El acervo popular latinoamericano, en Gómez García, Z. Musicología en Latinoamérica, Ed. Arte y Literatura, La Habana.
- Attali, J. (2011). *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI.
- Bajtín, M. (2003) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid
- Baker, G. H. (2008). *Imposing harmony: Music and society in colonial Cuzco*. Duke University Press.
- Johnson, B. (2018) *Problematizing popular music history in the context of heritage and memory*. in Baker, S., Strong, C., Istvandy, L., & Cantillon, Z. *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*. Routledge.
- Bermúdez, E. (2001) *Urban musical life in the European Colonies: Examples from Spanish America, 1530-1650* in Kisby, F. *Music and Musicians in Renaissance cities and towns*, Cambridge University Press
- Bermúdez, E. (2002) *La pobreza del positivismo: el quehacer musicológico en América Latina*, Actas del "II Encuentro de Investigación sobre Archivos", Bogotá.
- Burke, P. (2014). *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cook, N. (2001). *De Madonna al canto gregoriano: Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza.
- Dahlhaus, C. (1997). *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa.
- De Andrade, M. (1972) “A música e a canção populares no Brasil. Ensaio crítico-bibliográfico” [1936] en Oneyda Alvarenga (ed.) *Ensaio sobre a música brasileira*, São Paulo: Livraria Martins Editora
- Elias, N. (2012). *El proceso de la civilización investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Fondo de Cultura Económica.
- Fernández Calvo, D. (2013) *La música en el código del obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón* Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, 27.27
- Frith, S. (2004). *Popular music. critical concepts in media and cultural studies*. Routledge.
- Goehr, L. (2008). *The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music*. Oxford: Oxford University Press.
- González, J. P (2014) *Pensar la música desde América Latina*, Gourmet Musical, Buenos Aires.
- González, J. P. (2008) *Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?*. TRANS-Revista Transcultural de Música 12 (artículo 15).
- Grignon, C. y Passeron, J. C. (1992). *Lo Culto y lo Popular*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- Herder, J. G. (1967) *Sämtliche Werke* (ed. de B. Suphan), 25, Hildesheim.
- Hesmondhalgh, D., & Negus, K. (2012). *Popular music studies*. Hodder Education.
- Krims, A. (2008) *Marxist music analysis without Adorno: popular music and urban geography*, in Moore, A. F. *Analyzing popular music*. Cambridge Univ. Press.
- Leach, E. E. (2009) *Popular Music*, in Harper.Scott, J. P. E y Samson, J. *An Introduction to Music Studies*, Cambridge University Press
- Lengwinat, K., (2006) *El pueblo no inventa nada en sus canciones. Procesos de apropiación intersocial* Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología, Año VI, Julio-Diciembre, N° 11
- Michels, U. (1983). *Atlas de música*. Madrid: Alianza.
- Middleton, R. (1990). *Studying popular music*. Open Univ. Pr.
- Middleton, R. y Horn, D. (1981). *Preface. Folk or Popular? Distinctions, Influences, Continuities*. *Popular Music*, 1, 1-2.
- Nietzsche, F. (2001). *La genealogía de la moral: Un escrito polémico*. Alianza Editorial.

- Paraskevaídas, G. (1999) *La investigación musical en su laberinto*, Conferencia de clausura del Primer Foro de Investigación, Universidad de los Andes, Santa Fe de Bogotá, 22 de octubre.
- Pelinski, R. A. (2000). *Invitación a la etnomusicología: Quince fragmentos y un tango*. Akal Ediciones.
- Peters, G. (2000, 10). Urban minstrels in late medieval southern France: Opportunities, status and professional relationships. *Early Music History*, 19, 201.
- Polk, K. (1987, 10). Instrumental music in the urban centres of Renaissance Germany. *Early Music History*, 7, 159.
- Quintero Rivera, A. (2009). *Cuerpo y cultura: Las músicas "mulatas" y la subversión del baile*. Iberoamericana.
- Shreffler, A. C. (2003, 10). *Berlin Walls: Dahlhaus Knepler, and Ideologies of Music History*. *The Journal of Musicology*, 20(4), 498-525. doi:10.1525/jm.2003.20.4.498
- Small, C. (1999) *El musicar: un ritual en el espacio social*. *Revista Transcultural de Música*, núm 4
- Stanley, G. (2001) *Historiography*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2nd Ed. New York: Oxford University Press.
- Stevenson, R. (1968) *Music in Aztec & Inca Territory*, University of California Press
- The International Advisory Editors. (2005). *Can We Get Rid of the 'Popular' in Popular Music? A Virtual Symposium with Contributions from the International Advisory Editors of "Popular Music"*. *Popular Music*, 24(1), 133-145. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3877598>

## DE LA TRADICIÓN ORAL AL DESARROLLO DE UNA NUEVA ORALIDAD DIGITAL EN LA MÚSICA POPULAR

Joaquín Blas Pérez (UNLP, Facultad de Bellas Artes, LEEM)

### Resumen

La etnomusicología reconoce a la oralidad como modo de expresión musical del pueblo en diferentes culturas. Sin embargo, la dimensión escrita de la composición/ejecución forma parte ineludible de la práctica popular en el tango; en el jazz la improvisación se introduce en oposición al paradigma de lo compuesto previamente. A partir del desarrollo de la industria musical y la grabación en estudio, la práctica musical toma distintos modos de existencia y producción que combinan lo oral y/o lo escrito. Modos que podrían considerarse como formas de oralidad secundaria (Ong, 1976); en tanto prácticas orales en una cultura que ya ha establecido un sistema de notación estandarizado.

Durante la última década del siglo XX asistimos al desarrollo de la tecnología digital y la informática en el campo de la música. Este proceso además de acelerar aún más la posibilidad de intercambio de audio por internet devino en la disminución de los costos de los sistemas de grabación domésticos. En palabras de Taylor (2001: p3) la irrupción de lo digital supone *“el cambio más fundamental en la historia de la música de occidente desde la invención en la notación en el SIX”*. El acceso doméstico a dichas tecnologías y el intercambio de contenidos audiovisuales en internet modifica profundamente el modo en el que se construye socialmente lo musical.

John Halle (2004) nos advierte acerca de un eminente futuro post-alfabetizado en el que el texto-partitura deja de ser necesario para el hacer musical. Las ideas musicales desde su concepción hasta su realización no dependen ya de la mediación del soporte escrito y la composición tradicional se convierte en un medio más entre otros. Actualmente el nivel decreciente de alfabetización musical pone en jaque a la partitura como el soporte principal para la producción y el análisis. En las nuevas músicas populares la producción oral colectiva se impone por sobre la composición musical individual escrita. Por otra parte el trabajo de artistas sobre maquetas digitales no implica a la notación como soporte necesario. Se propone reflexionar sobre estas nuevas formas de oralidad. Nos preguntamos cómo desarrollar nuevas metodologías de estudio para este tipo de prácticas. Así mismo se discute la posibilidad de nuevos soportes no escritos, tecnológicos y/o performativos para el desarrollo de la pedagogía musical para la música popular.

Palabras clave: Oralidad; Música; Ontología; Digital; Fonográfica

### Introducción

Suele afirmarse que antes de la aparición de los sistemas de notación en partitura la música se transmitía de manera oral. La musicología y la etnomusicología reconocen una *oralidad musical* cantada, o incluso tocada en las diferentes culturas (Tokumar, 1986; Lawson, 2010; Aretz, 1993). El concepto general de oralidad, vinculada a la comunicación hablada, se amplía a la performance musical tocada, bailada, ritualizada o dramatizada. Esto se hace sobre todo atendiendo a que en las sociedades primitivas la narración de historias recitadas, cantadas, la danza y la música no se presentan nunca como manifestaciones autónomas sino como formas combinadas de memoria étnica y social. Es así como la idea de oralidad ha sido utilizada en la investigación vinculada a la música medieval europea (Treitler, 1981, 1984), las músicas folklóricas o étnicas del Magreb y Latinoamérica (Salah, 2007; Palominos Mandiola, 2014) y posteriormente asociada al registro musical fonográfico

(Toynbee, 2007) entre otras. En la actualidad, a partir de la irrupción de las tecnologías digitales asistimos a nuevas formas de lo oral y lo escrito que modifican nuestra experiencia musical. Podría considerarse incluso la idea de un tipo de *oralidad digital*.

La oralidad como concepto general referente al habla, pertenece al ámbito de la lingüística, la literatura y la antropología. Aunque tendemos a considerar la lengua oral en oposición a la lengua escrita, lo oral configura la sustancia primaria que ha de constituir lo escrito como sistema de signos. Lo oral se presenta como forma de conocimiento del lenguaje hablado, vocalizado, sonoro. Quizás por esto último resulta fácil trazar una analogía con el fenómeno musical, también considerado en términos de lenguaje en su condición escrita y sonora. El filólogo Walter Ong (1976) distingue dos formas de oralidad: la *oralidad primaria* define a aquel tipo que se manifiesta en las sociedades sin escritura; y la *oralidad secundaria* como una forma presente en aquello oral que está mediado por tecnologías tales como el teléfono, la radio y la televisión entre otros. Este segundo tipo de oralidad solo es posible en sociedades que ya han desarrollado el soporte escrito.

A partir del desarrollo de la industria musical y la grabación en estudio, la práctica musical toma distintos modos de existencia y producción que combinan lo sonoro (oral musical) y/o lo escrito (texto musical). La música popular urbana que se expande y desarrolla a partir del surgimiento de la radio a principios del siglo XX es un buen ejemplo. Estos modos de práctica podrían considerarse como formas de *oralidad musical secundaria* en términos de Ong (op.cit.). Como prácticas musicales orales que se hacen presentes en una cultura que ya ha establecido un sistema de notación musical estandarizado. Sin embargo como formas de conocimiento musical adquieren una fuerte independencia en términos epistemológicos con respecto al lenguaje musical escrito.

En las carreras de música popular se plantea muchas veces la necesidad de nuevas epistemologías, nuevas metodologías de análisis y de enseñanza. Sostenemos que esta deuda de las instituciones pedagógicas se debe a que la práctica musical que es objeto de estudio –basada en una práctica performativa que tiene como base a esta oralidad descripta– no es consecuente con las herramientas de análisis musical desarrolladas originalmente para el análisis del texto musical.

Somos conscientes que son muchas las músicas populares que hacen uso de partituras, sistemas de cifrado y tablaturas. En el tango o en el jazz los músicos leen frecuentemente partituras; aunque estas difieran la mayoría de las veces de aquellas utilizadas en la música académica. En las secciones de vientos de una banda de cumbia es frecuente ver un atril con partes escritas, incluso los músicos en una jam session de jazz suelen tener su Realbook para recordar los estándares sobre los que improvisaran. Pero si hay algo que define a las prácticas musicales que categorizamos como populares es aquello no escrito, oral o improvisado que no está presente en las obras musicales completamente escritas de la tradición europea. En el folklore o el rock se hace muy evidente la práctica de tocar con otros sin mediación de la escritura. Hay parte esencial del conocimiento musical que hace únicas a estas prácticas, y que no puede ser capturado por una teoría diseñada para la música como texto. Creemos que esto se debe a su carácter oral; y que el mismo traería aparejado una condición ontológica diferente para aquello que entendemos por música. Con el propósito de desarrollar esta idea realizaremos un análisis histórico de los cambios que se producen en la música en términos otológicos dependiendo del soporte tecnológico que fuera utilizado como mediador.

### **La ontología de la música como texto-partitura**

En las instituciones de enseñanza musical sigue predominando la partitura y la idea de un lenguaje musical basado en el texto musical incluso para el abordaje de la música popular. Cuando nos proponemos construir una epistemología específica para estas músicas nos topamos una y otra vez con una tradición académica fuertemente apoyada en lo musical-escrito. El arraigo de la tradición de la lecto-escritura musical en las instituciones de

enseñanza se debe principalmente al predominio de la ontología de la música como objeto que se materializa en el texto-partitura (Bolham, 2003). Esta dimensión ontológica está íntimamente ligada al ideal de *obra musical* romántica, y la música como forma de arte autónoma que se desarrolla en Europa a partir del 1800 (Goehr, 1992). Si bien el sistema de notación musical occidental surgió en el SIX, las partituras hasta el SXIX solían estar incompletas, hacían uso de cifrados y admitían la ornamentación o la improvisación. Todos estos aspectos que formaron parte de la música europea fueron eliminados por completo dando lugar a la estricta determinación de lo musical escrito por parte del compositor (Born, 2005). La memoria pasó a ser patrimonio de lo escrito. La idea de obra de arte musical fue ligada casi estrictamente a la partitura.

A partir de la aparición de las partituras, la experiencia de lo musical cambió para siempre. Desde lo formal, la notación permitió el desarrollo de la polifonía, la ampliación de la extensión de las obras y el desarrollo de la tonalidad. La imprenta musical fue la base sobre la cual se construyó un mercado burgués de la música que fomentó tanto la venta como el consumo de partituras. La notación permitió que la música fuera ejecutada una y otra vez, expandiéndose en el tiempo y el espacio geográfico. Los criterios de originalidad que perduran hasta el día de hoy, se conectan de manera directa con la idea romántica de que el alma o la personalidad del compositor estarían inscritas en esa obra inmanente de arte musical trascendente al tiempo y el espacio de su creación. Estas mismas ideas son las que en el SXIX dieron lugar a las primeras legislaciones sobre derechos de autor y copyright (Toynbee, 2016), para resguardar los derechos legales del compositor. El compositor es creador y dueño exclusivo de 'la música' que en estos términos se materializa en el texto-partitura. Dicho de otra manera en el marco de este tipo de ontología se equipara de manera directa el objeto musical a la partitura.

Una ontología social y participativa: de lo tradicional folklórico al registro fonográfico de las músicas populares urbanas

Una condición ontológica diferente puede atribuirse a las músicas orales no escritas de tradición étnica o folklórica. Dejando por un momento de lado el hecho de que son muy pocas las músicas no influidas por la cultura musical escrita en la actualidad, debemos tener en cuenta que las músicas de transmisión oral se apoyan sobre todo en la repetición y la *patternización* –acumulación de formulas recordables– como modos cognitivos de la memoria. Estas condiciones de la oralidad primaria son descritas por Ong (1982) para el desarrollo del pensamiento en general. La restricción de palabras condiciona el proceso de pensamiento hablado; dice el autor “Solo conoces lo que puedes recordar.” (Ong, 1982, p33). La rítmica de la vocalización del lenguaje, los patrones balanceados, la repetición y la antítesis se manifiestan en una serie de temas estandars recordables. En las culturas orales predominan los proverbios y la poesía reemplaza a la prosa. El proceso del pensamiento es poético y formulaico por necesidad. Resulta interesante como el lenguaje hablado incluso para un código de leyes puede ser 'musical' en un sentido amplio. Lo oral hablado no dista demasiado de lo musical y está conectado lo corporal performativo: con los patrones rítmicos, la respiración y el gesto (Jousse, 1978).

Los espacios de la cultura oral en las diversas sociedades no occidentales –americanas u orientales– han sido paulatinamente colonizados a partir de la introducción de los sistemas de representación escritos. A pesar de esto, la música entendida como un complejo social-ritual que incluye la danza, el baile, la vestimenta y lo musical sonoro se presentan como espacios de batalla cultural en el marco del mestizaje. Simón Palominos Mandiola (2014) pone como ejemplo al taki como forma performativa poética de la memoria social de los incas en Latinoamérica. Salah (2007) por su parte describe la tradición oral magebrí como una episteme diferente en la que lejos de representar la fragilidad de la memoria oral, representa la fuerza de una performatividad abierta sobre estructuras rígidas y muy bien controladas por el pensamiento tradicional oral.



A partir del desarrollo de la industria musical y la grabación en estudio, la práctica musical toma distintos modos de existencia y producción que combinan lo oral y/o lo escrito. Las prácticas musicales orales que ya sentían el efecto colonizador y mestizo de la episteme escrita occidental se vieron interpeladas por los nuevos cambios. La aparición del fonograma implica una nueva forma de registro de la memoria sonora. Formas que pueden considerarse en términos de oralidad secundaria o más precisamente como formas de *oralidad fonográfica* (Toynbee, 2006). Un ejemplo concreto lo representa la grabación de músicos de blues, góspel y jazz afroamericanos en Estados Unidos a principio del SXX. El blues una música originalmente oral que circulaba entre los esclavos negros y que comienza a ser grabada y vendida; en este proceso evoluciona como estilo musical. La estructura formal-tonal fija del blues configura una fórmula heredera de la tradición oral. Es por esto que en un sentido ontológico el blues es opuesto en términos absolutos al ideal de 'obra de arte romántica' de la ontología de la música como texto. La armonía o la melodía en el blues no entonan con los cánones de originalidad.

Más allá de esta característica que puede considerarse heredera de una tradición de oralidad primaria, esta nueva oralidad fonográfica cambia las condiciones de lo oral y las restricciones tradicionales de la memoria. Los discos comienzan a ser parte del material sobre el cual trabajan las nuevas generaciones de músicos. Es así como los estilos folklóricos comienzan a expandirse geográficamente, a desarrollarse y a complejizarse. Esta evolución puede observarse en estilos tan diversos como el jazz, el tango o las músicas centroamericanas. Es en el marco de este proceso que surgirán más tarde formas como el rock y el pop entre otras músicas populares del SXX. Se asiste a un proceso de globalización y expansión geográfica de las músicas populares del mundo.

Georgina Born (2005), antropóloga y música describe este cambio tecnológico como una forma de distribución social y *retrasmitida* de la agencia creativa. Mientras que la ontología de la música como texto inmanente tiende a eliminar lo social como parte del proceso creativo, en las prácticas que son parte de una *oralidad musical primaria* o *fonográfica* esta se maximiza. Un nuevo tipo de montaje lateral y procesal entre los agentes se contrapone con la ontología de la 'obra de arte musical' dependiente de un montaje jerárquico y verticalista. La música está embebida en lo social, su expansión y desarrollo apoyada en la performance y la recepción oral de la misma que se materializa en el fonograma. Born (op.cit.) pone al Jazz como ejemplo paradigmático de la idea de un acto creativo participativo en el que no existe jerarquía ni separación entre el creador y el performer. La calidad de creatividad retrasmitida en la grabación estaría dada en el marco histórico de la re-creación de lo musical grabado en nuevas performance a lo largo de la historia. Esta condición oral de 'repetición con una diferencia' ha sido muy bien descrita por la etnomusicóloga Ingrid Monson (1996) como parte de un fenómeno de intertextualidad musical o *intermusicalidad*. La *intermusicalidad* del jazz da cuenta de un sonido musical que refiere al pasado y ofrece un tipo de comentario social. Otro importante etnomusicólogo del Jazz, Paul Berliner (1994, p.576) analiza el fenómeno de intermusicalidad observando la recurrencia de un mismo motivo en diferentes grabaciones de músicos en cuarenta y seis años de historia del jazz. Este tipo de ontología de la música difiere de manera considerable de la ontología de la música en tanto texto-partitura y se apoya fundamentalmente en su dimensión performativa, sonora, social y participativa.

El estudio de grabación, la oralidad digital y la música en la web

En su primera etapa –hasta alrededor de 1950– las tecnologías de grabación se limitaron al registro de la performance musical con uno o dos micrófonos. Pero a partir de esos años se comienzan a desarrollar nuevas tecnologías para el trabajo en el estudio de grabación que re-posicionaron al ingeniero de grabación en el proceso de producción formal de la música (Théberge, 1989). Entre estas innovaciones se incluye: el estudio 'secos' en términos acústicos, las reverbs artificiales, la utilización de numerosos micrófonos y el trabajo de

mezcla de la grabación en estéreo. Estos cambios en las condiciones de producción de fonogramas se produce en paralelo con la aparición del rock and roll y evoluciona con dicho estilo; trae aparejada una baja en los costos de producción-grabación y es contemporáneo al desarrollo de la televisión (Kealy, 1979). En los nuevos modos de hacer música es central la búsqueda y el desarrollo de un 'sonido', el productor y el ingeniero de grabación son los nuevos virtuosos en el arte de la grabación de sonido; sonido que se consigue a partir de la experimentación con nuevos instrumentos eléctricos y el trabajo en el estudio (Théberge, op. cit). El estudio se establece como un nuevo espacio donde se hace 'la música', los paneles acústicos separan a los performers, incluso las habitaciones y posteriormente la regrabación separa a los músicos temporalmente. Las condiciones de interacción social en el hacer música cambian radicalmente y con ella su condición ontológica, afectada ahora aún más por esta idea de una creatividad retrasmiteda en la que 'el sonido' y la grabación son en sí mismo 'la música'.

El desarrollo de la tecnología multi-pistas cambia muy poco tiempo después las condiciones de la práctica musical de manera exponencial. Por un lado se potencia el carácter colaborativo y democrático de la práctica en un modo de oralidad que integra la improvisación y el potencial del estudio de grabación como una ampliación de las formas de interacción del grupo musical popular (Cuttler, 1984). Por otro el estudio se establece como un lugar de trabajo de carácter racional y alienizante en un proceso que separa a los individuos simulando la co-presencia pero que a la vez elimina el mutualismo de la interacción en tiempo real (Théberge, op. cit). La música está hecha ahora de pedazos de performance y de músicas que son ensambladas como una imagen idealizada de comunidad y perfección técnica en la música.

La aparición de los DJs (disc-jockey) se produce en paralelo como consecuencia del desarrollo tecnológico de los sistemas de reproducción-amplificación y las nuevas ontologías de la música como sonido grabado a las que referimos anteriormente. Aunque las fiestas en las que se pasa música grabada se hacen cada vez más frecuentes desde la década del 50'(1950) –y entendiendo que los DJs ya existían en la radio desde décadas anteriores– recién entre 1960 y 1970 aparecen los primeros mezcladores profesionales. A partir de 1970 podemos ubicar el surgimiento del turntablism como arte de utilizar el mezclador como instrumento de música y crear música original dando lugar poco tiempo después al surgimiento de estilos como el House y el Techno. La creación de bases para el Rap y el Hip Hop completa la primera etapa de creación musical a partir de la combinación de pedazos de músicas ya grabadas, que da lugar a una nueva forma de música improvisada en vivo (Born, 2005).

Durante la última década del siglo XX asistimos al desarrollo de la tecnología digital y la informática en el campo de la música. Este proceso además de acelerar aún más la posibilidad de intercambio de audio por internet devino en la disminución de los costos de los sistemas de grabación domésticos. En palabras de Taylor (2001: p3) la irrupción de lo digital supone *"el cambio más fundamental en la historia de la música de occidente desde la invención en la notación en el SIX"*. El acceso doméstico a dichas tecnologías y el intercambio de contenidos audiovisuales en internet modifica profundamente el modo en el que se construye socialmente lo musical.

En la Música Electrónica de principios del fin de milenio se plantea una continuidad entre los contenidos musicales que son grabados y retrasmitedos, ensamblados o re-creados que resulta similar a aquella que señalamos para el blues. Es decir volvemos a la idea de lo oral, pero ahora en términos de una oralidad digital. Es la tecnología la que permite el recorte, la edición, la manipulación y ensamblaje de fragmentos musicales. En estos términos se recupera la cita, la parodia y otros recursos de lo oral. El sample –muestra o fragmento de sonido grabado– se configura como un nuevo material musical. La agencia creativa es distribuida entre diferentes agentes humanos y no humanos. Internet, y la tecnología digital

que incluye al mp3, el video digital y las plataformas en las que se comparten estos contenidos moldean en la actualidad nuestro modo de entender lo que es la música. El parecido con la intermusicalidad planteada por Monson para el jazz es llamativo, aunque las condiciones en las que se establezca el intercambio entre interactores sean diametralmente opuestas. Mientras que en el jazz el intercambio se establece en el marco de un mutualismo colaborativo donde la performance grupal configura el espacio de trabajo por excelencia en la música electrónica y digital la separación entre actores es moneda corriente. A pesar de esto y de manera paradójica, el desarrollo de las tecnologías de transferencia de datos y de mediación tecnológica hacen que esta separación se reduzca cada día. La co-presencia es cada vez más real, la mediación cada vez menos perceptible.

### **Discusión y posibles aportes**

Al hacer este recorrido histórico debemos tener en cuenta que las ontologías de la música descritas conviven actualmente y en cada momento histórico. A pesar de lo contradictorio que pueda resultar este enunciado, estas formas de ser de lo musical coexisten e interactúan en cada etapa. Hoy en día es frecuente que muchas de las formas de oralidad y escritura descritas aparezcan entremezcladas, juntas o contrapuestas sin puntos de contacto. Se hace difícil incluso encontrar ejemplos puros para cada una de estas categorías, en términos de oralidad y en términos ontológicos.

Puede afirmarse que la tecnología modifica constantemente el modo en el que nos vinculamos con la música, e incluso nuestro modo de entender lo que la música es, es decir su condición ontológica. Día a día el soporte de datos digitales modifica nuestra experiencia; tanto como antes lo hizo la aparición de las tecnologías de grabación y reproducción de audio o como a partir del SXI lo hizo el desarrollo del sistema de notación musical. Algunos autores plantean incluso la pertinencia de una categoría de *oralidad terciaria* u *oralidad digital* en relación a aquellas formas de conocimiento multimedia transmitidos en internet y que tienen como soporte material los dispositivos móviles, computadoras y televisión digital entre otros (Logan, 2010). En relación a esta idea resulta pertinente considerar incluso una nueva *oralidad digital* para la música que conlleva modos novedosos de conocimiento y performance, obligándonos a reflexionar acerca de una ampliación de la dimensión experiencial de nuestra práctica.

John Halle (2004) nos advierte acerca de un eminente futuro post-alfabetizado en el que el texto-partitura deja de ser necesario para el hacer musical. Las ideas musicales desde su concepción hasta su realización no dependen ya de la mediación del soporte escrito y la composición tradicional se convierte en un medio más entre otros. Actualmente el nivel decreciente de alfabetización musical pone en jaque a la partitura como el soporte principal para la producción y el análisis. En las nuevas músicas populares la producción oral colectiva se impone por sobre la composición musical individual escrita. En otros casos el trabajo individual con materiales que antes fueron producidos y grabados por otros encuentra formas de oralidad que denotan una creatividad retransmitida. Por otra parte, el trabajo de artistas sobre maquetas digitales no implica siempre a la notación como soporte necesario. Aunque también nuevas formas de visualización de lo musical en el software diseñado para la manipulación del audio digital hace que encontremos puntos de contacto entre una partitura orquestal y una visualización multi-track en un programa de mezcla. Mejor aún, hoy en día es posible sintetizar la totalidad de una orquesta, escribir de manera digital su partitura y reproducir la música con bancos de sonidos de samples reales. Podríamos preguntarnos ¿dónde termina el texto y donde comienza lo oral en la música actualmente? ¿qué implicancia tienen las nuevas tecnologías para una re-jerarquización de la *oralidad musical* en la actualidad? ¿Qué implicancias epistemológicas y pedagógicas conlleva el hecho de que intentemos ser consecuentes y estar a la altura de estos procesos?

Se propone reflexionar sobre estas nuevas y viejas formas de oralidad. Nos preguntamos cómo desarrollar nuevas metodologías de estudio para este tipo de prácticas. Nos preguntamos así mismo las implicancias que este tipo de teorización tiene en el estudio de la cognición musical. Se discute la posibilidad de nuevos soportes no escritos, tecnológicos y/o performativos para el desarrollo de una nueva pedagogía musical para la música popular, y por qué no de la música académica, más bien de la música toda.

#### Referencias:

- Arezt, I. (1993) Música y oralidad. En *Oralidad. Anuario para el rescate de la tradición oral de América Latina y el Caribe*. UNESCO
- Berliner, P. (1994) *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bohlman, P. (2001). Ontologies of Music. En N. Cook, & M. Everist, *Rethinking Music*. 17-34. Oxford: Oxford University Press.
- Born, G. (2005). On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity. En *Twentieth Century Music*, 2, pp7-36 doi:10.1017/S147857220500023X
- Cutler, C. (1984) Technology, Politics, and Contemporary Music: Necessity and Choice in Musical Forms, En *Popular Music* 4, 279–300.
- Goehr, L. (1992) *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford: Clarendon.
- Halle, J. (2004). *Meditations on a post-literate musical future*. *New Music Box*. Disponible en <http://www.newmusicbox.org/articles/author/JohnHalle/>.
- Havelock, E. (1995) La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna. En Olson, D. y Torrance, N. Eds. *Cultura escrita y oralidad*. Barcelona: Gedisa
- Jousse, M. (1978) *Le Parlant, la parole, et le souffle*, préface by Maurice Houis, Ecole Pratique des Hautes Etudes, L'Anthropologie du geste. Paris:Gallimard
- Kealy, E.R. (1979) From craft to art: the case of sound mixers and popular music, En *Sociology of Work and Occupations*, 6, 1 (1979), 3-29.
- Logan, R. K. (2010). *Understanding new media: extending Marshall McLuhan*. Nueva York: Peter Lang.
- Monson, I. (1996) *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ong, W.J. (1987) *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Palominos Mandiola, S. (2014). Entre la oralidad y la escritura. La importancia de la música, danza y canto de los Andes coloniales como espacio de significación, poder y mestizajes en contextos de colonialidad. En *Revista musical chilena*, 68 (222), 35-57.
- Salah, F. Algunos aspectos de la oralidad musical en el Magreb. En *Revista Oráfrica*, 3, (2007), pp. 15-34.
- Taylor, T. D. (2001) *Strange Sounds. Music, Technology and Culture*. Nueva York- Londres: Routledge. UNESCO: "Patrimonio oral e inmaterial".
- Théberge, P., The "Sound" of Music: Technological Rationalisation and the Production of Popular Music, En *New Formations* 8 (1989), 99–111.
- Tokumaru, Y. y Yamaguti, O. (1986) *The Oral and Literate in Music*. Tokyo: Academic Music.
- Toynbee, J. (2006) Copyright, the Work and Phonographic Orality. En *Music Social and Legal Studies*, 15/1: 77-99 (2006)
- Treitler, L., Oral, Written, and Literate Process in the Transmission of Medieval Music. En *Speculum* 56 (1981): 471-91.

**Litoral – chamamé**  
**LA MÚSICA SEFARADÍ EN EL CHAMAMÉ DE ISACO ABITBOL**  
Salomé Abecasis  
Instituto Superior de Música “Prof. C. H. De Biasi”

Palabras clave: Chamamé. Música Sefaradí. Isaco Abitbol.

### **Resumen**

El presente trabajo intenta dar cuenta de la influencia musical sefaradí en las composiciones chamameceras del músico “Isaco” Abitbol, oriundo de la localidad de Alvear, Corrientes, pero de origen judío sefaradí.

Para ello se realizaron análisis musicales y extra musicales de una muestra de quince composiciones de chamamés del mencionado músico en su trabajo musical posterior a su participación en el Cuarteto Santa Ana, es decir entre los años 1951 y 1992. Se tienen en cuenta sólo las composiciones posteriores al Cuarteto, partiendo del supuesto que sus individualismos estilísticos se verían menos “atados” al estilo del legendario Cuarteto y sus posibles requerimientos comerciales.

Se pretende con ello, empezar a estudiar de manera académica nuestro acervo musical folklórico correntino, puesto que los únicos antecedentes escritos que se han podido encontrar corresponden a estudiosos del ámbito de la antropología o similares, pero ninguno del ámbito musical.

### **Introducción**

Este trabajo parte de una frase tomada en la charla del músico Raúl Barboza, ofrecida en el Instituto Superior de Música Carmelo H. de Biasi de la ciudad de Corrientes en Septiembre del año 2016. La charla versó sobre la experiencia de Raúl Barboza como bandoneonista en Europa, y cómo llevó el género del chamamé alrededor del mundo.

En una de sus anécdotas citó al bandoneonista Isaco Abitbol, hablando muy bien de su carácter como persona y músico y de su singularidad como compositor, lo que según Raúl Barboza se debía a su origen judeo sefaradí. Esta pequeña anécdota llamó especialmente mi atención por estar familiarizada con el género de la música sefaradí. A modo de ejemplo, el maestro Barboza mostró ejemplos con su bandoneón tocando primero intervalos sueltos de 2das menores, cromatismos y tritonos a la vez que comentaba que esto se debía al origen judío sefaradí de Isaco, ya que estos sonidos- decía Barboza- son más propios de la música árabe, o judía oriental, que del chamamé aunque que Isaco los utilizaba en sus composiciones. También tocó partes de la “La Calandria”, la obra más popular de Isaco, ejemplificándola con acordes incompletos que según él, usaba. Acordes, por ejemplo con 9nas y tocando sólo la primera nota y la novena produciendo así unas disonancias muy agradables y únicas, sobre todo, teniendo en cuenta la época y el contexto del ámbito chamamecero en donde aquellos acordes no eran habituales.

Todos estos ejemplos y aclaraciones sobre el estilo y las composiciones de Isaco devinieron en la hipótesis de esta investigación, y e la necesidad de comprobar (o no) su veracidad.

La intención de esta investigación es, si bien está centrada en la indagación sobre el posible influjo sefaradí en la música de Isaco, también es cierto que nos mueve a la reflexión y a abrir nuevos interrogantes acerca de cuántos otros influjos pudo haber recibido la música del Litoral, atendiendo al gran ingreso de inmigrantes en nuestro país desde el siglo XIX.

Al ser ésta una indagación en proceso, el presente trabajo dará cuenta de lo recogido hasta el momento y de algunas primeras aproximaciones referidas a la hipótesis inicial. También cabe subrayar que hasta el momento no existen investigaciones de esta índole en nuestra provincia, realizada por músicos académicos, con lo cual, el presente trabajo serviría de insumo para otras posibles indagaciones.

### **Aproximación a los orígenes de la música sefardí**

El término sefardí hace referencia a los judíos originarios de España (etimológicamente, Sefarad: España), específicamente a los descendientes de los que fueron expulsados hacia finales del siglo XV y que han sabido conservar los rasgos culturales hispánicos, produciéndose, de este modo, una de las grandes diásporas judías hacia distintos países de Europa, Asia y norte del África. Aunque también, como se dijo, una fusión de rasgos judeo-españoles aprendidos y construidos durante siglos, tal es el caso de su dialecto, denominado *ladino*, el que también irá variando en virtud de los distintos lugares de asentamiento. Es así que se comenzará a mezclar con el árabe, el turco y el hebreo. Obviamente, no sólo su lengua sufrió esta hibridación, podríamos afirmar que toda su cultura fue influida de algún modo y dentro de ella, por supuesto, la música.

Un rasgo importante de la música sefardí es el elemento femenino: son las mujeres las que alivianaban con cánticos las tareas del hogar, por tanto lo hacían sin instrumentos y de rítmica libre. Ellas serán las principales transmisoras del cancionero sefardí.

Asimismo, la liturgia también estaba compuesta por “coplas o complas” (poemas estróficos) tanto del cancionero *ladino* como del hebreo.

También es importante destacar la profusión de melismas y de improvisaciones vocales de los cantos sinagogaes, así como la ausencia de instrumentos musicales, a excepción del *shofar*. Cabe aclarar que esto se irá modificando con el correr de los años, hasta encontrarnos con la incorporación de algunos instrumentos de percusión, como la pandereta por ejemplo, en el cancionero sefardí destinado a las bodas.

De acuerdo con lo expuesto, se pueden destacar tres grandes géneros de música judía sefardí: romances, coplas y cántigas, siendo algunas de sus características musicales, las siguientes:

- Combinación del modo frigio (particularmente el modo frigio dominante, también llamado escala doble armónica, o escala flamenca) con escalas diatónicas, modos auténticos y plagales.
- Variedad rítmica con inclusión de cambios de métrica (Ej. 4/4+7/4)
- Desplazamientos de acentos.
- Espacios para las improvisaciones vocales e instrumentales a *piacere*, en las que se alternan solos de instrumentistas de cuerdas con solos de percusión.

Sin embargo, las dos zonas (norafricana y oriental) donde se produce este repertorio, difieren.

La zona norafricana, (norte de Marruecos, principalmente) presenta melodías sencillas y de escasa ornamentación. Sus estructuras rítmicas son claras y fijas, más cercanas a la tradición hispana. Estos son los llamados romances, devenidos de antiguas y extensas epopeyas castellanas que hoy día aparecen en colecciones denominadas *Romancero*. Sin embargo, la Oriental de influjo árabe-turco-persa, sí presentan lo señalado más arriba como características, sumado al complejo sistema musical turco: *el makam*, consistente en fórmulas, patrones y progresiones melódicas que utiliza intervalos de microtonos.

Cabe aclarar que muchos de los ejemplos encontrados en la música sefardí corresponden a cantos de transmisión oral, lo que proporciona en muchos casos variedad en las versiones que se pueden encontrar de la misma canción, y dificulta en parte la transcripción. Ya que muchos de estos cantos, al estar emparentados con el sistema

arábigo/persa supone la utilización de microtonos, lo que a su vez implica una dificultad occidental a la hora de realizar tal transcripción.

A continuación se citan dos ejemplos de canciones sefardíes tradicionales.

EJEMPLO N<sup>o</sup>. 1: Rey Fernando en Francia (Tetuán, Marruecos)

Rubato  
#-92-96 Yc2262/15

Rey Fer-nan - do réy Fer - nan-do de To-le-do y A-ra - gón  
a pen-sar de los fran - ce - ses y en la Fran-cia pu-ne-tró  
Ha-lló la Fran-cia re - vuel-ta tan bien que la a - pa-ci - guó  
y a su her-ma - no don Al-fon - so en pri-sio - nes le metió

EJEMPLO N<sup>o</sup> 2: A la una yo nací. Ejemplo solo de la voz cantada. (canto tradicional sefardí - Anónimo)

Ritmico (♩. = 70)

A la u - na yo na - cí a las dos m'en-gran-de-cí. A la  
u - na yo na - cí a las dos m'en-gran-de-cí. A las tres to-mí-a-man-te a las  
cua - tro me ca - sí. A las tres to - mí - a - man - te a las cua - tro me ca - sí.

### La inmigración judía sefardí en Corrientes

Dice el Dr. Harvey (s.f.) acerca de la presencia judía en Corrientes que “La información lograda a través de diversos testimonios permite afirmar que los primeros inmigrantes judíos a la provincia de Corrientes pertenecieron al grupo ‘sefardí’.”

Asimismo, afirma que desde el gobierno del Dr. Juan Gregorio Pujol (1853-1859), hasta el de Juan Ramón Vidal (1909-1913), si bien se han preocupado por el establecimiento de colonias de inmigrantes de distintos orígenes, la inmigración judía a Corrientes no aparece en forma institucionalizada, sino que llega de manera aislada e individualmente, de manera que se la podría calificar como “inmigración autónoma”.

También afirma que estos primeros inmigrantes provenían en su mayoría de los distintos países de la cuenca del Mediterráneo y que arribaron a Corrientes hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX para afincarse en las localidades ubicadas en las márgenes del río Uruguay, es decir, al este de la provincia.

Y para terminar, confirma la llegada de la familia Abitbol a nuestras costas: “Algunos de los nombres pertenecientes a dicha comunidad y sus respectivas actividades que se ha podido localizar son los que aparecen en la Ciudad de Alvear, en el negocio de tienda y almacén, los señores Isaac J. Benzaquen y Naón I. Farache. Un poco más adelante se establecieron

en dicha localidad José y Salomón Abitbol, antecesores del conocido folclorista 'Isaco' Abitbol."

### **Isaac Abitbol (Isaco) Breve reseña de su vida y obra.**

Isaac Abitbol, mejor conocido como **Isaco**, bandoneonista del ya mítico Cuarteto Santa Ana, es un músico de origen judío-sefaradí, cuya familia viniera desde Tanger (Marruecos) ciudad perteneciente al Protectorado de España, a establecerse en la localidad de Alvear (Ctes) hacia fines del siglo XIX. Es en esta localidad donde nace Isaco un 29 de noviembre de 1917.

Dice Piñeyro, E. (UNNE, 2011) "Se inició ejecutando la "bandónica", instrumento de formato parecido al bandoneón pero con sonido similar al acordeón -que aprende a tocar solo-. Luego adquiere conocimientos de piano y más tarde del bandoneón, por directa influencia del señor Falú Romero a quien ve ejecutar este instrumento que lo deja deslumbrado." (p.49)

Y más adelante, "Se perfecciona durante tres años con el gran músico Heraclio Hidalgo, padre de la cantante Ginamaría Hidalgo. (...), se traslada a Buenos Aires donde a la par de seguir sus estudios de bandoneón, comienza a trabajar en un bar que se llamaba "Zepelín". En el año 1936 se incorpora al conjunto "Los hijos de Corrientes" que dirigía el ya desaparecido maestro don Emilio Chamorro..." (p.49)

Como es sabido, en el año 1942 se une a Ernesto Montiel para formar el "Cuarteto correntino Santa Ana", con el que graba temas antológicos como "la Calandria", "Santa Ana", entre muchos otros. En 1956 se desvincula definitivamente del Cuarteto y forma su propia agrupación pasando por tríos, cuartetos y quintetos, compartiendo escenario con músicos de la talla de Tránsito Cocomarola, Emilio Chamorro, Antonio Niz, entre otros grandes.

En la década de 1970 forma una nueva agrupación: "TRÍO DE ORO" junto al bandoneonista Julio Lorman y la guitarra y la voz de Roberto Galarza, con quienes graba varios discos larga duración. En su trayectoria musical logró tres "Discos de Oro" con títulos como "La Taba", "La Zurda", "Paraje Bandera Bajada", "Serenata del amanecer", "La Yapa", etc.

Piñeyro afirma que "Su discografía es inmensa. Graba durante más de ocho años con el "Cuarteto Santa Ana", registra veintiún discos larga duración en los sellos Odeón y Music Hall con su propio conjunto, es compositor de más de 150 temas musicales, por los que se hizo acreedor al "DAM" (Derecho Autoral Mínimo), que otorga S. A. D. A. I. C. a aquellas figuras que tienen una trayectoria permanente y registran consecuentemente obras musicales. Fue, en realidad, un verdadero patriarca de la música correntina." (Ib. P.50)

Respecto de su personalidad despreñada, dice Piñeyro "Isaco Abitbol poseía una personalidad muy reconocida por su permanente actitud de bondad, de entrega absoluta a la amistad, de la que hizo un verdadero culto. Participó en muchas grabaciones ayudando a otros conjuntos o en conjuntos de amigos sin que su nombre figure muchas veces en los rótulos de los discos." (Ib. P.49)

"Isaco" Abitbol, el denominado "Patriarca del Chamamé" fallece el 6 de marzo de 1995 en la ciudad capital de Corrientes.

### **Metodología**

La metodología utilizada es tipo cualitativa apoyada en fuentes documentales sonoras. Se analizaron musicalmente un total de quince obras (de las que extrajimos dos ejemplos como muestra para el presente trabajo) de la discografía de Isaco Abitbol comprendida en los años posteriores a la conformación del Cuarteto Santa Ana, a saber: La Taba, El Patio, La Yerra, La Calandria, Siete Higueras, Tita, El Jilguero, El Malón, Lamento Correntino, Palo Blanco, El Pitogüé, La Gallina, Bodas de Plata, La Colonia, Mi Sentimiento. Y se estableció una comparación de sus elementos musicales característicos (principalmente los modos



utilizados, la melodía y las tonalidades usadas, no así la cuestión rítmica, ya que si bien Isaco tenía una particularidad rítmica, no se aleja tanto del característico ritmo del Chamamé) con los elementos musicales manifestados de la música sefaradí.

### Análisis e interpretación de la información

En virtud de los primeros análisis comparativos realizados entre algunos temas musicales seleccionados de la vasta obra del Maestro Abitbol y la música tradicional judeo-sefaradí, se ha podido observar que en ambas hay una predilección por el modo menor, y del menor armónico sobre todo en pasajes de escalas.

También se advierte, la mezcla de escalas menores, la recurrencia constante a cromatismos y acordes compuestos, el uso de modos plagales y auténticos y un característico manejo de la disonancia.

Sirvan de ejemplo, dos composiciones: "Tita" y "Bodas de plata" (ambas transcripciones del material sonoro citado)

#### 1. TITA

### "Tita" Chamamé

Isaco Abitbol

**Allegro**

piano

no.

no.

no.

no.

- Transcripción: Alejandro "Tato" Ramírez. Tomado de Abitbol, Isaco (1951). Tita. Isaco Abitbol y su Cuarteto Correntino. Grabación 78 RPM. Sello discográfico Pampa. Estadio Obras, Buenos Aires (Argentina)

## 2. Bodas de Plata

The image shows a musical score for the piece 'Bodas de Plata'. It is a piano score with five systems. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked as quarter note = 100. The key signature has two flats. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

- Transcripción: Matías Flores y Salomé Abecasis. Tomado de Isaco Abitbol (1984). Bodas de Plata. Grande Maestro!!. Grabado en Estudio TNT, Cassette N° 113.297.5. Music Hall, Buenos Aires (Argentina)

### Conclusión:

Consideramos que éste sólo es el punto de partida y que la obra de Don Isaco Abitbol merece un estudio más profundo más allá de sus posibles asociaciones con lo judío-sefardí.

No obstante, en este primer análisis y partiendo de una muestra muy reducida, ya se puede comenzar a afirmar acerca de la incidencia de sus orígenes sefardíes en su obra musical. Y aunque esta presencia todavía no nos resulte todavía del todo significativa, sí la consideramos poco frecuente en el género chamamecero.

Asimismo, también se pone de relieve la variable "interpretación", no contemplada en este primer trabajo, pero sí a tenerse en cuenta en posteriores a éste, debido a las notables



2º CONGRESO  
INTERNACIONAL  
DE MÚSICA POPULAR

diferencias advertidas durante la escucha entre un mismo tema ejecutados por el mismo Isaco.

Consideramos que estos primeros esbozos sólo servirán de cimientos y guía para un trabajo más acabado.

**Referencias:**

- Harvey, R. J. G. Presencia judía en Corrientes y participación política. Disponible en <http://descubrircorrientes.com.ar/2012/index.php/geografia/geografia-social/3110-geografia-de-las-religiones/presencia-judia-en-corrientes-y-participacion-politica/2394-presencia-judia-en-corrientes-y-participacion-politica> [on line] fecha de visita: 20/10/17
- Ortega, M. L. (1968) Los hebreos en Marruecos. Colecciones ibero-americana. Madrid
- Piñeyro, E. (2011) Chamamé Raity. UNNE. Corrientes (Argentina)
- Weich – Shahak, S. (2009). El repertorio Sefardí en sus géneros poéticos - musicales. Cuadernos de estudios gallegos LVI, Nº 122. Disponible en <https://core.ac.uk/display/115547230> [online] visitada en junio, 2018.

2<sup>DO</sup> CONGRESO  
INTERNACIONAL  
**DE MÚSICA POPULAR**

**INDUSTRIA CHAMAME**

Carlos Lezcano (Fundación Memoria del Chamame), Juan Pedro Zubieta  
(Fundación Memoria del Chamame)

Hay una discusión vigente, sobre los orígenes del chamame que divide las aguas de los estudiosos.

Una corriente sostiene que se trata de un género autóctono y otro que es mestizo o llegado más allá de los mares. Si tiene un siglo o es la música ancestral de los guaraníes, si su división musical es 6/8 o 3/4 y otras controversias a los que somos tan afectos los argentinos en general y los correntinos en particular.

Unos y otros sin embargo están de acuerdo que nuestra música nativa se ha impuesto de manera definitiva en escenarios tan diversos como los de Japón, Europa, el "Teatro Colón" de Buenos Aires, festivales de todo el Litoral y las legendarias pistas de baile del conurbano bonaerense, donde cada fin de semana miles de provincianos desterrados y sus descendientes concurren a escuchar y bailar su música.

Los orígenes en realidad son difíciles de establecer con precisión aunque, y este pretende ser el aporte de estas investigaciones, podemos decir que la industria cultural le puso una fecha de nacimiento al género al nombrarlo "chamame correntino" en el marbete del disco "Nº 47613 - A" del sello "RCA Víctor", editado el 11 de Febrero de 1931 donde Samuel Aguayo, con el acompañamiento de la orquesta de Francisco Pracánico canta "Corrientes Poty" (La Flor de Corrientes).



*Primer marbete en llevar el rótulo de chamame*

## 2<sup>DO</sup> CONGRESO INTERNACIONAL DE MÚSICA POPULAR

No caben dudas tampoco, que se trata de una música esencialmente rural y como ejemplo acabado de ello, ninguno de sus grandes cultores de los inicios o de la época de oro del chamame en Buenos Aires, eran nativos de la capital de Corrientes.

Lo repasamos: Marcos Herminio Ramírez, de la zona rural de Empedrado; Emilio Chamorro de "Pueblo 9 de Julio"; Mauricio Valenzuela de Goya; José Osvaldo Sosa Cordero de Yaguareté Corá; Adolfo Barboza y Ramón Estigarribia de CuruzuCuatia; Carlos Alberto Castellán de Mercedes; Antonio Juan Giannantonio, los Mendoza, Aurelio Borda y Valerio Duarte de Bella Vista; Armando Nelli, Moisés Vigliecca y Ramón "Tito" Aranda de Esquina; Heraclio Pérez y Santiago Barrientos de San Luis del Palmar; Policarpo Benítez y Francisco "Pancho" Umeres de Paso de los Libres y Amparo Ubeda de Sauce; por recordar exclusivamente algunos de los pioneros que nacieron en la provincia de Corrientes.

También el quinteto de oro que conforman los que unánimemente son considerados "los grandes del chamame", Ernesto Montiel, Tránsito Cocomarola, Tarrago Ros, Isaco Abitbol y Mario Millán Medina; libreño, sancosmeño, curuzucuateño, alvearenses y goyano, respectivamente.

Y algunos de los más extraordinarios instrumentistas de nuestra música, Pedro Celestino Montenegro, Roque Librado González, Nicolás Antonio Niz o Apolinario Godoy, son originarios de pequeños parajes rurales a los que aún hoy en día se accede "cabayú ári" (a caballo).



**Isaco Abitbol, Ernesto Montiel, Mario Millán Medina,  
Tránsito Cocomarola y Tarrago Ros**

Ninguno de los pioneros tuvo la oportunidad de difundir su música en su pago natal. Los Chamorro, Barboza, Umeres y otros, decididamente viajaron a Buenos Aires, buscando un porvenir, haciendo changas para sobrevivir y si había posibilidad, amenizar algún baile de la "Isla Maciel", en Berisso o en Barracas, donde se había concentrado la industria de la carne y los correntinos eran allí mayoría, ya que eran gente muy apreciada en los frigoríficos por su manejo de las haciendas y del cuchillo.

En la capital de Corrientes y las ciudades cabeceras de departamento de la provincia, los bailes se amenizaban con orquesta de tango y "característica", el chamame no tenía lugar.

Pero de a poco, los provincianos comenzaron a escuchar en las lejanas audiciones de radio de Buenos Aires, el éxito de sus hijos pródigos. Millán que se había cambiado el nombre; Tarrago, aquel el que editaba el periódico "Brisas Correntinas" en Curuzu; el turco Isaquito que en Alvear había comenzado con la "Orquesta Hidalgo"; Cocomarola que había sido artista de la pionera "LT 7" de la capital correntina y un tal Montiel al que no muchos conocían, pero que decían que era del lado del "Palmar", un pequeño paraje en las afueras de Paso de los Libres.

Este camino, comenzó en lejanos parajes, donde en una rueda de mate algún musiquero, mezclando cuentos de aparecidos y chanzas entre compañeros, entona "El suindá", o la "Leyenda del Carau", siempre agregándole versos y a su modo de tocar.

Con guitarra, con violín, con bandurria o con flauta, hasta que hizo su aparición la acordeón "verdulera", que terminaría dando forma definitiva a nuestra música nativa, mixtura de compuesto y motivo popular que lleva por nombre.....chamame.

En el presente trabajo daremos cuenta también el impacto de las llamadas industrias culturales en la masificación del gusto del entonces joven género.

Para 1931, fecha de aparición del primer disco con el nombre de chamame en su marbete, la historia había parido al fonógrafo y por lo tanto a los discos y en las audiciones de música paraguaya que daban sus primeros pasos en la radiofonía argentina, se anunciaban algunos espectáculos de chamame.

Este libro fue pensado como una necesaria tarea de ir más allá de los aportes cronológicos de la historia de nuestro género, con una mirada crítica y de cruce con otros acontecimientos que surgieron en la época de su nacimiento dentro de la industria discográfica.

Pretendemos además ver los contextos de las primeras grabaciones de nuestra música donde las migraciones de los correntinos a la ciudad de Buenos Aires a principios del siglo XX, llevados por la falta de oportunidades en sus pueblos de origen, se multiplicaron en distintas oleadas a lo largo de los años.

Las posturas y conclusiones aquí expuestas son la consecuencia de muchas lecturas y escuchas de distintos archivos, entrevistas y fuentes orales que están organizadas de un modo no académico, pero hecho con un profundo respeto y cariño a nuestra música.

El título "Industria Chamame" condensa nuestra opinión sobre el impacto de la industria cultural en nuestro género popular, ya que las grabaciones, la radio y el cine son prácticamente contemporáneos a sus orígenes discográficos, que junto con la circulación de revistas y publicidades gráficas, generaron una maquinaria de producción y consumo de este bien cultural en forma masiva.

En términos de Max Horkheimer y Theodor Adorno se creó "un sistema armonizado entre sí" para que sea consumido por la mayor cantidad de personas posible.

Miles de interesados en esta nueva manifestación cultural en forma de canción necesitaban de una maquinaria de producción y venta. El centro de producción será Buenos Aires y su producto, el chamame, requería una organización y planificación de difusión por parte de los empresarios, a una escala que los autores y compositores tal vez hayan ignorado.

Entre los miles de migrantes, había algunos que llegaban con sus rústicos instrumentos y la posibilidad de cantar alguna canción propia en una ciudad que crecía a un ritmo acelerado y acogía a personas de distintas nacionalidades.

La ciudad era el escenario impersonal de la nueva vida y el chamame, el cálido fogón que reunía a los comprovincianos a contar las cosas comunes que quedaron atrás.

Esas canciones de origen rural será la forma de nuestros paisanos de exorcizar la distancia, de calmar la nostalgia o achicar la lejanía con su pago natal.

Las canciones en reuniones familiares, de amigos y en bailes será la huella simbólica que permitirá el camino de regreso a sus parajes provincianos.

Este libro habla de esos primeros compositores e intérpretes movidos por la necesidad de tocar sus chamames en relación con una industria que editaba esa música en forma de disco, abriendo una posibilidad de comercializar ese producto en Buenos Aires y el litoral Argentino.

Esta situación permite tres lecturas: por un lado la necesidad de expresión genuina de esos provincianos en canciones, por otro el creciente interés de la industria y por último que esos registros discográficos eran del gusto de miles de personas dispersas en una gran región del país.

El tema del gusto es un tema que nos importa, porque “permite pensar” históricamente la relación de las condiciones de producción con los espacios de la cultura, las transformaciones de los modos de percepción, de la experiencia social.

Por eso intentamos entender aquel momento inicial del cruce ente chamame, industria y gusto social. Establecer la relación entre producto, técnica y experiencia es el asunto a develar.

Que hizo que esta música recién bautizada, cale hondo en el corazón de los provincianos que vivían en el Litoral y en el corazón de los desterrados en una ciudad como Buenos Aires que empezaba a correr sus márgenes hacia el campo.

Este libro es para nosotros el resultado de muchas y diversas experiencias que van desde la lectura a las escuchas de innumerables grabaciones, de la recopilación de relatos orales a la consulta en archivos públicos y privados, etc.

De ninguna manera el contenido de este trabajo es definitivo, por el contrario, como todo saber es provisorio y esencialmente incompleto, pero fue hecho con un profundo amor al lugar donde nacimos y vivimos y al chamame, que forma parte de nuestra vida cotidiana.

La idea original de este trabajo, fue investigar las relaciones entre industrias culturales y chamame, para tratar de ver el impacto que tuvieron las nuevas tecnologías a principios del siglo XX en la instalación del nuevo género en el gusto popular de Corrientes en particular y en la amplia región del Litoral en general.

Para esto fue necesario contar con datos que muestran dos grandes olas migratorias de correntinos a Buenos Aires, la primera durante el cambio del siglo XIX al XX y la segunda en la década de 1940.

Este trabajo focaliza la mirada en las décadas que van del 30 al 60 del mismo siglo, que culminan con las películas relacionadas con nuestra música, que tuvo repercusión nacional y que visibilizó no solo la música sino los problemas relacionados con las formas de vida de los habitantes de nuestra región.

El caso paradigmático fue “Prisioneros de la Tierra” de 1938, con la participación del pionero Emilio Chamorro.

Del análisis de esos años surge la importancia que tuvo para la industria el chamame como género vendedor de discos y el modo de ingreso a un sistema de producción y consumo. Ese momento inicial tiene fecha de nacimiento en 1931, cuando aparece el primer disco que nombra como chamame al género que nos ocupa, como hemos citado.

Serán los correntinos en Buenos Aires los que empiezan a componer, tocar y grabar las primeras canciones, que de manera inmediata interesa a la industria discográfica.

# DE MÚSICA POPULAR

Música y danza van de la mano y los salones de baile se multiplican en la ciudad como lugares de esparcimiento y sociabilización.

**ENERO 1° de 1937**

**REPERTORIO POPULAR** Etiqueta Negra — 25 cms. — mñn. 3.—

<p>38038 Falso Juramento—Vals Dúo Brunelli Mi camisa—Chacarera La Refalosa Catamarqueña—Danza Orquesta Calchaquí de M. Acosta Villafañe</p> <p>38043 Reina de Ivarotí—Guaranía Pérez Cardoso-Miranda con acomp. del Trío Típ.Parag. de Félix Pérez Cardoso Siricoe—Galopa Trío Típico Paraguayo de Félix Pérez Cardoso.</p> <p>38044 Carau—Chamamé Típico Correntino La Pollona—Chamamé Típ. Correntino Trío Correntino Valenzuela-Guardia</p> <p>38045 Rombiasi Cho Ama (Te siento, mi Alma)—Polka Correntina Goyanita Yuki—Polka Correntina Conjunto Correntino-Tribu Goyana « Valenzuela-Guardia »</p>	<p style="text-align: center;"><b>VALENZUELA-GUARDIA</b> ★ En Radio « El Mundo »</p>  <p>La Tribu Goyana que tanta popularidad ha adquirido mediante la amplia difusión de sus grabaciones en los discos Victor, debutó en Radio « El Mundo » durante los primeros días de Diciembre próximo pasado, completando excelente elenco artístico de esa difusora.</p> <p>Este conjunto es vehículo de la fiel expresi ón de la música guaraní, que tiene tant</p>
---	---

**DISCOS NORTEÑOS Y BOLIVIANOS**  
Etiqueta negra — 25 cms. — mñn. 2.75 c/u.

<p>38046 La cabrerá—Cueca Cintita—Kaluyo Felipe V. Rivera y su Orq. Típ. Boliviana</p> <p>38047 La Coroiqueña—Cueca Paciencia—Huaiño Felipe V. Rivera y su Orq. Típ. Boliviana</p>	4
--	---

Hay dos explicaciones para este fenómeno: que el género es discriminado socialmente y es corrido a los márgenes, o lo que aporta Polito Castillo que sostiene que en realidad ante la llegada de miles de migrantes del litoral norte argentino a Buenos Aires, los salones empezaron a quedar chicos para albergar a tanta gente, sumado al hecho de que esos recién llegados no van a instalarse en la Capital Federal sino en los bordes de la ciudad, lo que hace que los lugares de bailes se instalen mayoritariamente en el conurbano.

La conclusión es que en lugar de menos lugares, habrá bailes en cada vez más sitios.

Mientras tanto los correntinos que se quedaron en sus pueblos comienzan a escuchar en las radios los chamames compuestos y tocados desde Buenos Aires.

Las discográficas ponen en marcha la maquinaria de venta por catálogos que llegan a los almacenes de cada pueblo, donde se los podía encontrar en multiplicados mostradores puebleros. La radio suma a sus grillas programas específicos y surgen las revistas que reproducen entrevistas, horarios de audiciones radiales y agendas de espectáculos.

La industria hace su trabajo y el chamame se instala en el gusto de la gente que se apropia de esas canciones.

Pero no se trata solo de los que la industria produce y ofrece sino del contenido de ese bien que llega en forma de disco. Sucedió que a los paisanos del litoral le gustó el chamame porque hablaba de sus temas cotidianos, de sus lugares, de asuntos compartidos y una forma de ver el mundo, con una sonoridad que les resulto cercana.



Los correntinos que se quedaron en el pago y los que están en Buenos Aires, comparten de ese modo un universo simbólico. Unos porque lo viven a diario y los otros porque, aunque estén lejos lo sienten y lo extrañan. Ambos creen que esa música los identifica y representa.

Pero qué pasó con los litoraleños y más específicamente con los correntinos, que del mundo rural pasaron a formar parte del mundo urbano industrializado ?

Que les pasó como individuos, como grupos familiares y como "colectividad", en medio de los estímulos propios de la sociedad de masas ?

Cómo influyó en sus vidas y que cambios culturales produjo ?

Esos estímulos, modificaron sus hábitos y actitudes ?

O esa forma de ser y vivir permaneció casi inalterable a pesar de estar en medio de la nueva vida urbana.

La ciudad imponía un ritmo nuevo, lejos de lentitud de los relojes del campo, a miles de provincianos desterrados que se reunían en bailes de chamame como una forma de mantener una identidad de grupo, y de ese modo oponer cierta resistencia a los múltiples y difusos incentivos de moda.

Sin embargo en estas cuestiones no existen límites precisos sino espacios de intersección entre la resistencia a algunos estímulos y la apropiación de las nuevas tecnologías y productos culturales que ofrece la ciudad.

Es decir que no todo es simplemente resistencia o rechazo a lo nuevo que ofrece la ciudad, ni todo es nostalgia traducida en canciones sino que se abre un terreno de negociación que permite la incorporación de nuevas prácticas manteniendo una identidad rural aun en la gran ciudad. Esta complejidad de la nueva vida de los migrantes y de los que se quedaron en las provincias y sus relaciones con la música del chamame, no sido aun suficientemente estudiadas y este trabajo pretende ser apenas un acercamiento a algunos de esos temas desde un abordaje no académico.

Porque más allá de las fronteras que vanamente los hombres han intentado imponer a la gran región guaraníca, los paraguayos, mesopotámicos, brasileños y uruguayos compartimos selvas incomparables, ríos y arroyos cantarinos, cultivos ancestrales, el látigo ardiente del enero, la dulzura del avá ñeé, los celestiales coros de las aves, la piel cobriza y el canto y el baile como rezo.

Tal vez por eso, hoy más allá de límites y demarcaciones geográficas, el chamame se escucha altivo en la selva de Mato Grosso, en los campos paraguayos, en la pampa riograndense, en el rudo monte chaqueño o en las verdes cuchillas entrerrianas.

Pero ha viajado más allá aún.

Audiciones de radio y bailes domingueros de chamame podemos encontrar cotidianamente en geografías tan diversas como Catamarca, Ushuaia, el Chaco Salteño, la capital santafesina o la austral isla de Chiloé.

Sería pretencioso afirmar que nuestra música se ha impuesto sobre otros géneros nativos de esas latitudes, ya que en muchos casos son nuestros provincianos desterrados los que difunden el género en esos lugares.

Pero no tenemos dudas de que una vez que el chamame entra en el corazón de la gente, se convierte en su música preferida, más allá de su lugar de nacimiento.

No importa que tan lejos viaje el correntino.

El chamame es su documento de identidad.

Puede vivir sin sus afectos, sin el contacto con la tierra que lo vio nacer.

Pero no puede vivir sin el chamame.

A casi 100 años del desembarco de los primeros exponentes de nuestra música en Buenos Aires, el chamame goza de pasado, presente y futuro.

Pasado que disfrutamos con el legado de la incomparable obra de nuestros grandes artistas de antaño.

Presente que observamos a diario en cada festival del Litoral, en las giras internacionales de nuestros jóvenes artistas y en los lazos que estos han establecido con músicos de diversos géneros.

Y futuro que imaginamos en las nuevas generaciones de hijos, nietos y bisnietos de chamameseros, en Corrientes, en Buenos Aires, en Brasil y Paraguay, que cultivarán el chamame como una religión, como siempre lo hicieron sus mayores.

Hasta aquí nuestro aporte, recorriendo desde el Taragui, el camino que recorrió el chamame para crear una industria, un mercado en un lugar donde no existía, Buenos Aires, la gran capital del Plata y a partir de allí convertirse en una de las músicas más reconocibles en esta parte del continente americano.

25 de Abril de 1946  
**Formidable Festival Artístico y Danzante**  
al Puma Curuzú Cuateño  
TARRAGO ROS

Prestarán su desinteresado concurso, entre otros:

CURUZÚ CUATIA conjunto nativo correntino  
ISACO - MONTIEL y el cuarteto "Santa Ana"  
EMILIO CHAMOBBO y el conjunto nativo "Los Hijos de Corrientes"  
VICTOR RAMIREZ cantor correntino  
ELICEO CORRALES cantor guaraní  
ERNESTO y AMBROSIO MIÑO acordeonistas  
LOS TROPEROS DEL IVEBA conjunto nativo  
TRANCITO COCOMAROLA bandoneonista  
SANTIAGO BARRIENTO conjunto Irupé  
EMETERIO FERNANDEZ cantor  
RULITO GONZALEZ y su trío típico correntino  
TITO ARANDA acordeonista correntino

✱

**Salón Bonpland**  
Bonpland esq. Paraguay U. T. 72 - 0769

## Bibliografía

- Luis Acosta - "El Gaucho Gato Moro" – Ed. "El Ateneo" 1949  
Porfirio Zappa – "Ñurpi, por los campos correntinos" – Ed. "Arandu" 1959  
Mauricio Cardozo Ocampo – "Memorias de un Pychai" – Editorial "Asunción" 1972  
Miguel Raúl López Breard – "Cantares de la tradición guaraní" – Ed. "Ocruxaves" 1988  
Rubén Pérez Bugallo - "Cancionero Popular de Corrientes" – Ed. "Del Sol" 1999  
José Fernando Talavera – "Herminio Giménez" – Ed. Histórica 1987  
Jesús Martín Barbero – "Industria Cultural: Capitalismo y Legitimación" del libro "De los medios a las mediaciones. Comunicación, Cultura y Hegemonía" – Ed. "Gustavo Gilli" 1987  
Max Horkheimer y Theodor Adorno – "La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas. Dialéctica del iluminismo". Ed. "Sudamericana" 1988  
Enrique Piñeyro - "Chamame – Música tradicional de Corrientes". Ed. Gabriel del Valle 1997  
Luis Szarán – Diccionario de la Música del Paraguay – Edición del Autor 1997  
Sergio Pujol – "Historia del Baile" – Editorial "Emece" 1999  
Mario Rapoport – "Historia económica, política y social de la Argentina" – Ed. "Emecé" 2000  
Ross Laird – "Brunswick Records" – Editorial "Greenwood Publishing" 2001  
Guillermo Gerardi - "Relato Histórico del Nacimiento de LT 7" – "Moglia Ediciones" – 2003  
Juan J. Sebrelli – "Buenos Aires – Vida Cotidiana y alienación" – Ed. "Sudamericana" 2003  
Carlos Ulanovsky Marta Merkin, Juan José Panno y Gabriela Tijman - "Días de Radio" – Ed. "Emecé" 2004  
Cecilia Nuria Gil Mariño – "Del arrabal y el cafetín a la broadcasting. Imágenes del ascenso social y un tango moderno en el cine argentino de los años treinta" - Revista San Soleil. Estudios de la Imagen. Vol 5. N°1 2013  
Richard Hoggart – "La cultura obrera en la sociedad de masas" – Ed. "Siglo XXI" 2013
- Revistas "Ivera", "Ñande Purajhei", "Ñandé", "Yurú Peté", "Vergel Guarani" y "Mbucuruyá"  
Censos Nacionales de 1895, 1917 y 1947  
Blog "Todo Tango"  
Anales de la Sociedad Rural Argentina  
Archivos del Museo Virtual del Chamame  
Archivos de los autores

## Imágenes

- Archivo General de la Nación  
Colección de Luis Szarán  
Colección familia Castillo - Avalos  
"Todo colección net"  
Colección de la Fundación Memoria del Chamame  
Colección de Pedro Zubieta

## Entrevistas, colaboraciones y aportes

- Rubén Traverso y Zelmar Garín del Instituto Carlos Vega  
Angelita Lescano  
Reina Bermúdez  
Marcianita Avalos y Polito Castillo  
Reynaldo Díaz Langou

2<sup>DO</sup> CONGRESO  
INTERNACIONAL

## DE MÚSICA POPULAR

Ovidio Ottaviano  
Matilde Oria  
Mariana Giordano  
Ana Elisa Farizano  
Daniel Artola  
Fermín Ybarra

**Rock / pop / hip hop**  
**HÁZMELO RAP<sup>1</sup>. REFLEXIONES EN TORNO AL ANÁLISIS DEL HIP HOP  
LATINOAMERICANO**

Castiblanco, Jenny – Polemann, Alejandro  
Universidad Nacional de La Plata - Facultad de Bellas Artes – IPEAL

**Resumen**

El presente trabajo propone un acercamiento a algunas músicas pertenecientes a la escena del rap bogotano contemporáneo. Se problematizará sobre modos de abordar el género con el ánimo de propiciar nuevos espacios que analicen cuestiones musicales en donde el eje social opere más como contexto que como marco disciplinar. Se realizará un recorrido por diversos enfoques que han atravesado el estudio del rap en Latinoamérica y una primera aproximación que dé cuenta de los procesos utilizados en la construcción musical, esto permitirá la puesta en crisis de lógicas operatorias tradicionales dentro del discurso disciplinar aplicadas a las músicas populares contemporáneas.

**Palabras clave:** Rap – Hip-Hop - Latinoamérica - Análisis musical

**Una deuda con la historia**

Existe un emergente interés hacia los estudios del rap provenientes de las ciencias sociales y humanísticas, su enfoque desarrollado principalmente dentro de lógicas de descripción y caracterización del entorno, han relegado a un segundo plano cuestiones musicales notablemente invisibilizadas dentro del campo académico y la educación formal. A pesar del surgimiento de observaciones que abordan diversas particularidades compositivas, estos provienen mayormente de autores anglosajones y no se han encontrado en el transcurso de esta propuesta de trabajo, análisis sobre músicas producidas en Latinoamérica que hayan cobrado relevancia en el ámbito de la “formación musical tradicional”.

Así lo demuestran algunas investigaciones dentro de las cuales se destacan producciones escritas como las de Jeff Chang, quien en su libro *Generación Hip-Hop. De la guerra de pandillas y el graffiti al gansta rap*, presenta un exhaustivo recorrido histórico-musical y cultural en torno Hip-Hop que abarca desde el período de su emergencia, la década del 70, hasta los primeros años del siglo XXI. En él, se reconstruyen procesos evolutivos interpretando su desarrollo como reflejo de tensiones políticas transversales a la comunidad afroamericana (Chang, 2014).

Paralelamente en el plano latinoamericano, puede darse cuenta de persistentes abordajes lingüísticos y discursivos enfocados en prácticas apropiacionistas y su importancia dentro de la construcción identitaria. Como ejemplo citaré la publicación de Yosjuan Piña compilada en el libro *Cultura y Transformaciones sociales en tiempos de globalización. Perspectivas latinoamericanas*, dependiente del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). Piña examina procesos de construcción simbólica de identificaciones juveniles específicamente en el grupo

1 Alcolirykoz (2017) Házmelo Rap. En Servicios Ambulatorios (CD). JM World Music (en nombre de JM World Music). Adaptación al español: Big Mama Thornton. En Big Mama Thornton: R & B Originals (Vinilo). The Orchard Music (en nombre de AP Music); CMRRA, Sony ATV Publishing, UBEM e 1 asociaciones de directores musicales.

*Sustancia Niggal* que representa un colectivo inscripto en el movimiento cultural *underground hip-hop* conformado por cuatro jóvenes pertenecientes a un sector popular de Caracas: Caricuao Ud-7. Asimismo, busca articulaciones entre lo local y lo global por medio de entrevistas realizadas en condiciones de observación participativa dentro de prácticas socioculturales relevantes. (Piña, 2007).

Siguiendo esta línea, dentro de la revista Bakhtiniana especializada en estudios de discurso, el trabajo *Análisis del rap social como discurso político de resistencia*, llevado a cabo por Leslie Colima y Diego Cabezas, plantea como objetivo la identificación de elecciones lingüísticas y su función estratégica dentro de un discurso político a través del análisis de la canción *Dónde Empieza*, escrita e interpretada por los raperos chilenos Portavoz y Subverso. Mediante dicho estudio se pretende demostrar el empleo de estrategias de coerción, legitimación-deslegitimación, resistencia, oposición y protesta. (Colima – Cabezas, 2017).

En cuanto a los estudios realizados en Brasil, mencionaré dos publicaciones pertenecientes a la Facultad de Filosofía, Letras e Ciencias Humanas de la Universidad de São Paulo y a la Facultad de Educación de la Universidad Federal de Minas Gerais: *El rap radical y la “nueva clase media”*<sup>3</sup> y *El rap y el Funk en la socialización de la juventud*<sup>4</sup>. En el primero se examina el reposicionamiento de algunas músicas y rappers en el campo de la producción cultural en Brasil por medio de un análisis de caso del grupo Racionais MCs; se sugiere que aspectos relacionados con el aumento del poder adquisitivo, acceso a la tecnología y a la educación, influenciaron el desarrollo de la “nueva escuela” y la re categorización del emblemático grupo. (Teperman, 2015). En el segundo caso, se plantea la importancia de los grupos musicales juveniles en los procesos de socialización desarrollados en comunidades de escasos recursos en la periferia de Belo Horizonte; el foco está puesto en el significado de pertenencia a un grupo musical y su relación con la vida cotidiana. (Juarez, 2002).

### Las malas lenguas

Los antecedentes expuestos dejan entrever una de las preguntas que atraviesa y estructura gran parte de nuestras producciones dentro del campo artístico en Latinoamérica: la pregunta por la identidad. Es en este punto donde parece importante correrse de las interpretaciones antropológicas a las se someten a diario nuestras manifestaciones artísticas, en este caso el fenómeno del hip-hop y su mayor exponente el rap.

El hecho de que este género no haya sido abordado con profundidad en cuanto a su complejidad musical integrando bajo este concepto, composición, producción y distribución, tan sólo sigue prolongando y fortaleciendo la idea del arte latinoamericano ubicado en un lugar periférico y casi que obligado a ilustrar su compromiso con la realidad a través de la autorreferencialidad contextual. En palabras de Beatriz Sarlo: “Todo parece indicar que los latinoamericanos debemos producir objetos adecuados al análisis cultural mientras que otros (...) tienen el derecho de producir objetos adecuados a la crítica del arte (...)” (Sarlo, B. 1977, p.38).

<sup>3</sup> Original. *O rap radical e a “nova classe média”*.

<sup>4</sup> Original. *O rap e o funk na socialização da juventude*.

<sup>5</sup> Romé Santiago. (2018). Comité Organizador. Recuperado de <http://congresomusicapopular.com.ar/index.php>

A diez años de la apertura de la carrera de Música Popular y dando cuenta de un incremento de la matrícula que ha ido en aumento año tras año llegando a promediar los 500 ingresantes en el presente ciclo lectivo<sup>5</sup>, se hace necesario profundizar en el análisis crítico de las músicas como objeto de estudio y sus modos de abordaje con el propósito de evaluar por un lado, los procedimientos llevados a cabo y sus alcances dentro del campo y por otro, ampliar la mirada hacia nuevas músicas que han sido poco estudiadas generando así, marcos teóricos y propuestas de estudio que permitan seguir enriqueciendo y fortaleciendo este proyecto educativo.

Como estudiante de esta facultad y atravesando el tramo final de la carrera, surgen varias preguntas acerca de la inclusión de este género en prácticas enmarcadas en el ámbito académico: ¿Existen rangos de marginalidad que sirvan como base en la selección de músicas abordadas en análisis disciplinares? Esto es, en términos de marginalidad (como proponen algunos acercamientos desde las ciencias humanas)

¿Qué diferencia existe entre el rap y otras músicas históricamente relegadas como el tango, el rock, la cumbia? ¿Alguna otra música en Latinoamérica posee su correspondencia materializada en diversas disciplinas? Tal como lo son el arte gráfico encarnado en el grafiti, la danza en el breakdance y diversas lógicas de fragmentación del género como el freestyle, el beatbox y el trabajo realizado por los Dj's. ¿Cuáles han sido los criterios selectivos de grandes familias genéricas de música popular urbana contemporánea dentro de diversos planes de estudio de música popular? ¿Cuánto más urbano y contemporáneo es el cuarteto antes que el rap en la ciudad de La Plata?

¿Cuánto más representativa de la actual realidad argentina resulta una canción de Soda Stereo antes que una batalla de gallos llevada a cabo en las plazas de la ciudad de La Plata?

Cabe aclarar que estas preguntas no pretenden ser resueltas a lo largo este trabajo y más bien podrían ser tema de futuras investigaciones; pese a ello, considero necesario incluirlas ya que han funcionado como disparadores en los procesos de elección bibliográfica, videográfica y discográfica perteneciente al género.

### **El imaginario**

Los aportes desarrollados durante los últimos años con respecto a músicas populares del mundo, han confluído en un vasto corpus de estudios provenientes de diversas disciplinas tales como la musicología, la sociología, la antropología y la historia; estas, han brindado novedosos marcos de análisis y producción de materiales teóricos que se alejan cada vez más los relatos que imperan en torno al género musical. Pese a ello, aún perviven dentro de la práctica pedagógica modelos arraigados a las tradiciones centro europeas o norteamericanas que penetran profundamente la necesidad de trazar caminos alternos para el estudio de dichas músicas en Latinoamérica<sup>7</sup>.

La especificidad de análisis requerida, conduce a una reconsideración acerca de la afinidad de las herramientas empleadas en procesos de observación y su dificultad para aplicarlas al estilo musical tan particular y contemporáneo como lo es el rap. Las transposiciones metodológicas hechas sobre repertorios populares, han establecido jerarquizaciones de determinados aspectos del lenguaje tales como las alturas y la partitura, fijándolas casi como sinécdoque de la música, por encima de otros como el ritmo y su relación con el cuerpo, lo melódico con el canto en grupo, el aprendizaje por vías de copia e imitación y en este caso particularmente, la palabra como eje organizador de la poética del género.

7 Polemann, Alejandro. (2018). La composición, el arreglo y la interpretación en la música popular. Identificación y articulación de los momentos de producción en el marco de la enseñanza en el nivel superior. IPEAL. Facultad de Bellas Artes. UNLP.

Debido a la carencia bibliográfica escrita en español que en primer lugar aborde al género dándole relevancia y posteriormente, enmarcándolo en el plano musical, reconozca su valor como obra artística, utilizaré como marco teórico dos investigaciones que han realizado transposiciones de aspectos analíticos sobre los cuales comúnmente se estructuran las observaciones de gran parte de las músicas ingresadas en la academia. Si bien orientarán la elección de los ejes abordados, serán simultáneamente puestos en cuestión por ser este un tema en el cual seguimos construyendo criterios de valoración, selección y métodos de análisis.

Andrés Clavijo en su tesis de grado titulada: *La música rap como manifestación cultural urbana en la ciudad de Pereira*, propone examinar algunas composiciones provenientes de jóvenes de Pereira desde un punto de vista pedagógico musical; para ello implementa sistemas de entrevistas dirigidas a grupos pertenecientes a los estratos económicos más bajos. A través de descripciones y transcripciones aborda elementos compositivos como son: armonías, melodías, ritmos, técnicas vocales y de composición de letras. Centra su observación en el rapeo como técnica de canto rítmico por medio de un estudio formal y armónico, a su vez, hace referencia a las músicas que acompañan el canto mas no se enfoca en ellas por considerarlas recortes de materiales conocidos, asimismo, afirma que la originalidad musical del género radica en la forma rítmica, versada y rápida con la que se canta, además de la mezcla entre scat<sup>9</sup> y las onomatopeyas que tienen como fin generar sonidos electrónicos o acústicos (Clavijo, 2012).

En el siguiente ejemplo, Clavijo analiza la canción *Bienvenidos a mi Barrio* del grupo Desorden social<sup>10</sup> y con respecto a la melodía escribe: "...la nota en la que el *Mc* rapea es Bb encontrándose la canción en la tonalidad de Gm" (Clavijo, 2012, p.41).

Hoy des pier to del con cre to más rá pi do más fuer te, es bel to, he vuel to pue doa brir la puer ta ex

3  
ac to en con trar me con su se sos o que dar es tu pe fac to en treel fu tu ro yel pre sen te

Imagen 1.1. Fragmento transcripto de la canción *Bienvenidos a mi barrio*. La música rap como manifestación cultural urbana en la ciudad de Pereira, 2012. p41.

Por otro lado, con respecto a los ritmos de las baterías afirma que estos provienen de tradiciones musicales norteamericanas presentes mayormente en el swing, blues y jazz que desarrollan secuencias de 2/2 y 4/4 (Clavijo, 2012).

Imagen 1.2. Fragmento transcripto de la canción *Bienvenidos a mi barrio*. La música rap como manifestación cultural urbana en la ciudad de Pereira, 2012. p46.

<sup>9</sup> El scat es un tipo de improvisación vocal que generalmente emplea palabras y sílabas sin sentido; en este canto improvisado, las líneas melódicas a menudo son variantes de fragmentos de escalas y arpeggios y riffs tal como sucede con improvisaciones instrumentales.

<sup>10</sup> Desorden social: 2007, Bienvenidos a mi barrio, álbum Nada que callar.



En segunda instancia, haré referencia al trabajo presentado durante las XXIII Conferencias de la Asociación Argentina de Musicología y las XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” llevadas a cabo en nuestra facultad del 23 al 26 de agosto del 2018. En su ponencia titulada *Ponele onda al Sprechgesang*<sup>11</sup>. *Algunas definiciones sobre el estilo del Hip Hop*, Federico Sammartino, miembro de la Facultad de Artes de la UNC:

“...analiza ejemplos de Hip Hop producido en los últimos años en Argentina, Puerto Rico, España y USA (Xantos, Sara Hebe, Jvlian (sic), C Tangana, Anderson Paak y De La Soul). Contra la supuesta pobreza técnica y monotonía del género (entendido como una variedad venida a menos del *Sprechgesang*), sostiene que el proceso creativo de la música Hip Hop funciona a través de la subversión de los sentidos tradicionales que le adjudicamos a los parámetros musicales<sup>12</sup>. Entre otros rasgos, identifica una enorme gama de recursos vocales que incluye cuestiones de fonética, timbre, textura, modos de emisión vocal y producción artística, y la presencia de estructuras rítmicas irregulares, especialmente en la percusión, que se oyen en un segundo plano y revelan una maestría técnica de los percusionistas, los programadores y los técnicos de grabación”. (AAM- INM, 2018, p.80).

Sammartino describe algunas constantes del Hip Hop con el fin de aclarar las razones por las cuales sostiene que el género subvierte nuestros sentidos sobre la música al desdibujar la estructura tensión/descarga. En los ejemplos presentados a continuación, analiza fragmentos de *Come Down* de Anderson .Paak y *Sweepstakes* de Gorillaz deteniéndose en cuestiones armónicas, métricas, recursos vocales. Desde una mirada armónica con respecto al primer ejemplo, da cuenta de una aparente inmutabilidad del Si bemol que se prolonga en “el riff de bajo, teclado y guitarra. La voz es duplicada al unísono, creando una suerte de textura heterofónica. Se escuchan interjecciones y gritos que enriquecen la textura. La batería mantiene una regularidad mecánica, aunque desplegando un arsenal de motivos cambiantes”. (Sammartino, 2018, p.4).



Imagen 1 3. Fragmento transcritto de la canción *Come Down*. *Ponele onda al Sprechgesang*. *Algunas definiciones sobre el estilo del Hip Hop*, 2018, p5.

11 Término musical utilizado en el expresionismo para referirse a una técnica vocal que se encuentra entre cantar y hablar. 12 Cursiva agregada

Posteriormente sobre el segundo ejemplo se aventura a ilustrar exhaustivamente la yuxtaposición y superposición de estructuras métricas e hipermétricas que personalmente entiendo más como un análisis que pone el foco en la textura. Presentaré a continuación dos fragmentos del análisis en cuestión:

Imagen 1 4. Fragmento transcripto de la canción Sweepstakes. Ponele onda al Sprechgesang. Algunas definiciones sobre el estilo del Hip Hop, 2018, p6.

Imagen 1 5. Fragmento transcripto de la canción Sweepstakes. Ponele onda al Sprechgesang. Algunas definiciones sobre el estilo del Hip Hop, 2018, p6.

Y sobre esto manifiesta<sup>13</sup>: “En el mismo inicio (*imagen 1 4*) se superponen en una estructura hipermétrica con duración igual a dos compases, los motivos rítmicos (i) de tres tiempos con subdivisión ternaria (ii) alternancia bombo/redoblante en negras y (iii) de un cuatrillo en tres tiempos”.

"Sobre esta base (*imagen 1 5*) hace su ingreso la voz, cuya versificación se acomoda en una estructura métrica en tres tiempos con subdivisión binaria. Pero, pocos versos después, la voz cambia el esquema de acentuación y lo escuchamos como un compás de 6/8, esto es, metro binario con subdivisión ternaria, superpuesto a la estructura métrica del inicio. Tal estructura se modifica: la primera vez, de un compás de duración; luego, de dos compases de duración con anacrusa; y terminando en una estructura de un compás”. (Sammartino, 2018, pp.5-6).

### Efectos secundarios

A pesar de tomar este tipo de análisis “tradicionales” como base, no es mi intención poner el foco en parámetros que se han erigido como pilares ni continuar sumando transcripciones al cúmulo de músicas populares; más bien, haré uso de ellos en un primer acercamiento al género con el fin de establecer algunas variables que se han impuesto prematuramente como generalidades. Para ello, analizaré fragmentos de dos canciones pertenecientes a la agrupación bogotana Alcolirkoz.

13 Cursiva agregada a la cita textual.

En el fragmento 0:00 – 0:11 de la canción *La Penúltima cena*, se presenta durante los dos primeros compases la clave característica del son cubano (o rumba) y en los siguientes dos compases se superpone una línea melódica de bajo. Es interesante dar cuenta del origen de esta última, ya que hace referencia a la canción *NY State of Mind* interpretada por el famoso rapero estadounidense Nas. Y en este punto hago énfasis en la palabra referencia, ya que la línea que llamaríamos “original” se ejecuta cíclicamente durante el tema en el rango de una octava, mientras que el modo en que se emplea en el ejemplo analizado, da cuenta de una intervención del material que puede estar dada por algún tipo de efecto tecnológico o por la ejecución sobre el instrumento propiamente dicho para luego ser utilizado como sample<sup>14</sup> estructurador del beat<sup>15</sup>.



Imagen 1 6 Fragmento transcripto de la línea de bajo de la canción *State of Mind*.



Imagen 1 7 Fragmento transcripto de la línea de bajo y clave de la canción *La penúltima Cena*.

Como segundo ejemplo analizaré el fragmento 2:16 – 2:38 de la canción *Artes Verbales* por considerarlo definitorio en la identidad de la canción por la calidad de los procesos que se llevan a cabo.



Imagen 1 8 Fragmento transcripto de la letra de la canción *Artes Verbales*.

<sup>14</sup> La técnica del sampleo entendida como el proceso mediante el cual se utilizan sonidos tomados directamente de otros trabajos discográficos o audiovisuales.

<sup>15</sup> Base musical sobre la cual comúnmente se rapea.

Letra del fragmento:

*A ti los coros te salen caros,  
no entres en reparos, nada haz invertido men, tu barco está perdido sin mi faro  
en la oreja un disparo y en el nombre del padre, amén.*

*No eres MC, mira quien sí.  
¿Sabes qué hacer con ese micrófono?  
No vale Sim Sala Bim, ni tú cara de James Bond, mientras hablas de partir, ya te partimos  
en dos.*

En este fragmento se presentan dos partes claramente diferenciadas a las que llamaremos A y B correspondientemente. La parte A posee una métrica en la cual los motivos empleados constituyen una trama textural-instrumental que “camina” sobre el 4/4, a esto se le suma la voz que va articulando mayormente sobre la subdivisión binaria del compás exceptuando algunas apariciones esporádicas de corchea que responden a la lógica de las rimas. Por el contrario la parte B presenta un cambio de compás que se estructura sobre el acento que realiza el bajo en el primer tiempo del 3/4, seguido por lo que parece ser un acorde tocado por una guitarra, articulando sobre los dos tiempos restantes. La trama textural se completa con el canto que se divide en dos motivos: el primero marca la división del compás y el segundo está constituido por grupos de dos tresillos y una negra por compás *Imagen 1 8*.

Más allá de los diversos análisis que pueden realizarse sobre estas músicas atendiendo a elementos como la armonía, alturas y métrica, en orden jerárquico, puede inferirse que las lógicas de composición desarrolladas no sólo se apartan de la música académica sino también de los géneros más representativos de la música popular (Sammartino, 2008, p.9); esto significa que, los modos compositivos del género se encuentran alejados del funcionamiento del sistema tonal sobre el cual generalmente operan gran parte de las músicas occidentales y más bien, se construyen sobre decisiones que ponen como prioridad el timbre, al servicio de la funcionalidad textural y la articulación de las rimas dentro de la canción.

#### **Otra canción larga**

Sin intención alguna de proponer ideas definitorias acerca de un género que parece comenzar a captar suficiente atención como para ser analizado, es importante dar cuenta que a través de este breve análisis se puede establecer que los imaginarios acerca del rap como una música carente de complejidad son completamente desacertados.

En cuanto al análisis métrico, es bastante aventurado sostener que todas estas músicas se encuentran estructuradas sobre tradiciones norteamericanas en las cuales las baterías marcan una constante de 4/4, ya que como se pudo ver en el último ejemplo (*Imagen 1 8*), un cambio de métrica es totalmente posible dentro del flujo de una canción sin que por ello pierda la identidad que permite definirla como rap.

Con respecto al primer ejemplo (*Imagen 1 7*), se percibe que los materiales vinculados con músicas latinoamericanas tal como sucede con la clave (3-2) característica del son cubano (o rumba) y sus cinco golpes, operan como patrones referenciales para ubicar acentos de elementos pertenecientes a otros ámbitos sonoros (Colli, 2017). Además de existir una interacción directa con los instrumentos convencionales, idea que socava los supuestos que aluden al rap como una música que emplea sonidos prefabricados a través de computadoras, restando con dicha afirmación, el valor de sus procesos de composición y producción.

## 2<sup>DO</sup> CONGRESO INTERNACIONAL DE MÚSICA POPULAR

Creo que es momento de impulsar análisis alternativos que se acerquen a las músicas populares en los cuales se evite la definición por la negativa y en lugar de ello, focalicemos sobre criterios de observación que han sido complementarios tales como la textura, el timbre y la sonoridad que dotan de identidad a cada obra.

### **Bibliografía.**

- AMM-INM. (2018) *Resúmenes XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología, XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. La Plata. Buenos Aires. 23-26 de agosto de 2018.
  - Belinche, Daniel y Larregle, Elena. (2006) *Apuntes sobre APRECIACIÓN MUSICAL*, La Plata, Buenos Aires, Edulp.
  - Belinche, Daniel. (2011) *Arte, poética y educación*. Facultad de Bellas Artes – UNLP.
  - Chang, J. (2014). *Generación hip-hop*. Buenos Aires: Caja Negra.
  - Clavijo, Andrés. (2012): *La música rap como manifestación cultural urbana en la ciudad de Pereira* (Tesis de grado). Facultad de Bellas Artes y Humanidades de la Universidad Tecnológica de Pereira, Pereira, Colombia.
  - Colli, Aníbal. (2016). *El piano en la música cubana Desarrollo rítmico del son a la timba*. 1º Congreso Internacional de Música Popular: Epistemología, Didáctica y Producción / Santiago Romé... [et al.] ; coordinación general de Santiago Romé.- 1a ed. - La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes, 2017. Libro digital, pp. 161-180. ISBN 978-950-34-1583-2.
  - Juarez, Dayrell. (2002) *O rap e o funk na socialização da juventude*. Educação e Pesquisa, São Paulo, v.28, n.1, p. 117-136, jan./jun. 2002.
  - Piña, Yosjuan. (2007) *Construcción de identidades (identificaciones) juveniles urbanas: movimiento cultural UNDERGROUND. El HIP-HOP en sectores populares caraqueños en Cultura y Transformaciones sociales en tiempos de globalización. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires. CLASCO, Consejo Latinoamericano de ciencias sociales. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/formacion-virtual/201007170223277Narvaez.pdf>
  - Polemann, Alejandro. (2013). *La versión en la música popular*. Revista Arte e Investigación N°9. Facultad de Bellas Artes – UNLP., *La clase de instrumento. Un espacio para la producción de sentido*. Revista ClanN°3. Facultad de Bellas Artes – UNLP. 2011.
  - Richard, Nelly. *El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad*. En: Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes. Simón Marchán Fiz (compilador), Paidós Ibérica, Barcelona, 2006.
  - Sammartino, Federico. (2018) *Ponele onda al Sprechgesang. Algunas definiciones sobre el estilo del Hip Hop*. Universidad Nacional de Córdoba, Departamento de Música. Facultad de Artes. Inédito.
  - Scat (música) [https://es.wikipedia.org/wiki/Scat\\_\(música\)#cite\\_note-lomax-3](https://es.wikipedia.org/wiki/Scat_(música)#cite_note-lomax-3)
  - Teperman, Indig. (2015) *O rap radical e a "nova classe média"*. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Antropologia Social. São Paulo, SP, Brasil. <http://dx.doi.org/10.1590/0103-6564D20140010> *Psicologia USP*. Volume 26, número, pp. 37-42.
- Serie web** de Alcolirykoz y Canal Trece. *Una deuda con la historia*. <https://canaltrece.com.co/programas/alcolirykoz-una-deuda-con-la-historia/episodio/>
- ### **Canciones**
- Alcolirykoz (2015). Artes Verbales. En *Efectos Secundarios* [CD]. Medellín, Colombia: Boombawa HomeStudio.
  - Alcolirykoz (2015). La Penúltima Cena. En *Servicios Ambulatorios* [CD]. Medellín, Colombia: JM World Music.



ISBN 978-950-34-2222-9



9 789503 422229