

Reformulaciones de la música popular latinoamericana mediante su televisación en directo. Interacciones con la fonografía y la política cultural hemisférica

María Paula Cannova
Facultad de Bellas Artes. UNLP

Resumen

La teleaudiencia que ve y escucha la transmisión de un recital o concierto en vivo y el público que asiste al mismo tienen en común la experiencia del dramatismo mostrado. La televisión en directo o televisión formal (Gustavo Bueno, 2000) es garante de la empatía de la teleaudiencia con lo televisado. Los programas televisivos dedicados a la realización musical en vivo, utilizan procedimientos audiovisuales que junto a las intervenciones de los sujetos que participan en la performance (Simon Frith, 2014) configuran procesos de reformulación de los conceptos operatorios con los que produce el campo musical (Ma. Paula Cannova, 2017). En ocasiones, algunas producciones de televisión transmiten conciertos/recitales grabados en teatros con público y ejecución en vivo. Incluso los recursos audiovisuales para mostrarlos y hacer que se escuchen pueden ser idénticos (Zuza Homen de Mello, 2003), aunque la autenticidad performática de los músicos es creada, elaborada y resignificada. A los fines de indagar en la reformulación de aspectos musicales se analizan casos provenientes del manguê beat brasileiro, el movimiento musical que incluyó a fines del siglo XX el rap, el hip-hop, el maracatú y el côco nordestino.

Reformulations of Latin American Popular Music through its Live Telecast. Interactions with Phonography and Hemispheric Cultural Policies

Abstract

The audience that watches and listens to the transmission of a recital or live concert and the public that attends to it have in common the experience of the drama shown. Live television or formal television (Gustavo Bueno, 2000) is the guarantor of television audience's empathy. The television programs dedicated to live musical performance, use audiovisual procedures that together with the interventions of the subjects participating in the performance (Simon Frith, 2014) configure processes of reformulation of the operative concepts with which the music field produces (Ma Paula Cannova, 2017). Sometimes, some television productions broadcast concerts / recitals

recorded in theaters with public and live performance. Even the audiovisual resources to show them and make them heard can be identical (Zuza Homen de Mello, 2003), although the performative authenticity of the musicians is created, elaborated and resignified. In order to investigate the reformulation of musical aspects, we analyze cases from the Brazilian mangue beat, the musical movement that included rap, hip-hop, maracatú and côco nodestino at the end of the 20th century.

El médico pernambucano Josue de Castro expuso en el romance *Homens e Caranguejos*¹ la condición anfibia de los hombres, que en el barro del río Capibaribe, se alimentan del cangrejo en el manglar. De Castro expuso la relación entre geografía, hambre y poder económico durante la década de 1960, observando en su Recife natal lo que treinta años después haría que la caractericen como una de las cuatro peores ciudades del mundo por sus condiciones de vida. En Recife, capital del estado de Pernambuco, a finales del siglo XX, la música popular brasileña tuvo una opción de renovación y de ampliación del mercado a escala global. El movimiento Manguebit (denominación original, luego modificada a Mangubeat) implicó la actualización sonora de un folclore fosilizado por el movimiento *Armorial* de Ariano Suassuna (1927-2014) en la década de 1970. La principal característica del movimiento *Armorial* era la creación de un arte erudito a partir de rasgos propios a la cultura del nordeste brasileño. La sede cultural e institucional del mismo fue la Universidad Federal de Pernambuco –a la que Suassuna perteneció– y también las instituciones culturales del municipio de Recife –entre las que desarrolló tareas de gestión pública entre 1990 y 1994–. A esa forma de idealización del pasado y a la invención de la tradición, el Manguebit propuso en el manifiesto *Cangrejos con Cerebro*² del disco *Da lama ao Coas* (1994): “injertar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias de Recife”³.

En la última década del siglo pasado el hambre, la pobreza y la marginalidad en Recife se expresaban en altos índices de desempleo, analfabetismo y mortalidad infantil. Con el cierre de los ingenios azucareros a mediados de la década de 1970, aumentó la migración rural hacia la ciudad estuario. Viviendo en asentamientos hacinados, en chozas de barro en los márgenes del río, alimentándose también del propio Capibaribe y uno de sus más célebres habitantes, el cangrejo, el pueblo empobrecido de Recife se volvió sujeto de la música que incorporaba hip hop, soul, funky y rock al *maracatú*, la *ciranda*, el *côco* y el *baiao*.

¹ De Castro, Josue. *Homens e Caranguejos*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2001 [1968].

² El manifiesto fue escrito por Fred Zero Quatro, cantante y compositor de Mundo Livre S/A, en julio de 1992. En el episodio dedicado a la banda Mundo Livre S/A, el cantautor se refiere a dicho manifiesto y explica sus condiciones de producción. Un análisis del manifiesto sobre la base del concepto de tradición de Raymond Williams, en tanto visión del pasado que debe conectarse con el presente, se encuentra desarrollada en Ribeiro, Getúlio. “Caranguejos com cérebro: música, tradição e lazer na ‘cena manguê’ de Recife”, en *XXIII Simposio Nacional de Historia – historia: guerra e paz*, Editora Mídia, Londrina, 2005, pp. 213-220.

³ Chico Science & Nação Zumbi. *Da lama ao Coas*, Chaos Recordings, San Pablo, 1994. [“Injertar un poco de energía en el lodo y estimular lo que aún queda de fertilidad en las venas de Recife”. Traducción de la autora].

El movimiento Manguebit a partir de 1990 reunió crítica social, activismo ecológico, militancia política y reivindicación de tradiciones culturales nordestinas, mulatas y originarias. Lo hizo desde la música. Una música que partiendo del punk-rock, pasó por el funk, el hip hop y el rap, incluyó instrumentos musicales brasileños, claves rítmicas nordestinas como la del *maracatú* o el *baião* y modificaciones sonoras en vivo a partir de instrumentos electrónicos (como *loops*, controladores MIDI, bases rítmicas pregrabadas, entre otros). Dicha manifestación artística reunió en las figuras de Chico Science, Fred Zero Quatro, Renato L, Mabuse y Héder Aragão la representación más clara de ese movimiento que invitaba a transformar la cultura de Recife con ideas nuevas, a la vez que lo describía en sus crisis económica y social.

En esa situacionalidad, el Manguebit desarrolló parte de la actividad musical sobre la autogestión ampliando lazos entre productores locales y bandas musicales. Rodrigo Gameiro y Cristina Carvalho estudiaron las transformaciones sociales que el movimiento Mangué tuvo en Pernambuco a partir de su articulación con las organizaciones sociales periféricas de Recife y el uso de los espacios y financiamientos públicos y privados⁴. En tal sentido afirma que el movimiento Mangué: “...Utilizou espaços privados e recursos públicos para difundir suas idéias e conceitos; elegeu campos de contestação que extrapolaram o âmbito das instituições oficiais e fizeram da ação cultural agente de transformação”⁵. Asimismo, debido al éxito comercial de algunas bandas, multinacionales del ocio (como Sony Music) se asentaron en Recife con sedes propias para la producción musical, situación que hasta el cambio de siglo estaba concentrada en San Pablo y, en menor lugar, en Río de Janeiro. El movimiento Manguebit tuvo desde sus inicios estrategias de difusión definidas, que posibilitaron la creación de mecanismos divergentes de los grandes medios pernambucanos. A la vez, los medios que difunden la cultura a escala nacional en Brasil también están concentrados en ambas ciudades⁶. La promoción musical del Manguebit tuvo entre 1995 y 1999 un programa en la radio Universitaria denominado Manguébeat como espacio principal de difusión en el

⁴ Tanto el festival Abril Pro rock (desde 1993) como el Acorda Povo o el Coletivo Êxito 'D Rua son ejemplos de la promoción de organizaciones culturales colectivas donde músicos, artistas y población de la periferia de Recife se organiza para promover transformaciones culturales.

⁵ Gameiro, Rodrigo y Cristina Carvalho. “O Movimento Manguébeat na mudança da realidade sociopolítica de Pernambuco”, *Políticas Culturais em Revista*, 9, 2017, pp. 110-133. [“Utilizó espacios privados y recursos públicos para difundir sus ideas y conceptos; eligió campos de contestación que extrapolaron el ámbito de las instituciones oficiales e hicieron de la acción cultural un agente de transformación”. Traducción de la autora].

⁶ Tanto la primera grabadora discográfica como los primeros medios radiales y televisivos se desarrollaron primeramente en San Pablo.

área de Recife. La televisión también fue y sigue siendo uno de los espacios de promoción de las bandas musicales de la escena Mangue. Y en la configuración histórica de una nueva propuesta de música brasileña *for export*, la televisión accionó con otras estrategias de las fonográficas multinacionales su capacidad reproductiva, convirtiendo al Manguebit en el Manguebeat, la nueva música de finales de siglo que Brasil pudo exportar como reunión de diversidad cultural.

La teleaudiencia que recepciona la transmisión en directo de un hecho que involucra actos masivos y las personas que asisten a dicho hecho tienen en común la experiencia del dramatismo vivenciado y mostrado. Estos hechos transmitidos en directo suponen con prácticas regladas, como un partido de fútbol, un recital o concierto, o un acto político o religioso, que tanto público como teleaudiencia conocen y practican. Así, la televisión en directo o “televisión formal” según el filósofo español, es propuesta como garante de la empatía de la teleaudiencia con lo televisado.

La música, como cualquier campo disciplinar, posee conceptos que resultan operatorios al ser elaborados en base a reglas, normas, pautas con las cuales los sujetos que participan de la acción musical designan procesos, posibles causalidades, relaciones y valoraciones. Esos conceptos operatorios no son apriorísticos ni inmutables, sino que poseen una dimensión dinámica y constructiva u operacional, es decir no sirven sólo para describir sino que también implican una forma de producción intelectual. Tales conceptos operatorios son reformulados cuando se producen reflexiones desde el tratamiento audiovisual. En este caso nos ocuparemos en los casos en los que dichos conceptos operatorios se asimilan en la tematización de la música en vivo, es decir mediante el directo en la televisión formal. La performance musical televisada en directo implica el uso de procedimientos constructivos de la imagen en movimiento que resignifican lo mostrado. En igual sentido, lo enunciado verbalmente y transmitido por televisión en directo también posee un nivel de determinación, es decir de delimitación que impacta en la conceptualización de la música y los músicos. Dicha reformulación opera a nivel conceptual en la definición conceptual, en el testimonio de músicos, en la reflexión o incluso en la afirmación de periodistas y comentaristas. Pero además esa reorganización conceptual puede establecerse o acentuarse con el tratamiento audiovisual que opera en la transmisión.

La adjudicación del rasgo de verdadero al sonido registrado en directo, es uno de los pilares de la realización documental de tipo antropológico y también ha sido la característica central de los primeros diez años de desarrollo de la televisión en

Latinoamérica, hasta la expansión de la videocinta. En ese marco de prácticas, asociando el vivo a lo auténtico, algunos músicos proponen la ejecución en tiempo real como condición para su participación televisiva, a su vez, algunos programas exponen como rasgo distintivo de otras producciones televisivas la inclusión de música en vivo, en la voluntad de legitimar el contenido del programa y su producción. En ocasiones, algunas producciones de televisión transmiten conciertos/recitales grabados en teatros con público y ejecución en vivo. Esta particularidad, cuestiona la transmisión televisiva, haciendo que la performance en vivo, esté a la vez registrada y diferida temporalmente. Tanto el comportamiento de la audiencia como la performance transmitida permiten sumado a la experiencia en el *mundo entorno* propio a la teleaudiencia la empatía de ésta con los sujetos que participan de la acción en directo. La teleaudiencia entonces, se identifica con el público mediante la visualización y la escucha, generando empatía con el hecho transmitido. Los recursos audiovisuales para transmitir tales situaciones e incluso los recursos propios del audio, pueden ser semejantes a lo que la teleaudiencia recepciona. En esa búsqueda los trabajos de amplificación de salas, músicos y público resultan áreas que garantizan esa experiencia. Todo esto sin negar que la autenticidad performática de los músicos es creada, construida, elaborada y resignificada. Jérôme Bourdon analiza lo que denomina “directo realizado”, en tanto prácticas audiovisuales del directo que permiten su manipulación temporal. La mirada a cámara en un plano frontal mientras se habla o se canta, así como la existencia de la claque garantizan el directo y a su vez permiten su construcción. Este concepto permite flexibilizar las situaciones en las que la música en vivo es televisada, ya que mientras la performance, los procedimientos audiovisuales y las enunciaciones de los sujetos protagonistas se orienten sobre el directo, la reformulación conceptual operada en la televisación de la música encuentra una condición de posibilidad. En este trabajo en particular se focalizan tales procesos en el estudio del Manguébit brasileiro.

A los fines de acotar los casos que se mencionarán con más desarrollo en este artículo, se acota la muestra a programas televisivos pertenecientes a tres formas de emisión diferenciadas y segmentos socioculturales diversos: la televisión abierta, la televisión educativa y la retransmisión en línea. La conmemoración, la versión, el testimonio y la performance musical han sido rasgos centrales en el estudio abordados a partir de la descripción en profundidad. Los casos se seleccionaron a partir del impacto histórico de la televisión en la música popular brasileira (MPB) que Sean Stroud plantea como constitutivo de la misma. Asimismo la consolidación de mercados musicales

vinculados a la exportación de bienes culturales mediante la fonografía y la televisión temática (MTV, Much Music, etc.) concluyó a finales del siglo XX en la reivindicación de una sonoridad nacional y local, mediante estrategias globales.

Se estudiaron las presentaciones en vivo de Nação Zumbi y Mundo Livre S.A., como músicos referentes del Manguebit, en programas especializados en música. Entre los casos estudiados se encuentran:

a- de la banda Nação Zumbi

a.1- programa Bem Brasil⁷ de la TV Cultura en 1996. Televisión abierta.

a.2- programa especial de la SESC TV en Santo André en 2008. Televisión educativa.

a.3- programa Cultura Livre TV Cultura 2016. Televisión abierta.

b- de la banda Mundo Livre S.A.

b.1- Programa Show livre en 2016. Retransmisión en línea.

Desde las primeras presentaciones de ambos grupos de música se observaron como constantes:

1-la instrumentación de ambos grupos. Nação Zumbi incluye batería, bajo eléctrico y guitarra eléctrica, un set de percusión centrado en congas, agôge y raspadores, más tres o dos alfaías, además del uso de sampleos y pistas. Mundo livre S. A. no incluye alfaías, pero sí posee trombón y trompeta, además de usar eventualmente cabaquinho. Las instrumentaciones en ambos casos desde la década de 1990 permanecen estables.

Sin embargo, los usos audiovisuales de las instrumentaciones y las performances de los instrumentistas se modifican en el siglo XXI. En todos los shows en vivo en espacios grandes las tomas panorámicas del público se intercalan con acercamientos en planos detalle de los instrumentos o de las prácticas sonoras de los instrumentistas. A menudo ese rasgo sustituye el rostro del instrumentista, sirviendo únicamente un rasgo de su instrumento para notar su presencia en términos visuales. En el único caso donde se observa una antelación al uso de los planos en relación con la música es el programa Cultura Livre. En el programa de la TV Cultura el uso de planos detalle en las alfaías, en el hi-hat de la batería o en los trémolos del redoblante muestra los parches, las técnicas de rebote y las características de los instrumentos antes que las expresiones faciales de los músicos. El nivel de detalle y precisión implica una búsqueda del director que con intención clara narra el devenir sonoro y visual en la alternancia entre el fragmento, la

⁷ El programa transmitía un show en directo desde el anfiteatro de la Universidad de San Pablo, con el auspicio del Servicio Social de Comercio de San Pablo, una institución privada de los empleados de comercio de bienes, servicios y turismo.

parcialidad y las tomas panorámicas. Esa presentación visual no se corresponde con la mezcla de sonido que se escucha en directo, ya que en los planos detalle no escuchamos con mayor presencia o potencia sonora ese instrumento.

La identidad de las alfaias en el caso particular de Nação Zumbi, y en general en el Manguebit se corresponde con las bases sonoras que sintetizan en esos tambores la tradición del maracatú de baque virado. Esos tambores deben armarse antes de tocar porque los parches están tensados con sogas, lo que hace que su tensión se modifique con los traslados. A menudo las alfaias se complementan con un redoblan agudo y un agôge o un cencerro. Si bien los toques o baques de maracatú pueden complementarse entre diferentes alfaias, en el caso de Nação Zumbi, los tambores habitualmente funcionan como una cuerda o grupo que tocan el mismo ritmo a la vez. Todos los instrumentos eléctricos de la banda, incluida la voz amplificada, pueden mostrarse modificados a nivel sonoro por el uso de distorsiones, compresores, flangers, over drive, chorros y wa-wa. Excepto la percusión tradicional: alfaias, claves, agôge, congas, etc. ese rasgo no se mantiene en el caso del uso del cabaquiho en Mundo Livre S.A. donde «Fred 04», el cantante e instrumentista, adiciona reverb, delays, chorus y wa-wa al mencionado instrumento.

Además de la declaración de los propios básicos y de los respectivos conductores sobre la condición en vivo de dichas transmisiones televisivas, un elemento clave para esa expectación es la organización de los planos sonoros en las interpretaciones, además de las dificultades de afinación eventual. En las transmisiones en vivo, aún en las que existe un cuidado particular por la sonoridad, los planos sonoros se reorganizan en una nueva mezcla que se diferencia del disco grabado que contiene tales temas. Comúnmente la percusión incluida la batería tiene un nivel de presencia más al frente, no en un primer plano sonoro, pero sí más cercana que lo que las masterizaciones de los discos disponen, aún en casos tan disímiles como el disco *Da lama ao Caos* o el disco *Fome de Todo* de Nação Zumbi. A la vez existen otros aspectos audiovisuales que declaran la condición en vivo de la transmisión. Esos son los casos en los que se visualiza a uno de los músicos acomodar el micrófono y cambiar el sonido a partir de la cercanía de ese instrumento, o cuando se lo ve pisar un pedal y se escucha la modificación de la sonoridad de ese instrumento. En el caso particular del programa Bem Brasil, la existencia de músicos invitados que no están en el disco de referencia, también colabora con la identificación del directo ya que la sonoridad y los arreglos se modifican para incluir nuevas voces, o partes instrumentales.

2-El tratamiento armónico de las voces en las canciones del Manguebit no difiere del paralelismo presente en el funky o en el rock en general. Y aún teniendo a menudo una organización en un nivel temporal paralelo al compás del tema (por ejemplo en el caso de “Meu Marcatú pesa una tonelada” Jorge du Peixe) la melodía en el caso de Nacao Zumbí suele incluir cromatismos en un rango interválico acotado, que no excede la sexta mayor. Los arreglos para la transmisión televisiva no implican siempre una modificación de las secciones formales, ni del instrumental, de la armonía o de la melodía. El tempo y el fraseo vocal son los elementos que con claridad pueden modificarse en la performance televisada. Un caso específico es el tempo mucho más lento del tema “Meu Maracatú pesa una tonelada” en su transmisión en Cultura Livre, o en el mismo sentido la versión de “Maracatú Atómico” en el caso antes mencionado.

Interactividade de Mundo Livre S. A. en *Show livre* presenta divergencias importantes con respecto a la versión del disco, incluye nuevos arreglos vocales y de vientos metal que no estaban presentes. En la performance vocal «Fred 04», cantante de la banda, hace uso de una distancia considerable respecto del micrófono simulando un filtro, hecho que en la versión del disco no está presente. Esa situación es reforzada por un primer plano constante que no omite exponer el recurso subrayando la experiencia del espectador al seleccionar una toma lateral del cantante y del micrófono.

Las reflexiones verbales en las entrevistas no dejaron de referirse a la definición del Manguebit en torno a las condiciones socioeconómicas de Recife en 1990. Al momento de considerar las relaciones entre el Manguebit y la tradición folclórica de Pernambuco, situación presente en todos los programas, los músicos expusieron las necesidades de unificar las herencias culturales de Recife y de Olinda, con el desarrollo del hip-hop y el funky a fines del siglo XX en tales ciudades.

En particular, todas las presentaciones televisivas tuvieron momentos de entrevista. En esos momentos ciertas definiciones o relatos se imponen como constantes. Resaltan aquellos sobre el proceso compositivo con relación al orden en el que se elabora una canción, y su vinculación con la poesía. Los interrogantes del público son incluidos en la televisión abierta y en la retransmisión en línea de forma presencial o diferida mediante uso de redes sociales. Los mismos buscan conocer hechos desencadenantes de ciertas letras de canciones, anécdotas de la vida privadas de los artistas, rasgo que lo centran en el *star system*, cuando mayoritariamente la actitud pareciera ser contraria a tales efectos. La formulación utilizada por el público en sus interrogantes se corresponde con el tipo de preguntas realizadas por el conductor o periodista, en una semejanza que

no permite considerar los aportes que diferencian roles y potencialidades de dos sujetos con responsabilidades diferentes. Los públicos no son comunicadores sociales, sin negar sus intereses particulares cuando en la formulación de interrogantes coinciden con la de periodistas los aportes específicos aparecen velados en su significación. Por otro lado, en los testimonios de los músicos se advirtió en dos oportunidades la referencia a las injerencias de las grabadoras multinacionales y a la participación de políticas diplomáticas a nivel cultural que promovieron su participación en giras europeas y norteamericanas. En el primer caso, podemos mencionar el relato de la inclusión de la canción “Maracatú Atómico” (1974) de George Muntaner en el disco *Da lama ao Caos* (1994), como una imposición de la filial brasileña de Sony, con el objetivo de ligar el Manguebit a la Tropicália. Y en el segundo caso, el guitarrista de Nação Zumbi expone cómo la Embajada Suiza en Brasil los invitó a tocar en una gira por el país a partir de su promoción en Europa. Otro caso de la diplomacia cultural en la que el Manguebit y la música brasileña en general estuvieron expuestas fue el recital en Central Park en el cual compartieron escenario Nação Zumbi, Lenine, Caetano Veloso y Gilberto Gil. La exposición de la diplomacia cultural y de las experiencias con sellos discográficos multinacionales en las entrevistas no obtiene repregunta por parte de los periodistas o conductores. Sin embargo, a menudo los músicos refuerzan, como consecuencia de tales relatos, la necesidad de incorporar las tradiciones sonoras del nordeste brasileño a una música universal: el rock. No obstante, a nivel sonoro, las elecciones de esa nueva generación del rock brasileño se apoyaron aún más en los ritmos afroamericanos y mulatos del país del norte, antes que en sus versiones blancas. Tanto el funky como el rap, o el soul presente en gran parte del movimiento Mangué posee raíces afroamericanas, y eso se sintetiza en una forma de organización temporal que rechaza la cuadratura del compás sin abandonar la regularidad. Pero en el Manguebit, los baques de las alfaías, los riff en el cabaquinho implican además una elección: la reivindicación del origen y la actualización sonora del pasado.

Los manglares de la costa norte de Brasil, ese hábitat que reúne agua salada y dulce, crías y embriones, aire y agua, son el quince por ciento del total del planeta. Los manglares, como biotopos tropicales, alojan también a especies migratorias y cuidan de crías pequeñas de muchos diversos animales. Lo que da estructura a esa locación son los mangles, árboles halófilos que extienden sus vástagos desde el aire hasta enraizar en el fondo del agua salobre, formando una continuidad visual entre el tronco y la raíz, y a la vez generando una especie de reflejo de la copa en la base del árbol. Por su curvatura, los pueblos originarios en Latinoamérica los llamaron árboles retorcidos. Tal vez esa

continuidad biológica se mantenga en la cultura musical de Recife, cuando incluso desde el rock asumen las tradiciones sonoras locales.

La televisión brasileña contribuyó a la creación de un nuevo producto nacional para exportar, tanto como permitió expandir propuestas que transformaron las tradiciones a las vez que las reivindicaron, en un proceso de globalización y particularización paralelos. Ya sea con cámaras elevadas en grúas que muestran en diferentes velocidades a miles de personas o con un plano fijo hacia una platea pequeña, la televisión muestra el baile que el Manguebit asume, y que con la inclusión de determinados ritmos y sonoridades recuerda que "...el hambre tiene una salud de hierro". Tal vez por ello, el ciudadano del mundo en el Manguebit, habla portugués, toca alfaías, samplea a Jorge Ben y se transmite por MTV.

María Paula Cannova: Doctora en Artes por la Facultad de Bellas Artes/UNLP. Profesora titular de la cátedra Historia de la Música II en la FBA/UNLP. Dicta cursos de posgrado en la FBA/UNLP. Docente investigadora categoría III. Co-directora del proyecto de investigación B318, Silencios retardados en sonoridades permanentes, del programa de incentivos. Becaria pos-doctoral de la UNLP. Editora de la Revista Clang del departamento de Música de la FBA/UNLP. Compositora de obras con medios mixtos estrenadas a nivel local y de música original para audiovisual y danza.