

EL CUERPO ESCÉNICO DE LES CANTANTES EN LA MÚSICA POPULAR

Lucía Moccia - Julio Schinca - Joaquín Blas Pérez
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

El cuerpo es el único instrumento de los y las cantantes. Abordaremos el estudio del cuerpo escénico de algunos/as cantantes elegidos que, desde su presencia y desenvolvimiento, enriquecen al discurso musical tanto desde la poética como desde lo interpretativo. El trabajo corporal logra niveles de solidez escénica que completan lo musical y va más allá de lo sonoro, dejando huellas en el público, atravesando el espacio y el tiempo.

Palabras clave: cuerpo, cantantes, escena, proyección, interpretación.

<<El ser que canta es una totalidad, un *quantum* de voz, cuerpo y espíritu. Si no tomamos conciencia de ello, nuestro canto será “externo”, mecánico, superficial.>>

(Patricia Bélieres, Alejandro Cancela & Rodolfo Sánchez, 2013, p. 24)

En el ámbito de la música asumida como un arte *escénico* podemos afirmar que el cuerpo es el principal instrumento (y el único) de les cantantes. Abordar el estudio del cuerpo escénico de les mismos nos permite observar qué características o cualidades tienen y le otorgan riquezas a su discurso musical tanto desde la poética como desde lo interpretativo. Nos basaremos en el supuesto de que aquellos cantantes que tienen un trabajo corporal escénico desarrollado logran mayores niveles de solidez en su discursomusical, yendo más allá de lo sonoro, atravesando el espacio y el tiempo de una manera casi espiritual y mágica.

Este trabajo nace de la práctica y observación de la escena musical desde una perspectiva *interdisciplinaria* que contempla el vínculo entre el teatro, la música y la expresión corporal. Es así que, a raíz de ello, nos empezamos a preguntar: ¿Qué hace que una cantante sea más “creíble” que otra, haciéndole traspasar una pared invisible y “envolver” al público con su mensaje? ¿Qué es aquello que le diferencia y le hace marcar una *huella* en la memoria colectiva debido a su desenvolvimiento escénico? ¿De dónde viene esa “magia” que despiertan aquellos cantantes que hacen detener el tiempo y conmover con su *interpretación*¹? ¿Qué sucede en sus cuerpos? ¿Tienen algo en común entre sí?

La hipótesis que guía este trabajo es que, si bien existen características y carismas particulares que responden a las preguntas anteriores, también podríamos vislumbrar una serie de herramientas que, en el ámbito teatral, podrían ser fácilmente identificadas, pero que son desconocidas para

¹Mucho se ha trabajado sobre el concepto de *interpretación*. En el presente trabajo nos basaremos particularmente sobre el que propone la cátedra Producción y Análisis Musical V, Facultad de Artes, UNLP, el cual desarrollaremos más adelante.

muchas de las personas que se dedican específicamente al canto. Desde esta perspectiva, consideramos que quienes desarrollan la actividad de cantantes o intérpretes musicales son los actores/actrices de la escena, y hasta podría decirse que los protagonistas.

Respecto a este rol protagónico observamos que, a diferencia de los actores/actrices, los cantantes en la mayoría de los casos no interpretan un personaje, sino que se suben al escenario “siendo ellos mismos”, lo cual requiere un grado de vulnerabilidad y exposición bastante más alto. Es por esta particularidad que vincularemos la técnica del clown con la de los y las cantantes. Encontrando en el clown un posible eslabón que aparecen entre la música y el teatro, o también, entre la persona y el cantante y que quizás pueda esclarecer algunos de los muchos problemas que surgen a la hora de subirse a un escenario, no solo a cantar, sino a mostrarse y exponerse.

Esperamos que este trabajo aporte la búsqueda de quienes quieran desarrollarse en el ámbito de la interpretación desde un lugar genuino no mecánico y superficial como señalan Bélieres, Cancela y Sánchez (2013) en el epígrafe de este texto.

¿Qué es el clown?

<<No somos niños, ya no lo somos; pero el arte precisa de nuestra infancia dormida, de nuestra sinrazón, de nuestra chispa de locura, para recuperarla.>> (Cristina Moreira, 2008, p. 34)

La historia de los clowns² o payasos es de larga data: hace miles de años estos personajes ya aparecían en distintas civilizaciones como los egipcios, los griegos o los romanos. Profundizar en ello excedería este trabajo, aunque invitamos a los lectores a adentrarse en este mundo repleto de apasionantes rincones. Intentaremos tomar aquí las características técnicas de esta disciplina que creemos pertinentes para nuestro objeto de estudio.

El clown trabaja en un estado de presente permanente, a través de los sentidos y la aceptación de las emociones, desarrolla la proyección escénica y el contacto de la mirada con el público. También visibiliza la marginalidad, la crítica al sistema y la risa y el humor como herramienta creativa, humana y transformadora, pero dejaremos afuera estos últimos puntos más por un mero recorte metodológico que por lejanía.

Habitar el presente desde todos los sentidos y emociones implica tomar todo como material escénico, corporal y musical. Dice Cristina Moreira (2008) <<El actor tiene que expresarse corporalmente, sus acciones deben coincidir con su pensamiento y su pensamiento debe dirigir esas acciones.>> (p. 18). Es desde el estado de presencia que el actor/actriz logra conectar su cuerpo con sus acciones y pensamientos, y también con la obra (canción) que está ejecutando, generando así un diálogo propio con la misma, pero a su vez traspasar el ensimismamiento y percibir y comunicar al público.

La proyección escénica del clown, y también de la actriz, permite potenciar el cuerpo de la intérprete musical, “hacerlo crecer” y ocupar el espacio no solo físico sino también áurico³. En este sentido la mirada tendrá un rol clave porque también se proyectará, al igual que la voz, y se vinculará con el contacto al público.

² Véase Manrique, M. (2013) *Breve Historia del Clown*.

³ Podemos pensar el *aura* en términos de Walter Benjamin y vincularla con la idea de “huella” que mencionamos al principio de este trabajo.

Rompiendo la cuarta pared⁴ que se genera entre el escenario y la gente, el clown pretende entrar en diálogo con la audiencia y empatizar con ella haciéndola parte de la escena a través de la mirada y la palabra. Es así que en un número u obra payasa el público entra y sale de la escena constantemente. Y en un recital también.

Como plantea Cristina Moreira (2016) el clown transita “entre” o por fuera del teatro tradicional, transita sobre las grietas del sistema. Estas grietas le permiten llegar y dialogar con otras disciplinas como es la música y le permite también, tocar puntos muy sensibles e íntimos de le intérprete.

Pero no sólo esta técnica traerá material relevante para la investigación que pretendemos abordar, en términos generales el historiador teatral Jorge Dubatti (2007) propone el concepto de *convivio*: <<una reunión de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial y temporal cotidiana, sin intermediación tecnológica que permita la sustracción territorial de los cuerpos en el encuentro>>(p. 43). La sustracción territorial implica un lenguaje poético y ficcional, es decir, un hecho artístico. Pero como plantea la profesora Paula Sigismondo (s.f.), si bien Dubatti especializa su trabajo en el teatro podemos transpolar el concepto de *convivio* a cualquier actividad escénica que requiera de un público.

Sigismondo nos habla de la escenamusical entendiendo que en cualquier situación de recital nos encontramos ante la presencia de un *convivio* teatral <<salvo por el hecho de que quienes lo protagonizan no son actores>> –ni actrices–(Sigismondo, s.f., p. 1). Plantea que existe en muchas músicas una <<dificultad para entender el concierto o el recital como una totalidad>>(p. 3), *totalidad* que engloba un espacio-tiempo específico y ficticio por su carácter artístico y en la cual el público se sumerge como parte del mismo.

Cada componente será parte y deberá integrarse al conjunto. El artista en escena será el encargado de unirlos, un guardián de la no fragmentación. Todo lo que ocurra en escena pertenecerá a ese mundo nuevo que durará sólo el tiempo en el que transcurre ese trabajo de ficcionalización. En cierto modo, se genera una suspensión del tiempo real, el arte tiene esa propiedad. (Sigismondo, s.f., p. 6)

El desconocimiento de estos componentes, que pueden ser: la elección del repertorio, el manejo de la técnica instrumental y vocal, sonido, iluminación, escenografía, presencia corporal, interpretación, etc., muchas veces termina siendo una problemática, ya que debido a la ignorancia se generan algunos descuidos que interfieren en su propio discurso musical. Por ejemplo: estar solucionando inconvenientes técnicos durante el show; hablar de más o de menos; el miedo a la exposición; entre otros.

Nos adherimos al planteo de Sigismondo cuando supone que el entrelazamiento de estos componentes conforma la percepción del espectáculo musical como una totalidad. Y nos centraremos en el que aquí más nos compete: la interpretación.

¿De qué hablamos cuando hablamos de *interpretación*?

“Déjate ser totalmente para convertirte en lo que estás haciendo, en una nota musical, o en un grito o un silencio brutal que te desgarran el Alma (...) Traigo un montón de valijas cargadas de muchas cosas que las voy a abrir en el escenario y es ahí donde

⁴La a cuarta pared a es un concepto que tiene su origen en el teatro y que refiere a la pared imaginaria que existe entre el actor y el espectador. Hoy existen muchas propuestas teatrales que rompen con la cuarta pared, entre ellas el clown, e involucran al público a la escena.

acentúa más mi soledad”(Chavela Vargas en Catherine Gund&DareshaKyri, 2017, 27m 40s)

Tomaremos el concepto de interpretación que propone la cátedra de Producción y Análisis Musical V de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (2022) << posicionados desde nuestro lugar de hacedores-productores, la interpretación en música tiene al menos dos dimensiones>> (prof. Julio Schinca, p. 4), una vinculada a la composición y al arreglo (asincrónica) y la otra <<acontece como el conjunto de decisiones que se hacen sincrónicamente mientras la música suena. Los conocemos mejor como recursos interpretativos, que operan sobre los siguientes aspectos:

1. la intensidad
2. el fraseo
3. el timbre,
4. el tempo/ritmo
5. las articulaciones>> (Schinca, 2022, p. 4).

Sobre esta segunda dimensión pro seguiremos nuestro análisis, aunque proponemos traspasar la mera descripción técnica para adentrarnos en un trabajo más integral que englobe el análisis y la producción musical desde el cuerpo, las emociones y las decisiones no sólo musicales sino también escénicas.

Caso 1

Chavela Vargas “No pregunten quien soy” (prensa libre, 2013)⁵

Chavela entra al escenario con un tiempo que parece detenido. Avanza por el espacio con un sigilo casi animal, paso a paso en el instante presente. A pesar de su carisma y la empatía mutua que genera con el numeroso público, ella se sostiene, permeable, pero centrada en sí. A esto podríamos llamarle *presencia*.

Un acompañamiento a dos guitarras casi minimalista y Vargas comienza con un texto recitado donde parece que saboreara cada palabra desde la modulación y el significante.

Al cantar, su voz va adquiriendo distintos timbres e intensidades provocados por las emociones evocadas desde la poesía. Ej: el dolor y la voz sale casi como un lamento, la risa y la voz se quiebra, la fuerza y la voz sale como un grito.

El fraseo también se modifica dependiendo la emoción que le genera la letra. Esto demuestra la conexión que la cantante va teniendo con el texto. Como una actriz con su libreto ella interpreta cada una de las palabras y mensajes poéticos de la canción, y eso modifica indefectiblemente su manera de enunciarla. En este caso, la letra es uno de los esqueletos de la interpretación.

El estado de *presencia* se transmite a los otros músicos y al mismo público que acompañan en ese convivio las decisiones interpretativas de Chavela: el detenimiento del tempo y el silencio cuando llega a puntos auge de la melodía, como así también ebullición cuando esos puntos se descomprimen. Podemos observar así momentos de acumulación y descompresión de la energía y

⁵ Proponemos para un mejor acompañamiento de la lectura mirar los videos de los casos cuyos enlaces de acceso se encuentran en las Referencias.

de la intensidad interpretativa relacionados a la poética y a los giros melódicos. Un manejo del ritmo escénico generando climas vinculados a la expresividad de la canción.

La apertura del pecho le permite proyectar el cuerpo en el espacio. Chavela tiene algo en su postura corporal, que es característico de muchos cantantes que desarrollan una gran presencia escénica: la conexión entre su expresión vocal, su pecho y las manos como extensión del mismo. Una suerte de irradiación se genera así en ella que le permiten proyectar su cuerpo y su voz mucho más allá de los límites comunes. Crece a partir del esternón y sus clavículas y manos acompañan esta extensión orgánicamente, continuadoras de la apertura. Hay un estado de conexión permanente entre la voz, el texto, el pecho y las manos como recursos expresivos.

Por último, es importante destacar que con pocos movimientos ella genera un alto grado de expresión. “Menos es más” dice la vieja frase, a veces pensamos que tenemos que movernos mucho para ser expresivos y así terminamos interfiriendo con nuestras acciones “ensuciando” la escena y el mensaje que deseamos transmitir, alejándonos del presente.

Caso 2

Manuel Molina “*Que nadie vaya a llorar*” (prensa libre, 2015)

Este ejemplo coincide con el anterior respecto del acompañamiento de la guitarra. Manuel Molina es un reconocido guitarrista flamenco, pero en este caso el instrumento de cuerdas cumple un papel más bien secundario, aunque esto último podría ser puesto en duda, ya que la gran diferencia con el caso de Chavela, es que aquí quien canta también toca y eso lo coloca en dos caminos complejos de la interpretación, uno como cantautor y otro como guitarrista. Disociación técnica no menor y que realizan una amplia cantidad de cantantes.

Con la guitarra va marcando el cambio de acorde y algunos acentos del compás de bulerías que está tácitamente presente, a su vez, silencios, acordes y golpes en la caja que aumentan la sensación inquietante generada por el cante.

Respecto a la voz, similar al caso de Vargas, la emoción transitada en el presente cambia el timbre y la entonación.

El cantautor decide tener los ojos cerrados durante toda la letra, generando inevitablemente una cuarta pared, pero además acentuando el estado de pena o de llanto que propone la canción. Esto no quiere decir que Chavela no mantenga la cuarta pared abriendo los ojos, la ruptura o no de esta convención escénica tendrá que ver con a dónde y cómo le cantante proyecta (o no) su mirada, será una decisión de le intérprete.

Por último, la incorporación de la guitarra como objeto expresivo. Es interesante destacar la manera en que la abraza y luego la desprende de su cuerpo en el punto auge de la letra y la melodía. Abriendo el pecho, acentuando el discurso poético y la intencionalidad interpretativa.

El público presente sumergido en la canción, marca el compás con las palmas y emite jaleos con la voz, característico del género, pero también señal de que está transitando la obra junto con el artista.

Caso 3

Sandra Mihanovich y Celeste Carballo “*Te quiero*” (prensa libre, 2017)

Este ejemplo fue elegido porque Sandra y Celeste no solo han dejado y dejan *huellas* como cantantes, intérpretes y compositoras, sino también por haber marcado una huella iniciática en el colectivo LGBTIQ+ de la música nacional. Esto también influenciará en la percepción que tendrá el público y les colegas sobre estas artistas.

En esta canción deciden arrancar sentadas, generando un clima de completa intimidad acentuado por las miradas entre ellas y la baja y mediana intensidad con que comienzan a cantar la melodía. Más allá de que estén en un escenario con la tradicional disposición a la italiana, la decisión de empezar sentadas, aunque pueda parecer simple, rompe con una norma, propone una diferencia y coloca al público en otra predisposición perceptiva.

A nivel interpretativo utilizan mucho la variación de volúmenes, yendo de un canto casi susurrado e íntimo a intensidades más altas, rompiendo el timbre de voz como gesto característico de uno de los géneros que ellas hacían: el rock.

Los fraseos también varían mayormente estirando algunas vocales.

El arreglo es un acompañamiento de piano y las cantantes van alternándose las estrofas hasta que en la parte B cantan a dos voces con una articulación muy precisa, lo cual también habla de un desempeño técnico vocal alto y de mucho ensayo. Dejando al descubierto la importancia de la técnica y el ensayo detrás de la interpretación.

Respecto a esto, nos interesa mostrar un ejemplo más de Sandra Mihanovich que nos brinda valioso material desde el minuto 2:15 en “Puerto Pollensa” junto a Marilina Ross (prensa libre, 2012).

Algunos puntos en común

Comenzaremos a señalar algunos puntos en común en los tres casos analizados que ya se vienen vislumbrando e invitamos a pensarlo también de manera metodológica que aporte en la formación de cantantes:

1) La técnica

En todos los casos podemos observar que existe un buen desempeño de la técnica, entendiendo a esta como el desenvolvimiento vocal, instrumental, corporal y musical y la disociación vocal instrumental. En otras palabras, podríamos decir que no se ven las costuras y es así como les cantantes pueden invertir una gran parte de su energía expresiva y creativa a la interpretación y al momento escénico presente.

2) La conexión con la letra

Es decir, con la poética, la fonética, la metáfora, los significantes y todo lo que vaya dentro del universo literario. Esta conexión hará crecer el grado de credibilidad de le cantante en el escenario y sobre todo le permitirá, como dice la jerga, creérsela a sí mismo.

Para quienes estudiamos el arte del canto, un detalle no menor será algo tan simple como aprenderse las letras de memoria, como un guion de teatro, es parte de la técnica previa a la interpretación.

3) Habitar las emociones

Primer punto en común con el clown. Como afirma Cristina Moreira (2016) <<El clown, debe poner en funcionamiento su mundo interior, sus emociones y adquirir la técnica necesaria para jugar con ellas al servicio de una escena de comicidad elaborada y precisa.>> (Moreira, 2016, p.70). Nosotres cambiaremos la “escena de comicidad” por una interpretación musical “elaborada y precisa”.

4) La mirada como recurso expresivo

La proyección de la mirada. Abrir o cerrar los ojos, mirar a le compañere de escena, mirar a alguien del público, etcétera.

La mirada no se abandona se mantiene como parte de la totalidad corporal y emocional.

5) La proyección

Apertura del corazón desde la proyección e irradiación del pecho y las manos. La conciencia y el trabajo corporal serán claves para la percepción de este desarrollo postural.

6) La presencia

El punto anterior está inevitablemente hermanado con lo que hemos llamado el estado de presencia, habitar el presente permanente, como el clown, habilita a le cantante a conectarse con todos los puntos hasta aquí mencionados.

Será desde este estado de presencia a partir del cual el artista podrá absorber los materiales que tiene a su alrededor: público, sonidos, ritmos, melodías, otrosmúsiques, escenografía, etcétera. Como así también los que lleva adentro: emociones, sensaciones, su voz y su cuerpo. Para esto, el teatro, el clown, la expresión corporal, las técnicas de conciencia corporal o la meditación serán herramientas de gran valor.

7) La complicidad

Con el público y sus colegas en el escenario develan la totalidad de la obra y el mundo ficcional, el convivio, donde participan todas las partes.

Por último, quisiéramos presentar un cuarto caso: **Triángula “Hermana” (prensa libre, 2020).**

Triángula es una banda de la escena porteña actual donde las relaciones interdisciplinarias ya se notan consientes y precisas: vestuario, indumentaria, un espacio escénico específico, movimientos corporales acompañando las melodías y hasta un momento en donde las cantantes juegan a que son niñas, es decir, actúan.

Si bien este ejemplo se desarrolla en lo que Jorge Dubatti (2021) llamará en la post pandemia “teconoconvivio”, un arte escénico donde no hay un público y el espectáculo se desarrolla mediado por las tecnologías, Triángula es una banda que actualmente realiza espectáculos en vivo con las mismas características performáticas que pueden observarse en el video, y hasta incluso incorporando otras como por ejemplo proyecciones audiovisuales.

Para cerrar este trabajo queremos mencionar que esta investigación también forma parte de un proyecto de beca CIN, el cual tiene como uno de sus objetivos generales “indagar sobre herramientas del teatro físico y el clown que enriquezcan al desempeño corporal de cantantes e intérpretes musicales”, y venimos desarrollando una serie de seminarios enfocados a cantantes profesionales y amateur, en donde trabajamos específicamente estas herramientas poniéndolas en diálogo con sus repertorios. También observando las clases como adscripta de la cátedra Trabajo Corporal II de las carreras Piano y Guitarra de la Facultad de Artes de la UNLP.

El propósito de esta investigación es enriquecer los espacios escénicos musicales y optimizar los discursos artísticos que en ellos se pretenda transmitir, aportando herramientas de otras disciplinas como el teatro, el clown y la expresión corporal, empezando a vislumbrar cuáles son aquellas herramientas comunes que hacen de la música una totalidad escénica, suponiendo que estas no están libradas al azar, sino que pueden entrenarse en espacios pedagógicos.

Para quienes se interesen en trabajar su expresividad al cantar, es importante saber que la misma no está delimitada sólo por una cuestión nata, existe la posibilidad de trabajar y poner en palabras y cuerpo este tipo de conocimientos.

El acercamiento a la figura del clown también invita a correr al canto de ese lugar erudito que muchas veces se construye desde imaginarios sociales. Poder trabajar la interpretación desde la risa, el error y la valoración de las propias emociones y universos personales es de suma riqueza. Según dicen Bélieres, Cancela y Sánchez (2013)

El verdadero intérprete elige el camino del autoconocimiento, se observa y observa, se percibe y percibe. Se cultiva más allá de la música. Sabe que el arte tiene una función social porque es transformador. Considera la técnica como una herramienta que le permite liberarse y abrirse a la expresión. Se aleja de los clichés. Crea mundos y nos hace entrar en ellos como un mago. Es sí mismo y a la vez sale de sí mismo. (p.25)

Romper los límites disciplinarios y aportarle al arte del canto, tan frágil, misteriosa y vulnerable la posibilidad de jugar con el potencial expresivo de un cuerpo ficcional y no cotidiano, reconocer, aceptar y utilizar las emociones como materia prima de la interpretación, es de suma importancia para generar propuestas artísticas completas desde todas sus facetas: musicales, compositivas, interpretativas, escenográficas y performáticas. Generando contenido y lenguajes poéticos, dónde el hecho artístico cumplirá, sin impedimentos, sus fines comunicativos, expresivos y de transformación.

Referencias:

- Bélieres Patricia, Cancela Alejandro & Sánchez Rodolfo. (2013). El cantante popular y la interpretación. Melos. Fondo Nacional de las Artes, Argentina.
- Benjamin, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Publicado en BENJAMIN, Walter Discursos Interrumpidos I, Taurus, Buenos Aires, 1989.
- Dubatti, Jorge. (2007). Filosofía del teatro I. Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, Jorge. (2007). Filosofía del teatro II. Buenos Aires, Atuel.
- Gund Catherine & KyiDaresha. (Dirección). (2017). Chavela [Película documental]. Latido, latin beat, international sales.
https://www.netflix.com/watch/80177736?trackId=255824129&tctx=0%2C0%2CNAPA%40%40%7Cc7f28d29-d233-470d-be5e-861452dc7311-12316534_titles%2F1%2F%2Fchavela%2F0%2F0%2CNAPA%40%40%7Cc7f28d29-d233-470d-be5e-861452dc7311-12316534_titles%2F1%2F%2Fchavela%2F0%2F0%2Cunknown%2C%2Cc7f28d29-d233-470d-be5e-861452dc7311-12316534%7C1%2CtitlesResults%2C80177736
- Moreira, Cristina. (2008). Las múltiples caras del actor. Colección estudios teatrales. Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires.
- Moreira, Cristina.(2016). Técnicas de clown: una propuesta emancipadora, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires.
<http://www.inteatro.gob.ar/editorial/publicaciones/libros/tecnicas-de-clown-72?autor=Cristina%20Moreira>
- Prensa Libre. (2 de julio de 2013). Chavela Vargas, "No pregunten quién soy" (Santa Cruz de Tenerife, 2006)[Archivo de video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=xkSPH1rHx7c&ab_channel=ManuelDelgado
- Prensa Libre. (19 de mayo de 2015). Manuel Molina " Que nadie vaya a llorar" Nerja 2-5-14[Archivo de video]. Youtube. <https://youtu.be/qUfKggcMm34>

- Prensa Libre. (26 de octubre de 2017). Sandra y celeste te quiero [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=ew7iuoB2sHk&list=RD61VxMiW13jU&index=2&ab_channel=LuisLuque
- Prensa Libre. (29 de octubre de 2012). Marilina Ross Puerto Pollensa | Encuentro en el Estudio HD [Archivo de video]. Youtube. <https://ar.video.search.yahoo.com/search/video?fr=mcafee&ei=UTF-8&p=sandra+mihanovich+y+marilina+ross+encuentro+en+el+estudii&type=E210AR91213G0#action=view&id=2&vid=ee4a6e831eb53ddc7ac5765939308a6a>
- Prensa Libre. (24 de noviembre de 2022). Diamante (Jorge Fandermole) por Lucía Moccia. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=-k9nFnVRwo&ab_channel=LuciaMoccia
- Prensa Libre. (30 de marzo de 2020). TRIÁNGULA Δ HERMANA Δ. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=GLvtbh0KRgo&ab_channel=TRI%C3%81NGULA
- Prensa Libre. (23 de septiembre de 2021). Convivio, Tecnovivio y Artes Limilales - Entrevista con Jorge Dubatti. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=GKXfFBRICYo&ab_channel=NeverUseYellow
- Schinca, Julio. (2022). (S.t.). [Apunte de cátedra]. Producción y Análisis Musical V, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
- Sigismondo, Paula. (S.f.). La música en escena. [Apunte de cátedra]. Puesta en escena, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.