



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Doctorado en Artes

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata

Tesis elaborada por la doctoranda: María Paula Cannova

Director de Tesis: Dr. Daniel H. Belinche

TEMA: APARIENCIA DE LA VERDAD

¿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.

La Plata, Argentina. Febrero de 2017

A la palabra valiente.
Que es testigo,
que muestra verdad,
que permite justicia,
que espera identidad,
que abraza de blanco pañal las cabezas en ronda.
Que siendo HIJOS parió a los padres.
Que siendo albañil construyó memoria.
Que en su escucha, agradecidos, encontramos nuestra libertad.

Para Agustín y Martín. Por todo lo que ellos son, por nuestro amor.

Agradecimientos

A Martín R. Eckmeyer por su generoso amor. Por el apoyo, la ayuda y el saber compartido. Por su coherencia, sinceridad y entrega. Por su música. Por construir una familia conmigo.

A Agustín Eckmeyer, por su alegre vida libre y noble. Por su sabio amor interesado, incondicional.

Al Dr. Daniel H. Belinche por su confianza y sus enseñanzas, tan apreciadas. Por las oportunidades. Por su orientación respetuosa y paciente. Por su dedicado compromiso con la Facultad de Bellas Artes/UNLP.

A la Prof. Ma. Elena Larrégle por su apoyo y amistad. Por la valentía de su amor tenaz.

A la Facultad de Bellas Artes, a sus actuales autoridades. Por la formación académica y ético profesional, por la mirada siempre atenta a las necesidades educativas, por practicar y enseñar el arte como un campo de conocimiento para todos.

A la Universidad Nacional de La Plata, que mediante la beca doctoral de la Secretaría de Ciencia y Técnica permitió la elaboración de este trabajo.

A los profesores del doctorado. Al Dr. Juan Samaja, por apasionarse con la metodología. Al Prof. Mario Oporto, por brindar herramientas para la unidad latinoamericana con la palabra y los libros, desde la militancia. Al Prof. Mariano Etkin por enseñarme a pensar la composición musical sintiendo el sonido y escuchando al silencio, por sus contradicciones.

A los amigos y profesores Ramiro Mansilla Pons, Julián Chambó y Alejandro Zagralis, quienes en sus charlas y propuestas colaboran con las ideas que están en este trabajo.

A la Mg. Camila Bejarano Petersen, por su comprensión, apoyo y conocimientos audiovisuales. Por su invaluable amistad.

A la Secretaría de Posgrado y Publicaciones de la FBA/UNLP, a su personal humano, que siempre estuvieron atentas a colaborar y resolver problemas.

A la Secretaría de Ciencia y Técnica de la FBA/UNLP, a su personal humano, quienes además de orientarme en forma generosa y precisa, se alegran por nuestros logros.

A la Lic. Silvia García por sus decisivas orientaciones para las alternativas en la investigación, trascendentes para esta tesis.

Al Prof. Esteban Ferrari por compartir sus conocimientos técnicos de las artes audiovisuales.

A los estudiantes del grado y del posgrado de la Facultad de Bellas Artes, de quienes siempre aprendo y a quienes en primer lugar se dirige este trabajo. En reconocimiento a su “jardín de las alegrías”¹, muchas gracias.

¹ Verso extraído de la canción *Me gustan los estudiantes*, de Violeta Parra, 1963-64, Chile.

Índice

Introducción y fundamentación del tema.....	5
Relevancia teórica y transferencia social.....	9
Problemas y objetivos de la investigación.....	17
Objetivo General.....	19
Objetivos Específicos.....	19
Hipótesis general.....	19
Hipótesis de trabajo.....	20
Antecedentes y/o estado del arte. La conceptualización operatoria en la música popular latinoamericana.....	20
Marco de referencia conceptual.....	28
La dimensión transformadora de los conceptos operatorios del campo musical en el documental televisivo especializado. Lo que la caricia comprende.....	28
Verdad y Apariencia en el documental televisivo especializado en música.....	34
Silencio del camposanto. La actitud atenta a la comprensión del fenómeno sonoro en televisión.....	43
Metodología.....	49
Crear la hipótesis de que lo asmático se vuelva oxígeno. Caracterización de las unidades de análisis.....	51
Dimensiones analíticas de las series documentales televisivas especializadas en música popular latinoamericana: variables, dimensiones e indicadores.....	63
Criterios operacionales para el tratamiento del material: los indicadores.....	66
Selección de informantes calificados.....	69
Estructuración de la entrevista.....	70
Definiciones muestrales.....	70
Con voz de gigante. La canción testimonial latinoamericana en los documentales <i>Canción Urgente</i> , <i>Chile en Llamas</i> e <i>Historia de la música popular uruguaya</i>	72
Efecto documentalizante. Archivo y escenificación.....	73
Si la piedra es viento quieto que ha olvidado en la arena.....	91
El silencio aturde asustándome.....	98
Que nunca se apague tu antigua nostalgia.....	99
Sin percibir que era sustraída en tenebrosa transacción.....	100
Ver al cielo clarear de repente, impunemente.....	102
Hablas de moralidad, salís en televisión. El caso de la serie documental <i>Cumbia de la Buena</i>	104
Con el resplandor en la lente, con el halo de la bailanta.....	108
La autenticidad como variable de legitimación.....	110
El testimonio de la discriminación.....	114
Y la esperanza se vuelve sueño.....	117

El cantante expresa, no? Y el cantor cuenta.....	120
Lo tropical, en el cono sur	125
Ensaio, respuestas sin preguntas audibles	127
La noche de los tambores silenciosos.....	134
Mameluco, el león del norte	137
¿Será que la mariposa recuerda que ya fue oruga?.....	144
Continuidad del manglar	152
¿Será que la oruga sabe que un día va a volar?	156
¿Qué haría yo si tuviera la responsabilidad de hacer un programa de televisión? Historia de la música popular uruguaya	158
La música paraguaya es de origen europeo. La investigación musical en el documental televisivo <i>MP3 Gira Latina</i>	167
En los talleres, entre las maderas	172
Si algún día puedo pisar las islas con mi guitarra. La ofrenda musical de <i>MP3</i> en Malvinas	174
Y les prometemos dormiros cantando. A modo de conclusión	180
Referencias bibliográficas citadas y/o consultadas	189
Referencias electrónicas.....	197
Documentos.....	198
Películas y documentales	198
Música	200

Notas

Se deja constancia que las entrevistas realizadas a Andrés Irigoyen, Juan Pellicer y Cristian Jure, como parte del proceso de investigación, están disponibles en formato de audio y/o texto. Por razones de extensión y pertinencia se optó por incluir en el texto presente las citas relevantes de las mencionadas entrevistas en relación con los fines académicos.

Las normas de tratamiento de citas y referencias bibliográficas han sido las que la Editorial *Papel Cosido*, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, adoptó para sus publicaciones. La misma combina estilos APA y CHICAGO.

Lo expresado en este trabajo es absoluta responsabilidad de su autora. No obstante lo cual las ideas no pretenden ser reflejo de la creación ex nihilo sino, antes bien, son resultado del tránsito por el esfuerzo intelectual y artístico de muchos valiosos hombres y mujeres que aquí aparecen mencionados.

INTRODUCCIÓN Y FUNDAMENTACIÓN DEL TEMA

En este trabajo se estudia el tratamiento de conceptos operatorios propios a la música popular latinoamericana en series documentales televisivas especializadas producidas en la región a los fines de indagar sobre la potencial reconfiguración de los mismos mediante el tratamiento audiovisual. Las series documentales especializadas en aspectos de la música popular latinoamericana han sido aquí consideradas en tanto que obra audiovisual y como modo mediático (François Jost, 2006: 98), por lo que resultan productoras de conceptos a la vez que los difunden. Como indica David Corson los media pueden conformar «sedes de la creación de la memoria social» que, a la vez, se constituyen en «cuerpo de materiales asequibles para su estudio» (Corson, 2000: 272). Al reconocer la «capacidad política e ideológica de los media» (Elena Hernández Sandoica, 2004: 554) aquí se han analizado tanto los testimonios, los materiales de archivo, de producción, las músicas incluidas en las series documentales como los aspectos más relevantes de cada obra audiovisual seleccionada en tanto procedimiento compositivo del documental televisivo. Las razones de esta decisión metodológica encuentran argumentos en la imposibilidad de anular o suprimir alguna de las dimensiones que abarca el fenómeno audiovisual. Lo expresado verbalmente en televisión sobre la música así como la interpretación musical registrada en forma audiovisual expresan una manera de conceptualización de lo musical, tanto en la transmisión en directo como cuando lo transmitido ha sido objeto de edición. Esa manera de mostrar la música, los músicos y lo que dicen de la música incluye a la cámara en situación de registro audiovisual destinado a visualizarse por otros, con un encuadre y una iluminación determinados, una segmentación visual y sonora que inciden en tales manifestaciones conformando una entidad de significación múltiple mediante dimensiones propias a las artes audiovisuales en general. Dichas dimensiones son interdependientes (Theodor W. Adorno, 1969: 64), es decir que aquello que se ve y se dice así como lo que se muestra y se oculta concuerdan en una unidad sintética. Por ello incluso el propio Adorno, quien ha cuestionado la capacidad de transmisión de conocimientos de la televisión, debe reconocer que “No es posible encarar en forma separada los aspectos sociales, técnicos y artísticos de la televisión” (Adorno, 1969: 66) dado que la conformación de sus contenidos reúne todas esas dimensiones.

Los conceptos operatorios seleccionados para esta investigación están vinculados a la música a partir de diferentes consideraciones o rasgos de la misma. Por un lado, se ha focalizado en la música cuando es entendida como trabajo, en tanto actividad productiva de naturaleza simbólica, enmarcada en una praxis cultural y política, producida por y productora de una determinada historia. Los sujetos interactuantes en torno a la música conforman un campo estético intelectual propio donde asumen roles específicos, estableciendo relaciones conflictivas, contradictorias y relevantes con otras formas de producción simbólica en el contexto del mercado mundial y de las opciones comerciales locales. Dichos roles pueden tener mayor énfasis en aspectos técnicos o artísticos pero nunca se presentan por fuera de la producción donde la raíz del trabajo involucra algún grado de creatividad o, al menos, de pensamiento divergente tendiente a la resolución de problemas así como a su planteo. Por otro, esas músicas integran y se organizan en uno o más géneros musicales construyendo una unidad flexible de referencia cultural sobre lo latinoamericano en el marco del mestizaje y la transculturación. En este sentido, se piensa al mestizaje como el resultado de un proceso colonial o neocolonial caracterizado por la violencia (Adolfo Colombres, 1991). Dicha dominación puede considerarse persistente en la forma de la dependencia cultural que se organiza transnacionalmente, aunque con bases en el desarrollo imperial norteamericano durante el siglo XX y, que actualiza la mezcla en el contexto de la masividad. En ese caso se evidencian rasgos que parcelando en identidades diferenciadas restablecen lo común -incluyendo a los problemas de las minorías sociales- ampliándolos a los de origen histórico, ya que siendo mestizos, mulatos, originarios, migrantes, todos tenemos en común también la pobreza, lo masivo, la vinculación con la cultura mediática, la concentración de la riqueza en pocas manos y la desigualdad. Dado que esas diferencias resultan ser “antagonismos irreductibles, que sólo pueden ser abordados por un lógica de articulación hegemónica que dé nombre a esas fallas, que asuma la brecha y que, en definitiva, se haga cargo políticamente de los antagonismos que instituyen lo social” (Jorge Alemán, 2016) la mezcla puede producir sentido emancipador. Justamente en esa deficiencia de *lo real* (Ernesto Laclau, 2011 [2005]) en la que, como con el populismo, ligando a “...todos aquellos que son alcanzados por la terrible erosión de los vínculos sociales generados por la marcha incesante del Capitalismo” (Alemán, 2016) se unifican intereses desde particularismos diversos, los que permiten realizaciones autónomas. Por más empeño que la mundialización haya puesto en

declarar el multiculturalismo, obstruyendo los vasos comunicantes de la cultura de América Latina, esas mismas diversidades "...determinarán misteriosos y poderosos factores de unidad" (Coriún Aharonián, 2012 [1993]: 6) que están latentes en lo que tenemos en común. Justamente porque

"los disímiles componente que integran América Latina, los roces, malentendidos y conflictos entre los distintos espacios político-culturales, han sido elementos decisivos en el drama de su historia; y plantean el reto de construir modos de articulación de estas diversidades que, sin desvirtuarlas, permitan alcanzar síntesis más abarcadoras como sustento de una integración continental soberana" (Alcira Argumedo, 2009: 184)

Esta conceptualización se aleja de "La ideología del mestizaje, como fusión de razas y culturas (...). A partir de tal ideología, la "síntesis" racial y cultural es vista como rasgo específico, o marca de identidad, que funda concepciones homogéneas y poco diferenciadas de cultura" (Roberto Ventura en Florencia Garramuño, 2007: 91-92). La otra cara de esta forma de comprensión del fenómeno cultural, político y económico que organiza gran parte de la vida social en América Latina es la hibridación. El híbrido no podrá reproducirse, dado que sólo se genera mediante la cruce entre especies diferenciadas. Comprender a la cultura como producto de la hibridación equivale a la fosilización de los fenómenos sociales y artísticos, expresión que sintetiza José Jorge de Carvalho cuando dice: "La mera calificación de una forma estética como híbrida implica la existencia de otras que ciertamente no lo son" (de Carvalho, 2010: 126). Y el problema es que para la mula es cierto, pero no lo es para las canciones, las esculturas, los vestidos, los ritos, las palabras, las conversaciones, los juegos, las imágenes, en definitiva para la producción humana que simboliza. Por ello, la persistencia positivista de una mirada biológica de la cultura, además de anular la dimensión histórica como condición básica para la coherencia de sus postulados, produce falsedades importantes con grandes consecuencias para los que hacen y usan esa cultura, fundamentalmente porque tiende al conservadurismo formalista, lo que es contrario a la pulsión vital.

Respecto de la transculturación afirmaremos con Fernando Ortíz que se trata de un proceso en el cual la asimilación de la cultura dominante implica pérdidas para la cultura precedente tanto como produce nuevos fenómenos culturales originales, es decir diferentes de aquellos implantados y de aquellos preexistentes (Ortíz, 1940). Por ello, varios años después, Argumedo exponía esos conceptos cuando afirmaba que: “En su impresionante mezcla, lo latinoamericano no puede definirse entonces como maya, azteca, inca, guaraní, negro o europeo; pero al mismo tiempo los incluye”. (Argumedo, 2009: 184).

Resulta de interés e importancia sustantiva en este trabajo el fundamento desarrollado por Gustavo Bueno sobre la incidencia del examen crítico de la televisión en el agregado o la eliminación de postulados propios a las ideas de *Apariencia* y *Verdad*. Dicho estudio sistemático de la televisión intenta despejar la incertidumbre sobre tales Ideas (Apariencia y Verdad) en tanto difieren de los modelos filosóficos tradicionales. En palabras del autor:

“...creemos poder afirmar que las principales alternativas mantenidas por los sistemas clásicos en torno a las Ideas de Apariencia y Verdad reciben una reformulación nueva, tras su confrontación con las Ideas de Apariencia y Verdad determinadas a través del análisis de la televisión” (Bueno, 2000: 25).

Documentales sobre un género musical en particular pueden conformar un criterio acabado del mismo y, debido a su nivel de recepción, constituir un grado de verdad aceptada y reproducida por sus audiencias en diferentes instancias. En igual sentido hablamos cuando observamos en tales producciones audiovisuales que aúnan varios géneros musicales en categorías colectivas tales como música latinoamericana, música rioplatense, música latina o música tropical. En ese tratamiento algunos recursos audiovisuales específicos han sido considerados centrales en la delimitación de la música popular latinoamericana, tales como la posproducción de imagen, los tipos de encuadre y la iluminación, entre otros. Asimismo, los usos de la voz, de los materiales de archivo, de la entrevista y del testimonio, del montaje y de la escenificación han sido abordados en torno a la presentación de los conceptos operatorios del campo musical. Al respecto, se han reconsiderado dimensiones

formativas del documental y de la televisión en función de las propuestas de Jérôme Bourdón (1997) sobre las *secuencias garantes del directo* y las *creencias espectatoriales*.

El uso de producciones multimediales como *fuentes de información* (Ynoub, 2014: 381) en la actualidad da forma a una de las costumbres que unifica hábitos de diferentes clases sociales. Las series documentales televisivas suelen presentarse como materiales de estudio o fuentes de información disponible a la consulta en línea en la Red Informática Mundial y como recurso didáctico, incluso, en clases de formación profesional de músicos. Estos hechos y, principalmente, la incidencia que tiene la difusión televisiva de conceptos colaboradores con la delimitación de lo que se entiende por música, hacen del objeto de estudio de esta investigación un corpus estable para su análisis dada la relevancia socio cultural de dichas obras, y la de sus alcances.

Cómo reconfiguran los conceptos operatorios de la música popular latinoamericana las series documentales analizadas es uno de los principales objetos de estudio de esta investigación. Ese especial interés tiene como motivación considerar analíticamente las maneras operacionales en la realización documental televisiva para construir y asentar imaginarios sobre dicha música. Esta situación es reconocida, por ejemplo, por Sean Stroud (2008) cuando afirma que los festivales televisivos de canciones de la década del sesenta han tenido suma importancia en la escena de la cultura brasilera y han sido considerados sustanciales en la formación del concepto de *música popular brasilera*, habitualmente conocida por la sigla MPB.

Relevancia teórica y transferencia social

José Ramón Pérez Ornia en torno a los rasgos definitorios de la televisión afirma que

...la transmisión en directo (...) y sus atributos de instantaneidad, simultaneidad, realismo, verismo, presencialidad (...) se manifiestan en múltiples e híbridos formatos de información, desde los noticiarios o *news* hasta los programas de "cámara oculta", documentales de autor, "docudramas", etcétera (Pérez Ornia, 2011: 38).

El rasgo informativo convive, según el autor, con los usos sociales y culturales de la televisión en función de los cuales se la considera también un servicio público esencial. Por lo que su capacidad para trascender diferentes clases sociales -ricos y pobres miran y escuchan televisión- tanto como por la presencialidad temporal que posee en el conjunto de actividades diarias de los hombres, la televisión es además “...parte de nuestras vidas” (Pérez Ornia, 2011: 39).

En este marco una conflictiva relación existe entre los estudios sistemáticos sobre los programas televisivos de música -en particular sobre el género documental especializado en música- y, el uso educativo y formativo que de ellos hacen las audiencias aficionadas y las profesionales. Distinguimos a los fines analíticos entre los que disfrutan, usan, consumen y/o practican la música y los que –además- asumen relaciones laborales con y a partir de ella. Es decir, el documental televisivo tiene la capacidad de trascender tales diferenciaciones ya que ambos estratos poblacionales, en tanto que teleaudiencias, no parecieran presentar rasgos disímiles en su actitud frente a los conocimientos abordados en tales obras. Uno de los indicadores procedimentales en este sentido pudiera ser el uso de dichos documentales como recurso didáctico.

Los análisis o estudios de los documentales televisivos de difusión sobre música no suelen estar priorizados en las líneas de investigación en torno a la música y las artes audiovisuales, aunque exceptuamos de esta situación al video clip. Dicha condición no radica únicamente en la peculiaridad o especificidad de su configuración audiovisual, ni por su carácter publicitario o de difusión musical sino porque ha sido objeto de diversos análisis académicos desde finales de la década de 1980 en adelante (Simon Frith, 1988). Por lo tanto, la reflexión sistémica sobre el video clip aparece priorizada ante otros géneros o categorías del audiovisual. Sin embargo, el uso de los contenidos televisivos sobre música o incluso la propia música de la televisión son utilizados como instrumento de conocimiento en diferentes ámbitos y por distintas teleaudiencias. Algunos teóricos relacionan esta situación al descreimiento de la capacidad enunciativa del sonido frente a la imagen. Tal y como lo expresa Andrew Goodwin

“En el estudio de la música televisiva, son evidentes un gran número de lagunas, pero subyaciendo a todas ellas está la omisión de la música. Este silencio ensordecedor en los corredores de la academia se combina con una sobreestimación del poder de lo visual para desfigurar el estudio de la música televisiva” (Goodwin, 1992: 2)².

Las series documentales televisivas especializadas en música popular latinoamericana se constituyeron en el inicio del siglo XXI en fuentes de información tanto para profesionales de la música y de la educación musical de nivel superior (universitario y no universitario) como para los propios estudiantes. La recurrencia a dichas obras audiovisuales ha estado orientada por el interés de extraer información contenida en ellas, frecuentemente en el formato de testimonio, o editorializado mediante el uso de la voz narrativa, sea directa, en off u over³. Por ello afirmamos que en estos casos los documentales aludidos funcionan como fuentes de información, en tanto que definen y muestran conceptualizaciones con las que los sujetos operan en la comprensión de un determinado fenómeno. Asimismo, el documental como género de la disciplina audiovisual ha tenido durante el siglo XX y, en especial, a partir de la década de 1960 modificaciones importantes en torno a la reflexividad y a la performatividad. A partir de esto particularmente el documental

“...se ha convertido en un vehículo privilegiado al que diversos cineastas e instituciones han acudido para explicar el mundo, la historia y las múltiples circunstancias que hacen a la vida y el desarrollo de los hombres y de las sociedades en las cuales estos se relacionan” (Pablo Piedras, 2014: 150).

² In the study of music television, a number of mayor lacunae are evident, but underlying many of them is the neglect of the music. This deafening silence in the corridors of the academy combines with an overestimation of the power of the visual to disfigure the study of music television” (Goodwin, 1992:2), traducción de la autora.

³ Adscribimos a la definición propuesta por Serge Daney que explicita: “Llamaré voz en off, stricto sensu, a la que va siempre paralela al desfile de las imágenes y que no coincide nunca con ese desfile” (Daney, 2013: 20). Se trata de un recurso sonoro de posproducción de sonido que se le añade a las imágenes en montaje. Por el contrario, la voz over es la voz que convive con una voz original que pertenece a la imagen que se ve, un caso paradigmático de esta situación es la traducción oral. La voz directa, en general, mirando a cámara es un recurso de evocación del directo que supone autoridad sobre lo enunciado (Bourdón, 1997).

Entendemos que esta situación, que integra al documental televisivo especializado en música, puede observarse tanto en situaciones didácticas propias a la formación de profesionales como en la configuración de conceptos operatorios en las teleaudiencias, incluidas las no profesionales. Describiremos los rasgos salientes de ambas situaciones debajo.

La incorporación del video como recurso pedagógico didáctico ha sido objeto de estudio en castellano con principal difusión editorial desde la década de 1980⁴. A su vez, la reflexión sobre la formación pedagógica de las audiencias y sobre la educación en el medio comunicacional -especialmente en torno a la televisión-, poseen dos referencias de renombre en Jesús Martín Barbero (1999) y Guillermo Gómez Orozco (2001) dentro del contexto latinoamericano contemporáneo.

La recurrencia a los documentales por parte de los docentes se produjo tanto en la preparación de clases, como en su inclusión dentro de un cuerpo de fuentes de información para actividades educativas de carácter domiciliario, alcanzando a las situaciones presenciales, dentro de la propia clase, en tanto recurso didáctico. Aunque en el nivel superior resulta habitual el uso de recursos multimediales en clases, el nivel obligatorio o educación básica sigue presentando resistencia no poco conflictiva con tales medios y dispositivos en sus prácticas habituales. Así lo explica Gómez Orozco:

La televisión «no educa, pero los niños sí aprenden de ella» es una frase que sintetiza lo que muchísimos maestros de educación básica en América Latina perciben de la televisión en relación con sus efectos negativos en sus alumnos... (Gómez Orozco, 2001: 167).

Resulta importante diferenciar que la actitud de incluir al documental en la educación es directamente proporcional a la de eliminar y/o silenciar a los contenidos televisivos no documentales (sean ficción, magazines, noticieros o realities). La relación entre

⁴ Una breve referencia bibliográfica en términos históricos constata, por ejemplo, la obra de los siguientes autores en lengua castellana: Aguaced Gómez, José Ignacio (1993); Aparici, Roberto. y García Martín Agustín (1987); Cabero Almenara, Julio (1989); Ferrés i Prats, Joan. (1988); Nadal Martín, María Ángeles y Pérez Celada, Victoria (1991) y Mallas Casas, Santiago (1987).

televisión y escuela ha sido y sigue siendo conflictiva: penetra los recreos pero está censurada en las aulas. Dado que la televisión ha podido atravesar diferentes estratos sociales la capacidad de resistencia de las instituciones educativas frente a su estudio, análisis y consideración es compacta y persistente. Así lo explica Daniel Belinche cuando afirma que “Ni siquiera la televisión ha podido fisurar la coraza de la escuela ni de los programas de enseñanza profesional del arte, que no parecen advertir la existencia de este fenómeno, al menos para criticarlo” (Belinche, 2011: 202).

El uso educativo del documental televisivo en la educación superior se amplifica en las últimas décadas del siglo XX y a principios del siglo XXI. Si bien un estudio en profundidad de este aspecto excede a los objetivos de la presente investigación, entre los múltiples factores que pudieran considerarse para su indagación se encuentran el desarrollo de los canales educativos en Latinoamérica (los que tienen mayor auge en el contexto de la adopción de las normas digitales terrestres) y la disponibilidad en línea de dichos programas televisivos, ya sea en la retransmisión (streaming) o para la transferencia al dispositivo personal (descarga), ambos modos en la forma de gratuidad que la Red Informática Mundial (World Wide Web) propone. Es decir, mediando la venta de publicidad. El impacto de la televisión digital en la promoción de determinados géneros audiovisuales, como la serie documental relativa a la programación de difusión cultural y/o científica, deberá estudiarse en profundidad. El reconocimiento del rol formativo que tienen los contenidos televisivos en materia de reflexión cultural en el pensamiento de las teleaudiencias está en directa correlación con el conocimiento y las experiencias de dichos sujetos respecto a los fenómenos que se encuentran fuera del ámbito televisivo. La popularización de saberes propios a la praxis musical o a los desarrollos de las industrias culturales tiende a ser fácil y rápidamente contenida en las series documentales especializadas que se analizaron. En las instituciones de formación profesional de músicos la reflexión a partir de la realización y los conflictos con las industrias culturales no es mayormente seleccionada como tema destacado a enseñar o sobre el cual reflexionar (Silvia Carabetta: 2008). Este hecho resulta llamativo dado que el aprendizaje en estas instituciones está basado en el dominio de las categorías conceptuales como expresiones adecuadas para demostrar comprensión sobre los temas, a tal punto que son requisito para la acreditación de las asignaturas. Las formas de denominar los procedimientos compositivos, los modos y las condiciones de producción, las formas

de circulación y de difusión, las relaciones sociales al interior del campo musical, es decir los términos con los que los sujetos operan con la música, a menudo, manifiestan una determinada conceptualización de lo que es o no es música. Dichos términos se originan en la práctica musical, en su explicación en instancias educativas, en condiciones sistematizadas del pensamiento reflexivo como por ejemplo en un evento científico en torno al estudio de la música o, directamente en programas televisivos que utilizan un vocabulario cuyo origen es múltiple. No obstante, esa posibilidad no resulta determinante ya que, en otras ocasiones, dicha conceptualización no se relaciona con el quehacer musical ni con sus estudios formales, pudiendo responder a las lógicas de las propias industrias donde los departamentos de marketing generan conceptos clasificatorios y explicativos de parcialidades más o menos relevantes (Frith, 2014: 148). Por el momento, podemos adscribir a lo expuesto por Omar Rincón cuando indica que:

...con la llegada de la televisión digital se enfatizará la búsqueda de otros géneros y tonos narrativos para lo infantil, lo fantástico, lo erótico, lo cultural, lo cotidiano; estos guetos que habían sido abandonados en nombre de << la masa >> ahora son el negocio a contar, a ganar, a explotar industrialmente. (Rincón, 2011: 45).

Al momento de evaluar las formas de recepción y uso de las series documentales televisivas sobre música popular latinoamericana emergen algunas particularidades a considerar. Por un lado, el rol de la televisión educativa en Latinoamérica y -en particular- el intento de compartir una programación regional mediante la experiencia de la televisión abierta, satelital, digital terrestre, por cable y streaming como es la cadena multiestatal Telesur⁵. Por otro, el aumento de la consulta en la Red

⁵ Telesur es una cadena multiestatal latinoamericana conformada inicialmente por la República Bolivariana de Venezuela, con participación accionaria de Cuba, Nicaragua, Uruguay, Brasil, Ecuador y Bolivia. En el momento de realizar esta tesis Argentina participaba activamente en la cadena Telesur, lo que implicaba acuerdos entre la República Argentina y la República Bolivariana de Venezuela, no sólo para la transmisión de la señal sino la cooperación en la elaboración de contenidos bajo la forma de coproducción o la venta directa de formatos televisivos. La serie documental MP3, de Andrés Irigoyen, que es uno de los casos estudiados en esta tesis ha tenido una temporada propia en Telesur, lo que implicó para los realizadores argentinos una fuente laboral, la expansión a Latinoamérica de un producto televisivo argentino y la ampliación de los trabajos ya realizados en la serie original dado que se produjeron nuevos episodios. El 7 de junio de 2016, Radio y Televisión Argentina Sociedad del Estado rescindió los convenios de colaboración 166/10 y 167/10 abandonando la emisión de la señal Telesur del Sistema Experimental de Televisión Terrestre y del Sistema de Televisión Satelital. Al

Informática Mundial o Internet, transformada casi en un habitus (Pierre Bourdieu, 2002 [1966]: 107) al vincular condiciones económico-culturales heterogéneas con prácticas sociales homogéneas⁶, puede hasta igualar la producción documental con la reflexión escrita sobre tales temas. Asimismo, la oferta de recursos audiovisuales como resultado de las búsquedas en los navegadores también favorece el incremento de la consulta del documental como referencia verosímil. Cuando un buscador ofrece en pie de igualdad textos académicos, libros, videos o noticias favorece a la asimilación categorial de dichas entidades. Si a esta situación se le suma la portabilidad y la miniaturización de los dispositivos (Lev Manovich, 2006: 66 y George Yiúdice, 2007: 73) en los que es posible acceder a recursos multimedia, entonces comprenderemos que el rol actual del documental en general, y en particular, el de la serie documental televisiva representa un ámbito de manifestación del pensamiento que debe y merece ser considerado en forma sistémica.

La configuración de conceptos operatorios en las audiencias puede disponerse como intencionalidad expresa y deliberada de los realizadores, programadores, directivos y/o empresarios del medio televisivo o, inclusive, proponerse como política de estado en la oferta de la televisión pública, sea abierta o educativa. En este caso constituirá un objetivo la formación de tales saberes que permitan a la audiencia el acceso, la comprensión y el conocimiento de aspectos particulares sobre un determinado tema entendido como objeto de estudio. Consecuentemente la intencionalidad orientará la dirección, al menos parcialmente, tanto de la realización audiovisual del programa televisivo en cuestión como de su inclusión en la programación general. El formato⁷, las tendencias estéticas, los usos de recursos compositivos audiovisuales, las personalidades incluidas, los datos mostrados, entre otras variables, resultan de

momento de presentación de este trabajo no hemos logrado obtener la información confiable de los costos potenciales para el Estado argentino por rescindir unilateralmente convenios multilaterales vigentes.

⁶ El sociólogo francés comprende el *habitus* “como sistema de las disposiciones socialmente constituidas que, en cuanto estructuras estructuradas y estructurantes, son el principio generador y unificador del conjunto de las prácticas y de las ideologías características de un grupo de agentes” (Bourdieu, 2002 [1966]: 107). Para ello es necesario que, en forma sistémica, las disposiciones inconscientes reflejen la interiorización de estructuras objetivas, por lo que las prácticas resulten naturalizadas.

⁷ Si bien en las artes audiovisuales y, en particular, en la teorización sobre la televisión la distinción entre género y formato es un área de estudio específica, a los fines del presente trabajo de investigación adoptaremos la delimitación del término *formato* que Rincón expresa cuando expone que: “...es una idea, con un modo de producir, bajo unos criterios de estética y filosofía, en una dramaturgia específica, con un estilo del relato y unos modos de mercadear” (Rincón, 2011: 45).

interés a los fines de construir una noción en torno a un tema. De igual forma, no es indiferente el momento en el que se emita dicho programa, por ejemplo, el horario central –o prime time- es el más deseado por realizadores, productores, ejecutivos, empresarios y, muy probablemente, por las audiencias ya que garantiza mayor potencialidad de disposición a ver y escuchar televisión. La construcción de conceptos operatorios, la divulgación de saberes, la exposición de opiniones, resultan independientes de las voluntades de los realizadores. Más allá de la intencionalidad declarada o callada, los audiovisuales en los medios masivos configuran conceptos, nociones, acercamientos e impresiones sobre los temas que abordan.

Asimismo, el proceso de desarrollar acercamientos, pareceres, saberes, conocimientos en torno a un programa televisivo se produce en función de las formas en las que el audiovisual genera una manera de ver, escuchar y comprender un determinado fenómeno. En tanto que exista confrontación entre apariencias, verdades y sujetos operatorios que conformen tales entidades (produciéndolas y/o interpretándolas) es posible considerar que “La televisión ejerce de este modo una proyección social y política característica derivada de la estructura misma de su distribución, y relativamente independiente de los contenidos ofrecidos” (Bueno, 2000: 208).

La música popular es la más usada, consumida y producida en la actualidad⁸, por lo que las reflexiones teóricas, las disquisiciones o las referencias conceptuales son más abundantes tanto en la vida cotidiana como en los medios masivos de comunicación. Es decir, el público habla más sobre esa música que sobre la de tradición clásica, culta o académica. Pero también la industria editorial publica más libros sobre música popular que sobre su homónima del ámbito académico (Informe SInCA, 2015). Es esa música la que más ingresos produce en las industrias del ocio (Keith Negus: 2005), y en el caso de Argentina, la que más aporta al producto bruto interno (PBI) dentro del sector cultural al que pertenece (Informe SInCA/2015). No obstante, el análisis en torno al tratamiento de la música popular en los documentales televisivos especializados en los ámbitos institucionales de promoción cultural no resulta in extenso. Tampoco los documentales aquí estudiados dan cuenta de las

⁸ Fuentes de información: a- Encuesta Nacional de consumos culturales y entorno digital. Música (2013), (Informe SInCA/2015). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación; y b- Global Music Report: Music consumption exploding worldwide (2016), reporte anual/ IFPI.

relaciones sociales, comerciales, políticas y culturales de la música popular en el mercado y en los consumos actuales a partir de fuentes estadísticas, datos y documentos sino que cuando, eventualmente, se acercan al tema lo hacen desde la experiencia de los músicos o, incluso, de los presupuestos de los realizadores y /o conductores. La disociación entre las reflexiones teóricas sobre música popular que los estudios específicos generan y el público que usa esa música también abarca a los actuales estudiantes de música en el nivel superior en Argentina, conformando un corpus de conocimiento altamente diferenciado del que poseen sus respectivos docentes (Carabetta, 2008).

Por consiguiente los propósitos de este trabajo se centran en:

- Aportar al estudio del tratamiento audiovisual- televisivo de la música popular latinoamericana posibles términos explicativos para la comprensión de su capacidad formativa.
- Reconocer elementos de juicio para valorar documentales televisivos con potencial didáctico, riqueza audiovisual y especificidad musical en tanto posible recurso educativo en la formación profesional de músicos.
- Promover el estudio sistemático que articule teorías del campo audiovisual, de la filosofía de los medios de comunicación y de la música popular complejizando la mirada de lo mostrado por los documentales latinoamericanos especializados en música popular de la región.

PROBLEMAS Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Problema general:

¿Qué reformulaciones reciben los conceptos operatorios del campo de la música popular en general y, de la música popular latinoamericana en particular, a partir de su abordaje audiovisual en series documentales televisivas especializadas?

Problemas particulares:

1- ¿Cuáles son los conceptos operatorios que por su presencia constante en diferentes series documentales televisivas se jerarquizan en el tratamiento audiovisual de la música popular latinoamericana?

2- ¿Cómo se relacionan los procedimientos compositivos propios del documental televisivo especializado en la reformulación de los conceptos operatorios del campo de la música popular?

2.1- ¿Cuál es el grado de determinación que poseen la entrevista, el archivo y los tipos de uso de la voz narrativa (en off, over o directa) en la transmisión y/o resignificación de los conceptos operatorios de la música popular?

2.2- ¿Cómo opera la voz humana respecto de la construcción de autoridad en la argumentación del documental televisivo de difusión?

2.3- ¿En los documentales analizados, cuál es el rol de la toma directa aplicada a los testimonios de músicos profesionales en tanto que testigos y autoridades enunciativas?

2.4- ¿En qué grado resignifican la posproducción de imagen y sonido a los conceptos operatorios de la música popular?

3- La coherencia entre lo enunciado verbalmente y lo mostrado ¿es una relación de peso en la reconfiguración de conceptos operatorios en el marco televisivo?

3.1- ¿Cómo interviene la escucha, respecto de su atención continua y/o intermitente, en la presentación audiovisual y en la conceptualización que se realiza de las teleaudiencias?

3.2- ¿Qué decisiones audiovisuales se toman en torno al tratamiento de un determinado concepto operatorio en función del tipo de escucha de la teleaudiencia?

3.3- ¿Qué relaciones se establecen respecto de lo declarado por los músicos entrevistados y su realización musical ante cámara?

4- ¿Qué dimensiones o valores de los conceptos operatorios son de importancia para su reformulación en el documental televisivo?

5- ¿Qué nivel de determinación sobre el tratamiento de esos conceptos posee los músicos que integran los equipos de realización audiovisual?

5.1- ¿Cuál es el rol de los músicos que participan en esos equipos de realización?

Objetivo General

Evaluar el grado de reformulación que los conceptos operatorios de la música popular latinoamericana tienen a partir del tratamiento recibido en los documentales televisivos especializados mediante procedimientos compositivos del audiovisual.

Objetivos Específicos

- 1- Interpretar la reconfiguración de los conceptos operatorios del campo de la música popular a partir del estudio del testimonio, de la toma directa, del material de archivo y de la voz narrativa (en off, over y/o directa) como recursos compositivos en el documental televisivo.
- 2- Analizar las transformaciones de los conceptos operatorios como acercamientos a las ideas de Apariencia y Verdad en tanto determinaciones independientes del tipo de televisión (aire, de cable, pública, privada, educativa, etcétera).
- 3- Comprender las regularidades que organizan la intersección entre la reflexión sobre la música popular y la composición audiovisual.
- 4- Evaluar los recursos compositivos del documental televisivo en relación con la creencia espectral en función de los tratamientos dados a los conceptos operatorios.

HIPÓTESIS GENERAL

Las series documentales televisivas especializadas en música reformulan conceptos operatorios sobre música popular latinoamericana mediante el tratamiento audiovisual que hacen de los mismos. No sólo difunden conocimientos y conceptos sino que los transforman proveyendo alcances diferentes en función de las particulares maneras de abordarlos que posee el documental televisivo.

Hipótesis de trabajo

- 1- Los documentales televisivos especializados abordan posibles interacciones de los conceptos operatorios de la música popular que colaboran con su reformulación.
- 2- Los documentales televisivos especializados en música ofrecen definiciones, confrontaciones y ampliaciones de los conceptos operatorios de la música popular mediante declaraciones, enunciaciones afirmativas de tipo editorial, apelaciones a autoridades disciplinares, exposición de materiales de archivo y/o sustitución del mismo por obras audiovisuales, incluyendo recursos del montaje, la composición de imagen y, el dominio del audio, la sonorización y la musicalización audiovisual.
- 3- El tratamiento de los conceptos operatorios del documental televisivo no difiere de su homónimo cinematográfico como condición a priori determinante.

ANTECEDENTES Y/O ESTADO DEL ARTE. LA CONCEPTUALIZACIÓN OPERATORIA EN LA MÚSICA POPULAR LATINOAMERICANA

La conceptualización sobre la música popular en América Latina tiene ya varias décadas de estudio sistémico e institucionalizado en la región, así como muchas publicaciones y documentaciones en base a su investigación. La International Association for the Study of Popular Music (IASPM) creada en 1981 tuvo su filial regional Latinoamericana antes de cumplirse una década de su creación. Desde 1997, existe la IASPM-AL (América Latina). El premio de musicología de la Casa de la Américas, en Cuba, destaca asiduamente trabajos musicológicos sobre música popular, no únicamente entendida como folclore. La creciente oferta educativa en el nivel superior sobre música popular puede considerarse como contexto de la actividad investigativa que -en el nivel universitario- suele encontrar en ella su objeto de estudio. Vale para el caso, los ejemplos de la propia Universidad Nacional de La Plata, en la Facultad de Bellas Artes o, en Brasil, el de la Universidad Estadual de Campinas. En ambas casas de estudio existen carreras específicas sobre música popular. Sin embargo, comparativamente la oferta académica en torno a la música popular sigue siendo en toda Latinoamérica muy menor a las carreras musicales tradicionales dedicadas principalmente a la música centro europea. En igual sentido, el financiamiento otorgado a las investigaciones formales sobre música de tradición

escrita o de concierto también es mayor que el destinado al estudio de la música popular. Si bien en la primera década del siglo XXI se advierte una leve tendencia a revertir esa situación en algunas iniciativas de organismos públicos, el sostenimiento de las mismas en el tiempo constituyendo tradiciones o lineamientos sólidos sobre el tema todavía es una incógnita.

A este panorama debemos sumar una diferenciación entre las investigaciones y las conceptualizaciones que transfieren al estudio de la música popular latinoamericana metodologías y teorías generadas para estudiar otras músicas (por ejemplo la música de tradición escrita de los siglos XVIII y XIX en Europa) provocando nuevamente una forma de dependencia teórica y, los que -con conflicto pero con resultados significativamente más ricos- han buscado preguntas, caminos y orientaciones conceptuales desde la propia música latinoamericana. Esas producciones, de alguna manera, están en el sentido señalado por Ticio Escobar cuando afirma que

Si el lenguaje se encuentra tan marcado por la cultura dominante, que carece de conceptos adecuados para nombrar lo producido fuera de esta, no queda otro remedio que forzar el contorno de sus propios conceptos para no confinar lo estético popular al reino de lo inefable. (Escobar, 2014 [1986]: 54)

En estos tiempos, contamos con materiales pioneros de músicos y musicólogos latinoamericanos, e incluso con generaciones actuales que renuevan dichos planteos a la luz de las transformaciones históricas y del pasado reciente, aunque no sea lo que más abunde⁹. No obstante, también debemos reconocer que el número de publicaciones que contienen propuestas renovadoras pensadas desde la realidad de Nuestra América (José Martí, 2010 [1891]) es creciente, a pesar de que sean más las publicaciones que abordan la música popular latinoamericana cuyo tratamiento evidencia mayor dependencia teórica. Este rasgo no pareciera establecer un aspecto diferenciador de la producción intelectual en el caso latinoamericano, ya lo reconocía Rodolfo Kush cuando afirmaba:

⁹ La nómina exhaustiva de músicos y musicólogos que estudiaron y estudian a la música popular latinoamericana con herramientas al menos mestizas, no es objeto de esta investigación, sin embargo dado el fallecimiento de Argeliers León en 2016, recordamos en su figura uno de los tantos ejemplos de músicos y musicólogos comprometidos con la música popular latinoamericana y su estudio.

Es corriente creer que la solución de nuestros problemas habrá de surgir recién al cabo de una aplicación rigurosa de habilidades científicas adquiridas en otros continentes. Al cabo de andar por América, y ver muy dignos, aunque evidentes, fracasos en este sentido, caemos en la cuenta que la cuestión no radica tanto en la importancia de la ciencia, tanto como en la falta de categorías para analizar, aun científicamente, lo americano (Kush, 2000: 548).

Durante el desarrollo del proyecto de investigación asentado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, titulado *El sonoro pasado silente. Contribuciones a la historiografía musical y su enseñanza en el grado universitario*¹⁰, se pudo constatar que los resultados de las investigaciones historiográficas sobre música latinoamericana circulan en primer lugar entre los investigadores y, luego, entre profesores universitarios para ser el público unos de los últimos eslabones de esa cadena (Martín Eckmeyer, 2014). Sin embargo, ese corpus de conocimiento no ha logrado instalarse en medios de comunicación masivos, circulando fundamentalmente en los mismos centros de producción académica, con tendencia gradual a incluirse en el sistema educativo formal y obligatorio.

La institucionalización del estudio de la música popular en el ámbito académico posee como referencia la publicación de la tesis doctoral de Philip Tagg (quien es uno de los fundadores de la IASPM) en 1979 titulada *Kojak: 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music* (Juliana Guerrero, 2012: 2). Si bien este objeto de estudio ha sido promisorio para el desarrollo de los análisis de la música en el ámbito televisivo, la reflexión sistematizada sobre lo que la televisión dice y muestra de la música no ha tenido igual desarrollo. Tal y como lo señalaron Keith Negus y John Street: “La televisión ha sido notoriamente desatendida en los estudios de música popular, y la música ha estado notablemente ausente en la mayoría de los reportes de televisión¹¹” (Negus y Street, 2002: 245).

¹⁰ Proyecto de investigación: “El sonoro pasado silente”, código de identificación B002. Director: Prof. Martín R. Eckmeyer.

¹¹ “Television has been conspicuously neglected in studies of popular music, and music has been notably absent from most accounts of television”: traducción de la autora. (Negus y Street, 2002: 245).

Delimitar el alcance del concepto de música popular latinoamericana requiere de un repaso por las perspectivas salientes que al interior de la práctica musicológica o de su epistemología, se hacen desde la década de 1970. La música popular latinoamericana supone ser un caso del universo música popular, distinguiéndose también con divergencias en torno a su especificidad. Considerar a la música popular es pensar sobre un concepto y un calificativo, es decir, del universo música nos ocupamos de la que es popular. En el caso de la música popular latinoamericana, a ese concepto calificado le añadimos un rasgo gentilicio, o sea, propio a un lugar, de un territorio, exponente de una determinada cultura. Claramente en la definición de ese gentilicio por parte del diccionario de la Real Academia Española, la condición de ese territorio es la de haber sido colonizado. El diccionario mencionado, literalmente expresa: "latinoamericano, na: adj. Natural de Latinoamérica, conjunto de países americanos que fueron colonizados por naciones latinas, es decir, España, Portugal o Francia"¹². Al respecto deberemos también notar las diferencias existentes en el campo de los Estudios de Música Popular (Popular Music Studies) en Latinoamérica y en el área de dominación del inglés como lengua madre (EE.UU. y Reino Unido, principalmente). La delimitación de la música que puede considerarse dentro de la categorización música popular difiere de un ámbito a otro. Por ejemplo, Laura González Jordán y Douglas Kristopher Smith (2011) analizan las diferencias entre *música popular* y *popular music* mediante un repaso por la bibliografía especializada de los ámbitos culturales de habla hispana e inglesa. Así observan que lo elaborado por Richard Middleton en el diccionario enciclopédico Goove Music Online, expone tres grandes criterios para la definición de la *popular music*. El primero ligado a la popularidad, el segundo a la difusión mediante medios masivos y el tercero relacionado con su pertenencia a una determinada clase social: el pueblo. La relación entre música popular y medios masivos o industria cultural posee un mojon en el desarrollo teórico de Theodor Adorno dentro de la Escuela de Frankfurt. La

¹² Disponible en <http://dle.rae.es/?id=Mz2oteK>, última consulta el 23/03/2016. Más allá de las consideraciones que han promovido incluso acuerdos internacionales sobre el colonialismo - considerado una forma injusta de dominación de unos pueblos por otros en forma irregular-, y lo absurdo de recuperar su condición de colonizador por parte de la Real Academia Española, resulta llamativo que definan la situación colonial aplicada a países que existieron justamente a partir de la inexistencia de la colonia, nunca antes. Así, latinoamericano es argentino, boliviano, paraguayo, venezolano, etc. La constante negación de la existencia posible de latinidad previa a la colonia, resulta obvia, pero eso no implica ni su correspondencia directa con la formación de los estados nación- que son muy posteriores- ni la imposibilidad de definir el gentilicio por sus cualidades y no mediante un estado como el que a través de la conquista invasora impusieron los colonizadores.

organización de la producción y difusión musicales pero principalmente la incidencia de los mecanismos de reproducción sonora en la recepción poseen en la obra del filósofo alemán una definición determinante sobre la domesticación de la cultura de masas dada la transformación de los bienes culturales en mercancía realizada en y por la industria cultural. Para esta teoría, claramente el opuesto a esa situación aparente lo constituiría la música de vanguardia, no sólo por el cuestionamiento a la racionalidad iluminista sino por el rol transformador de su propuesta formal, el cual estaría centrado principalmente en el abandono de la tonalidad. Al respecto, varios son los autores que han reformulado, revisado, cuestionado y criticado la perspectiva analítica de Adorno¹³. Muchos más son los autores que siguen aplicando sus pensamientos en los estudios que realizan en pleno siglo XXI. La dificultad para reconocer en la música popular a posteriori de 1940 su calidad, profundidad, legitimidad, autenticidad y capacidad transformadora reside en un modo de acercamiento a las formas de producción musicales que no tienen bases argumentales específicas articuladoras de los aspectos técnicos y contextuales de la producción y circulación musical. Muchas de las ideas centrales de la Teoría Crítica en torno a la industria cultural aplicada a la música son la transferencia de la economía política y del instrumentalismo sociológico a los bienes simbólicos y de consumo que las industrias culturales producen, olvidando las complejidades socio-culturales que diferencian a la industria pesada de la industria cultural. La ausencia de confrontación de las aseveraciones de la Teoría Crítica en relación con la caracterización de la música masiva como mera mercancía desconoce los roles de las músicas publicadas en el auge de la imprenta con tipos móviles a partir del siglo XV, que principalmente en Inglaterra favorecerán la emergencia de un público de clase media consumidor en forma masiva de esa música en partituras para ocasiones sociales. La música de los conciertos de popurrí, que se fragmentaba incluyendo en dichas presentaciones aquellas secciones más afamadas por el público, se

¹³ Sobre el rol de la vanguardia en torno a la segunda escuela de Viena, el trabajo de Esteban Buch (2010) es destacable respecto del rol de la crítica musical en la definición de la misma y su vínculo con la recepción de dicho fenómeno. Sobre la condición de la música popular y la industria multinacional puede consultarse a Keith Negus (2005), respecto de las conceptualizaciones instrumentales trasladadas a los funcionamientos socio-culturales de las industrias del ocio. Sobre la televisión puede remitirse a Gustavo Bueno (2000), quien evalúa los efectos de la consideración de la televisión como instrumento ideológico al servicio de los poderes fácticos que la teoría crítica realizó, expandiéndose en un “escepticismo televisivo” en casos como los trabajos de Pierre Bourdieu (1996) y Giovanni Sartori (2001 [1997]).

diferenciaba de la del café concert, con un importante componente proletario, cuyo desarrollo masivo es en el siglo XIX. En ese entonces en la calle, principalmente, se tocaba música popular, eventualmente picaresca, fragmentos de arias de óperas y hasta romanzas o couplés. En cambio, el cabaret incluía música con ironías sociales y políticas, incluso con críticas importantes, donde el componente social de clase media implicaba durante el siglo XIX la composición ex profesa de la música. También pueden pensarse los casos como el de la ópera, por ejemplo con Don Giovanni de Mozart y da Ponte (1787), citando arias conocidas al interior de las escenas con voluntad de responder al público de Praga, que valoraba considerablemente ese tipo de artificio compositivo¹⁴. Toda esa era música que consumían los trabajadores y también gran parte de la burguesía. Toda esa música era muy masiva en su época. No toda esa era música popular, claro. Pero mucha de esa música es música popular y lo fue en su época.

Sin negar los millones de ejemplos y dólares que la industria musical genera desde mediados del siglo XX para reproducir sonidos, formas y músicos en múltiples clones cuya acción es durar una temporada de verano con una magra inversión económica y muy altas ganancias; reconociendo que eso sólo produce acostumbramiento; que no es inocente y que no puede resultarnos indiferente, afirmamos que ese procedimiento -hoy a escalas globales-, no es nuevo, ni propio de la cultura industrial o posindustrial. Y mucho menos es propio a las clases trabajadoras, habitualmente explicadas por las clases acomodadas y medias como consumidores de productos simbólicos de orden comercial y mercantil, a causa de una falta de acceso a la verdadera cultura, la que se entiende como única, universal y atemporal, en definitiva propia al desinterés. La industria cultural de la música, opera sobre la base de una racionalidad, pero donde el elemento técnico no determina su condición de mercancía, sino antes bien son los actos que las sociedades hacen con esos sonidos, esas músicas y las relaciones entre y con los músicos los que transforman a esas músicas en bienes de consumo, en un mercado por demás complejo, donde la calidad de los productos es tan flexible como la de las producciones de los teatros de ópera de Viena en el siglo XIX.

¹⁴ Para un abordaje completo de lo expuesto hasta aquí pueden consultarse las obras de Henry Raynor (1986); William Weber (2011); León Plantinga (1984) y Martín Kaltenecker (2004).

Otra variable considerada asiduamente para diferenciar a la música popular, compartida por el arte popular (Escobar, 2014), resulta su definición por negación respecto de la música de concierto o de tradición escrita. Negatividad a la que hemos aludido anteriormente. En ese plano ya nos encontramos en un problema. Por un lado, porque para la comúnmente conocida música clásica es lícito asociarla con la tradición escrita. Pero no así para la música de vanguardia de la segunda mitad del siglo XX realizada mediante manipulación de sonido grabado (música electroacústica) que no siempre requiere de un soporte escrito. Por otro lado, existen muchas músicas populares indudablemente, que se registran en partitura convencional (el tango, el jazz). Mucha música popular del siglo XX se escucha y no sólo se baila, configurando su presentación en vivo una práctica que involucra la recepción contemplativa, como sucede en un concierto sinfónico con una escucha atenta y continua¹⁵. Pero, en todo caso, la dificultad para diferenciar ese tipo de música denominada popular, no puede comprenderse sin la posibilidad de acercarse a los elementos de la festividad, la corporalidad del baile, la reversibilidad del carnaval, entendido como momento de transformación donde las reglas sociales se suspenden (Mijaíl Bajtin, 1987). También se manifiesta en la aceptación de que, lo masivo no es exclusivo a un tipo de música determinado (John Blacking, 1981). La variancia de la masividad en los consumos culturales se manifiesta en diversos géneros musicales. La caracterización de lo masivo con una función evaluativa, con origen en Inglaterra durante el siglo XVI, revela la indicación de un ellos -el pueblo- visto desde un nosotros, los que no lo somos (Raymond Williams, 1980). De esa forma, se inicia una diferenciación entre alta y baja cultura relacionada a las clases sociales que las representan en función de muchas variables, entre las que se encuentra el dominio de la música autónoma (Peter Burke, 1996 [1991]). Pero como argumenta Ernesto Laclau las identidades colectivas se forman, en tensión, articulando lógicas equivalenciales y diferenciales opuestas. Por ello, “no hay nada automático en la

¹⁵ Gran parte de los géneros musicales poseen un tipo de música que los desarrollan en propuestas más ligadas a la escucha que al baile. A modo de ejemplo podemos citar los casos de la música chamamé del Chango Spaciuk; la música popular brasileira de Milton Nascimento; un recital de Peter Gabriel, la canción francesa de Edith Piaff o ciertos tangos de Piazzolla. Un rasgo común en esta transformación es la variación en el tempo que produce, junto a otros aspectos la imposibilidad de acoplar una coreografía predeterminada trasladable a otra música con igual regularidad rítmica o formal, como sucede en cualquier danza.

emergencia del pueblo” (Laclau, 2011: 249), es decir que los conflictos que definen un ellos están también determinados por un nosotros.

Los estudios sobre música popular y televisión poseen ya un desarrollo iniciado en la década de 1970, sin embargo la tradición ha sido el análisis de la música que acompaña, muestra e identifica a casos de la programación televisiva¹⁶. Cuando se han considerado los casos emergentes de la serie documental o incluso de los programas con entrevista la personalidad del artista, del músico así como su música y pensamiento es el eje del relato audiovisual, y constituye el centro de reflexión teórica. Los estudios sistemáticos sobre series documentales que se han revisado pertenecen a marcos teóricos, objetivos y metodologías del campo de la comunicación y eventualmente integran aspectos de la sociología¹⁷ pero no provienen del ámbito musical ni son sus autores músicos o investigadores en música. Sin desconocer a la música, tales trabajos explican fenómenos audiovisuales centrados en los aspectos comunicacionales, enunciativos verbales y no verbales, en un sentido semiótico, pero no en relación con la disciplina audiovisual o la musical. Asimismo, el documental científico o de difusión en televisión tiene elementos estandarizados muy constantes (Bienvenido León, 2010: 58), que hacen a su situación en las grandes cadenas norteamericanas, como Discovery Channel por ejemplo. No obstante, aunque lo haga de forma nominal, y en su concreción eso se debilita o fortalece, el documental “... además plantea un tipo de relación específica con lo representado: hace perceptibles aspectos del mundo y los interpreta” (Gustavo Aprea, 2015: 77). En esa acción poética, algunos recursos compositivos surgen del registro audiovisual en tanto reconfiguran la Verdad, siempre en correlación con la Apariencia (Bueno, 2000).

¹⁶ Tal y como el pionero trabajo de Philip Tagg sobre la música de la serie Kojak antes citado. Asimismo las publicaciones especializadas en música popular han dedicado al menos uno de sus números a la relación música audiovisual y en particular a la televisión, como es el caso de la revista *Popular Music* en el número de 2002.

¹⁷ Se pueden citar aquí el trabajo en comunicación de Rafael José Azevedo (2012) *Tom Zé em Ensaio: entre dispositivos e performances* [Tesis de Maestría]. Minas Gerais: Facultad de comunicación, Universidad General de Minas Gerais. La misma aborda un episodio del programa *Ensaio* dedicado al músico Tom Zé en 1992. Asimismo el trabajo de Rafaela Lunardi (2009) <<Elis Regina: um Ensaio para a consagração. Análise do Programa Ensaio com Elis Regina (TV Cultura, 1973)>>. Ponencia durante el XXV Simposio Nacional de Historia, Fortaleza: ANPUH. Aborda la relación entre la performance y la legitimación que el programa suponía en un cambio en la carrera profesional de la cantante brasilera.

Las formas de acercamiento a la dimensión de la conceptualización en torno a la televisión han sido objeto de estudio a partir de las disciplinas de la comunicación, entre las que se destacan la semiología (Charles Peirce), la teoría de la enunciación (Émile Benveniste), la teoría de la enunciación polifónica y de la argumentación (Oswald Ducrot), el modelo actancial (Algirdas Greimas) y las huellas de la enunciación audiovisual (Gianfranco Bettetini). Otro espacio de interés en el estudio de la televisión en la configuración conceptual ha sido el educativo, tal y como antes se lo indicó, a partir de la inclusión del video en tanto recurso didáctico, el documental se vio incorporado a dicha práctica.

MARCO DE REFERENCIA CONCEPTUAL

La dimensión transformadora de los conceptos operatorios del campo musical en el documental televisivo especializado. Lo que la caricia comprende

“El proceso de trabajo, tal como lo hemos presentado en sus elementos simples y abstractos, es una actividad orientada a un fin, el de la producción de valores de uso”

Karl Marx¹⁸

“Vemos, pues, que la mano no es sólo el órgano del trabajo; es también producto de él”.

Friedrich Engels¹⁹

La caracterización de los *conceptos operatorios* requiere de una explicitación contextualizada dada su incidencia en la formulación de la hipótesis de trabajo tanto como en el proceso de desarrollo de la investigación. A los fines de acercarnos a su definición distinguiremos entre conceptos e ideas, luego nos adentraremos en la

¹⁸ Epígrafe tomado del libro: El Capital, Libro Primero, Sección 3: Producción del Plusvalor Absoluto. Capítulo 5: Proceso de Trabajo y Proceso de Valorización.

¹⁹ Epígrafe tomado del artículo: El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre.

dimensión operatoria de los conceptos, para terminar con su delimitación en el campo musical.

El mundo como condición paratética, es decir con existencia material y sin interposición, se configura mediante los comportamientos que establecen los sujetos en relación apotética con la realidad física contigua. En tanto sujetos que operan en ese mundo conforman un *mundo entorno*, que se nutre de los entes existentes tanto como de las relaciones materiales y simbólicas que los sujetos realizan entre sí y con tales entes. En este caso a ese *mundo entorno* pertenece el estudio de la televisión y, del documental televisivo sobre música en particular, dentro del marco teórico señalado.

Ante todo se diferenciará la condición del espacio apotético como posibilidad en el *mundo entorno*, es decir en un mundo donde las relaciones positivas entre sujetos o entre sujetos y objetos se enmarcan en un contexto cuyas dimensiones culturales e históricas determinan en gran medida su significación. Un animal que vigila a su presa al acecho, que mira con atención a otro animal puede seguir sus movimientos sin detenerse visualmente ante las malezas, árboles o piedras que lo ocultan de su posible futuro alimento. Ninguno de los seres vivos ni la roca son transparentes, ni permiten ver a través de ellos. Se interponen entre el animal que acecha y el acechado. Por eso, esas relaciones entre quien acecha y quien es acechado existen en correlación con los otros posibles objetos y/o sujetos interpolados, como la maleza que oculta a uno de ellos. La posibilidad de advertir el comportamiento de otros sujetos también supone una operación apotética, porque las acciones de ese otro no están en contacto directo con quien las capta aun cuando estén dirigidas a él, incluso a su propio cuerpo, pero no emanan del mismo. Para resumir, entonces es apotético el estado fenoménico de los objetos o sujetos percibidos por un determinado sujeto - en su mundo entorno-, distantes de él y con supresión de los objetos intercalados entre ellos. La correlación entre los concepto apotético y paratético permite superar el binomio dentro/fuera, por ejemplo aplicado en la Teoría del Conocimiento o en ciertas corrientes de la Psicología (Pelayo García Sierra, [2000 edición impresa] 2015 en línea). Justamente porque la conceptualización, en tanto que actividad vinculada a la percepción antes que ser una conformación interna del sujeto (en su mente, en su cerebro o en su pensar) es apotético en tanto se constituye en la captación de rasgos percibidos a la distancia. Por ello, la conceptualización no es entendida aquí

como una operación apriorística del sujeto trascendental kantiano. Los conceptos se entienden como resultante de la construcción de la subjetividad corpórea operatoria de un sujeto situado, es decir localizado y concreto. Esto implica que la percepción de objetos a distancia sin considerar otros objetos interpuestos involucra relaciones directas, incluso en un análisis de los comportamientos del hombre, de tipo etológico. Aun cuando la física considera imposible las relaciones a distancia y, por tanto se ocupa de los modos de interacción contigua o **momentos paratéticos**, el análisis de los comportamientos de los sujetos respecto de los objetos a distancia evidencia operaciones con ellos que precinden de la interposición de otros objetos. Por ello diremos que la relación del sujeto operatorio con el objeto a distancia se establece en una posición apotética, abstrayendo, evitando lo que se encuentre intercalado entre tal sujeto y el objeto. La televisión, en tanto hace visibles cosas mediante cuerpos opacos, involucra relaciones de tipo apotéticas. Toda la tecnología disponible para la transmisión televisiva pertenece a lo que podemos denominar cuerpos opacos que además permiten ver mediante ellos otros objetos o sujetos, es decir que producen *clarividencia*, ese ver a través de cuerpos no transparentes. Ese espacio apotético es el escenario en el cual opera el sujeto para la conformación de conceptos. En este caso, entendemos por sujeto operatorio tanto a las teleaudiencias como a los realizadores, técnicos, artistas y trabajadores de la propia televisión (Bueno, 2000; Gómez Orozco, 2001a).

Cuando decimos que un **sujeto opera**²⁰ con su *mundo entorno* nos referimos a que realiza transformaciones en un material original produciendo determinaciones por composición o división (síntesis o análisis). Tales determinaciones modifican el material original en uno de carácter terminal. Es decir, que entre su estado original y el siguiente mediaron acciones que los sujetos realizan con dominio de términos pudiendo ser, incluso, actividades interpretativas. Así, la realización de un documental involucra un conjunto de operaciones que modifican el material filmado, tanto como la interpretación de ese documental por parte de un determinado sujeto o grupo de sujetos modifica al documental. En este caso, por analogía, podríamos pensar con Peter Szendy (2003) que la comprensión de una obra involucra su manipulación mediante formas de acceso que precinden, a menudo, de la

²⁰ Puede ampliarse la definición en la entrada *Operaciones* que el diccionario del materialismo filosófico de Pelayo García Sierra ([2000 edición impresa] 2015 en línea) oferta en <http://www.filosofia.org/filomat/df192.htm>, consultado el 26/04/2015.

modificación material de la misma, como sucede con el oyente de una pieza musical, quién reformula en esa acción interpretativa a la propia obra. Cuando la escucha establece agrupamientos y asociaciones particulares de los sonidos y silencios involucrados en una obra musical conforma un tipo de arreglo, dado que resignifica la música escuchada formulando una versión de la misma. Esas transformaciones son del orden de la manipulación, aun cuando el sujeto lo haga en el plano de la gnoseología. Por tanto, implican conceptos positivos que, al interior de una ciencia o técnica categorial, involucran el uso de normas o reglas. Si el trabajo con la mano o con un instrumento sobre una cosa o un término es la definición de la manipulación, entonces el conocimiento sistemático sobre un determinado fenómeno puede inscribirse en esta acción, ya que las herramientas (en este caso conceptuales) son utilizadas en base a reglas, en igual sentido en el que un carpintero usa una sierra, un músico utiliza un instrumento, o un camarógrafo se vale de la lente. El hecho de que en esta actividad del hombre se trate de una unidad sistémica implica la organización a partir de “...principios rectores que permiten a un tiempo interrelacionar cada elemento o contenidos en la perspectiva de un sistema total” (Ynoub, 2014: 198). Por tanto, la *operatoria* es la capacidad de analizar, componer y transformar materia y materiales (la madera o el sonido, el encuadre de una imagen o la circulación vehicular) que los sujetos poseen incluyendo términos de referencia a un determinado campo del conocimiento para tales manipulaciones. Es decir, un saber hacer que involucra disposiciones determinantes del resultado de la transformación. Por lo que “La transformación técnica de un material original implica conceptos positivos, para determinar la continuidad del material original y el terminal” (Bueno, 2005: 97).

En este sentido adscribimos a la distinción del materialismo filosófico entre *conceptos* e *ideas*, siendo los primeros del dominio de las ciencias o de las técnicas y las segundas del orden de la ideología o de la filosofía y no de la actividad filosófica. Los conceptos poseen la capacidad de condensar la puesta en acto de una actividad sistemática -de carácter científica o técnica- en uno o pocos términos cuya significación está delimitada en relación con la ciencia o técnica que lo engendra. Por tanto “...todo concepto es resultante de una historia constructiva al interior de una práctica científico-disciplinar” (Ynoub, 2014: 211). En cambio, las *ideas* unen con libertad de movimiento, o sea articulan, varios conceptos. En este marco, entonces

las ideas conjugan conceptos, no parten de una noción trascendental como se las considera en la filosofía idealista ni distinguen una condición dada de otra construida.

El elemento común de las ideas y de los conceptos en la interpretación de la operatoria de los sujetos reside en la condición de la praxis. Las conductas humanas o animales involucran acciones pero la praxis humana, siendo resultante de tales conductas, las supera sintéticamente en un saber hacer que las integra. Si la praxis puede comprenderse como una deformación reversible de conductas anteriores, resulta necesario disponer de bases sociales, culturales e históricas en las cuales inscribir los resultados de tales procesos. En este caso, entonces la praxis

“...se corresponde muy de cerca con el significado, en español, de la expresión *hacer humano* –en la medida en que ese hacer ha incorporado tanto el *agere* latino (que corresponde a la praxis de Aristóteles, que, según él, estaría moderada por la *frónesis*, *prudentia*) como el *facere* latino (que corresponde a la *poiesis* aristotélica, moderada por la *techné*, *ars*)” (Pelayo García Sierra, [2000 edición impresa] 2015 en línea entrada praxis²¹).

Por último, queremos rescatar que la actividad del sujeto operatorio por la que se configuran los conceptos no siempre está distanciada temporalmente de dicha formación, en tanto “Es posible que la conceptualización vaya tomando forma en el mismo proceso de transformación, y esta eventualidad se corresponde muy aproximadamente con el ritmo de lo que llamamos «creación artística»” (Bueno, 2005: 97). Por lo cual, la realización artística produce una conceptualización y hace operacional a las formas de realización disciplinar que la transforman en una manera de conocer. Pero ese proceso que constituye a la praxis artística -la que transforma la materia- modifica a la vez al realizador, al artista. Podemos referirnos en igual sentido al proceso de interpretación que la recepción de la obra involucra o, incluso, al proceso creativo del intérprete de la obra musical. El oyente es el sujeto del primer caso y el músico ejecutante es el del segundo. Dado que la escucha desde el punto de vista interpretativo configura una determinada obra o un determinado enunciado,

²¹ Entrada del término praxis incluido en el diccionario filosófico escrito por Pelayo García Sierra ([2000 edición impresa] 2015 en línea) en <http://www.filosofia.org/filomat/df236.htm>, consultado el 26/04/2015.

podemos afirmar que produce en cierto grado a la obra o al enunciado escuchado, y por extensión se aproxima a la poiesis, en tanto

...la *poiesis* es *producción*, si es que la producción no solamente consiste en una *fabricación* de objetos, llevada a cabo por sujetos operatorios humanos ya preexistentes, es decir si producción es también una *conformación* de los mismos sujetos operatorios que producen. (Bueno: 2000; 196-197)

Los conceptos operatorios son, entonces, aquellas categorías que permiten comprender y transformar tanto materiales como materia prima en algo diferente a partir de reglas, normas y de una práctica disciplinar determinadas. No son considerados aquí entidades apriorísticas ni universales. En el campo de la música es un concepto operatorio el ritmo musical, pero también lo es el género musical tanto como la noción de músico profesional. La autenticidad cuando expresa la valoración por la cual se define a una música o las categorías que describen la composición musical también son conceptos operatorios porque permiten reconfigurar las nociones de obra musical, músicos y temáticas musicales. Esas formas de concebir lo descrito permiten al sujeto operar sobre sus producciones sonoras, tanto como seleccionar y valorar sus usos y consumos musicales, establecer jerarquías, caracterizaciones, identidades y contribuir al desarrollo de nociones sobre la música, los músicos y sus temas. Qué es un músico profesional para un determinado sujeto incide, por ejemplo, en la conceptualización de lo que es o no es música profesional, en las decisiones que toma frente al consumo musical que realiza y en las valoraciones de las elecciones musicales de otros, identificándose mediante esos conceptos operacionales con grupos sociales específicos. Y los documentales televisivos pueden reconfigurar tales nociones porque la condición de la conceptualización es apotética, tal y como lo es la experiencia del televidente. La dimensión transformadora de los conceptos operatorios reside en el potencial para elaborar categorías que expliquen fenómenos situados. En todos los casos, la mano

del hombre produce trabajo como el trabajo produce unidad humana²², es decir, humanidad y, en esa relación -mediante el conflicto- comprende la caricia.

Verdad y Apariencia en el documental televisivo especializado en música

Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo.

Jorge Luis Borges

Hemos afirmado ya que el marco de referencia teórica se apoya, en gran parte, en los análisis de la televisión realizados a partir del materialismo filosófico y las consideraciones del directo que desde el análisis del discurso propone Bourdon. En el primero, las dimensiones y los valores de las ideas de Verdad y de Apariencia se reconfiguran a partir de su tratamiento en torno a la televisión. A su vez, sobre el documental y su pacto con la audiencia respecto de la veracidad de lo enunciado y mostrado han sido varios los autores que refieren en este sentido, sin embargo específicamente la relación entre la *televisión de montaje* y la *creencia espectral* (Bourdon, 1997) han sido relevantes para considerar los tratamientos del documental televisivo en torno a la configuración de las apariencias y verdades posibles de los conceptos operatorios de la música popular latinoamericana. A los fines del presente trabajo las conceptualizaciones de Jean Louis Comolli, como representante en la teorización del documental en general, y de Carmen Guarini, Gustavo Aprea y Pablo Piedras para el caso particular del tratamiento de la entrevista, del testimonio y la memoria y el uso de la primera persona correspondientemente han sido considerados con particular densidad en esta investigación. Por último, el pensamiento estético y la interpretación hermenéutica sobre la obra de arte que refieren a la cuestión de la verdad en términos de su condición sustancial a la realización artística posibilitaron

²² Tal y como explica el filósofo español: "Porque la <<unidad humana>>, en cuanto entidad específica, no es el individuo sino el grupo" (Bueno, 2000:196).

transferir y evaluar los alcances de dichos términos en el campo de las artes audiovisuales y de las musicales. Por lo antes señalado, consideramos que resulta necesario acercarnos a las dimensiones y definiciones que serán categoriales al proceso de investigación en el presente trabajo.

En el epígrafe tomado del cuento *Las ruinas circulares* de Jorge Luis Borges, el demiurgo que es soñado, es decir que es creado por otro, es también creador y, por consiguiente, es un demiurgo. Pero en esa condición de creador creado, comprende que es una apariencia, y por su situación de creador lo hace con alivio, por su posición de creación lo hace con humillación y porque en el sueño despierta a la dimensión real de su deseo, lo hace con terror. En esa orientación –cercana al psicoanálisis– podemos recordar con Slavoj Žižek, que el deseo no siempre mora en la conciencia de forma fácilmente identificable, por lo que su condición de veracidad puede encontrarse fuera de la vigilia, tal y como lo refiere en el siguiente apartado “Este problema lo hemos de abordar a partir de las tesis lacaniana de que sólo en el sueño nos acercamos al verdadero despertar, es decir, a lo real de nuestro deseo” (Žižek, 2003: 364). Es en la comprensión de su condición de apariencia, en el reflejo del demiurgo en su creación, que devela la verdad y, en consecuencia se afirma que “las apariencias son correlativas de realidades determinadas y, por ello, sólo en función de estas realidades podrían considerarse como apariencias” (Bueno, 2000: 19). En el mismo sentido, Gustavo Bueno sostendrá que el establecimiento de la verdad es posible desde la apariencia, en tanto que la identidad sintetice las relaciones internas a diversos esquemas. Por consiguiente, la *verdad enmarcada*, no como idea transcendental apriorística, sino como identidad sintética es correspondiente a la apariencia (Bueno, 2000). Para el materialismo filosófico, la idea de Verdad se erige en la operatoria de los sujetos, pero no es definida únicamente por el conocimiento (en tanto ámbito de la epistemología o de la psicología) sino que también en su dimensión gnoseológica ésta supone la síntesis y la sistematización de los sujetos en su definición. Análogamente podemos afirmar que el documental supone al realizador, pero para ello no es necesario que el realizador aparezca en el documental. Para sintetizar afirmaremos con las palabras del filósofo español que “... A las relaciones de identidad sintética, dadas necesariamente dentro del marco de un contexto determinante, las llamamos verdades, en su sentido más fuerte.” (Bueno, 2000: 40).

La realización artística moldea el material, lo transforma, lo conforma, pero no lo hace de la nada (ex nihilo), se asienta en la acumulación de experiencias históricas y culturales -las que constituye en su producción- a la vez que trasgrede convenciones, cánones o antes bien modalidades específicas de transformación simbólica susceptibles de enunciarse mediante términos. Cuando dicha práctica, es decir en su correlación con la dimensión social que involucra, asimila a la transformación simbólica operada en el material original -en tanto realización o creación artística- entonces la verdad es sustantiva a esa dimensión y no residente únicamente en las significaciones o en el carácter representacional del arte, sino también en su operatoria. Así lo refiere la Marta Zántoyi:

“la creación artística es producto de un mundo y es expresante de un sujeto, pero también es fundador, creador, generador del mundo, de la reformulación del sujeto, de nuevas verdades y la posibilidad de poder superar verdades agotadas en sí. Todo esto como proceso cognoscitivo”. (Zántoyi, 2002: 19).

En esa constitución de la verdad, el audiovisual en general y el documental en particular tienen una historia específica. Si bien la propia realización de diversos documentales ha cuestionado la identidad documental/ realidad (Nepoti, 1992 en Piedras, 2015) la configuración del género audiovisual ha estado ligada a la oposición con la ficción y al tipo de tratamiento de la información audiovisual. La validación de las situaciones mostradas en el documental se encuentra en aquellos aspectos en los que los realizadores poseen total dominio, por ejemplo, en el recurso de la toma directa. Éste es uno de los rasgos más claros en la identificación de la verosimilitud en el documental. En dicho recurso el ingreso o egreso de los sujetos u objetos al campo visual -de la cámara- puede prescindir de una “justificación dramática” clara (Aprea, 2015:76) ya que lo que se registra es independiente del hecho mismo del registro. Por consiguiente, dada la preexistencia de la realidad a mostrar ese modo de registro audiovisual funciona de manera alotética ya que refiere a otra cosa que no es la propia, al igual que el concepto de apariencia o el signo. Entre el documental cinematográfico y el documental televisivo no haremos una distinción en torno al tratamiento de la operatoria propia a la verdad o a la apariencia por tales formas

audiovisuales, sin por ello asimilar uno al otro. Diremos que los rasgos episódicos de las series documentales no son condición determinantes ni del documental cinematográfico ni del televisivo, a pesar de que resulta más común su situación en la televisión que en el cine. Para citar ejemplos mencionaremos del realizador argentino Andrés Di Tella “Montoneros, una historia” (1995), documental para la televisión sin episodios internos, y la “Televisión y yo” (2001), documental cinematográfico con capítulos que organizan su visualización.

Respecto de la condición del montaje en el documental televisivo entendemos que es posible ciertos recursos más habituales en el contexto de la televisión en general, pero que no son exclusivos de esta: el short cut, los cambios de velocidad con un uso dramático o enfático a nivel narrativo, el montaje polifónico, la interpolación temporal y fundamentalmente cualquier recurso que involucre la elipsis temporal son recursos propios de documentales cinematográficos y muy habituales en su homónimo televisivo. Si bien parte de la televisión cultural o educativa, ha relegado esos recursos a la televisión abierta (pública o privada), no es una tendencia que se haya afirmado de forma sostenida en el caso de los documentales analizados, por ejemplo *Ensaio* es un programa de carácter documental montado sobre la entrevista, con diversos planos narrativos elaborados mediante encuadres cercanos que parcializan la forma convirtiéndola por momentos extremos en textura visual, entre otros recursos. En ese caso, los saltos de encuadre no guardan relación con la continuidad de la voz parlante, que transita del campo visual al fuera de campo sin pérdida de referencia espacio-temporal alguna.

Asimismo, nos permitimos pensar nuevamente el alcance de la caracterización realizada por Adorno sobre la televisión en tanto que “El medio mismo integra el esquema general de la industria de la cultura y fomenta su tendencia a deformar y captar desde todos los ángulos la conciencia del público, como síntesis del cine y la radio” (Adorno, 1969: 65). Considerar a la naturaleza de la televisión como una derivación del cine o como un vínculo con la transmisión de la radio, es una constante que desde hace tiempo se desarrolla, pero que no ha dejado de estar cuestionada. José Ramón Pérez Ornia aborda en forma sucinta la cuestión cuando indica que “La televisión ha sido considerada durante gran parte de su historia un sucedáneo del cine y, en consecuencia, un medio inferior” (Pérez Ornia, 2011: 18). Tanto porque pronto se incluyó la transmisión de películas como porque su naturaleza híbrida la

ubica dependiente de sus antecesores en materia de géneros, la vinculación con el cine produjo una idea de la televisión como “pantalla chica o Fernkino”. Asimismo, la tecnología de la comunicación punto a punto a distancia (desde el telégrafo en adelante) incorporó a la transmisión como una acción propia a la televisión, a diferencia de la proyección que requiere el cine. Tanto por su transmisión, como por la condición sonora que la televisión comporta desde sus inicios, o incluso por la traslación de géneros y formatos originarios de la radiofonía, hasta por la organización empresarial o la reglamentación jurídica, radio y televisión poseen rasgos que las enlazan. Aun así, la radio y la industria fonográfica según Simon Frith han desarrollado una relación simbiótica entre 1920 y 1950. En esa interrelación lo que sonaba en las radios era lo que más vendía de lo grabado por la industria fonográfica, así como lo que se grababa era lo que organizaba la programación radial. Tanto para la emergencia de nuevos géneros de música popular (por ejemplo, el jazz) como para las formas organizadas de comercialización de la música clásica (por ejemplo, la ópera), este medio masivo de comunicación configuró un rol insustituible a tal punto que “Si la radio no hubiera sido inventada, la historia de la música en el siglo XX habría sido considerablemente diferente” (Frith, 2002: 279)²³. Sin embargo, con la televisión esta interrelación no ha sido igual. Creada luego de treinta años de radio, la televisión puede promocionar a niveles nunca antes considerados a los artistas músicos pero no organiza su programación ni su funcionamiento en relación con la producción musical. Por consiguiente, la propuesta de síntesis entre la radio y el cine que Adorno ve en la televisión, resulta incongruente también desde esta perspectiva. Fundamentalmente porque la conceptualización de la televisión como síntesis del cine y la radio entraña la creencia en que la televisión es un híbrido, en el sentido de una creación que no puede garantizar su persistencia generacional. Así, siendo “...producto de elementos de distinta naturaleza” (Definición de la Real Academia Española, diccionario en línea) “El híbrido era incapaz de auto-reproducirse, de generar autónomamente su continuidad histórica” (Ángel Quintero Rivera, 2009a: 195). No obstante, tal vez una de las diferencias más relevantes entre el cine y la televisión, radique en la frase que Andrés Di Tella enuncia mediante el recurso de la voz en off en su documental “*La Televisión y yo*”, para caracterizar a Enrique Telémaco Susini. Susini fue uno de los pioneros de la radiofonía argentina, con

²³ “If radio had not been invented, the history of music in the twentieth century would have been quite different”: traducción de la autora (Frith, 2002: 279).

formación de médico llegó a estar a cargo de la dirección de la primera transmisión de televisión en el país. El director argentino, en la obra citada indica que “Susini imaginó una televisión artística pero se olvidó de una cosa: el televidente” (Andrés Di Tella, 2001: 00:34:43). La relación con la audiencia es un elemento no demasiado considerado en la reflexión teórica del documental televisivo. No nos referimos a los estudios de audiencias ni a las mediciones de consumo televisivo, rating. Evocamos a las definiciones de aspectos nodales de la televisión y de las artes audiovisuales en relación con sus formas de producción y sus audiencias. Por ello, tanto para la propuesta de Gustavo Bueno como para lo desarrollado por Jérôme Bourdon las teleaudiencias o espectadores poseen un rol activo en la significación de los recursos que operan desde la televisión para la configuración de la apariencia y la verdad, incluso llegando a incidir en la reformulación de sus respectivas Ideas. En ambos desarrollos teóricos el directo, la toma que estando en algún grado preparada obtiene su identidad mediante la negación de esa condición, es un punto de inflexión en la definición operatoria de la televisión y del documental. En tal sentido, el filósofo español afirma que la configuración de “Las verdades de la televisión formal sólo pueden constituirse en el ámbito de un “sistema limitado” de apariencias que puedan ser vinculadas por las audiencias a referencias extratelevisivas, a contenidos dados desde el exterior de la televisión” (Bueno, 2000: 329).

Pero además, para Bourdon, en la capacidad para advertir las situaciones parciales en la que el directo existe en la televisión intervienen el texto (escrito, enunciado verbalmente, explicitado en el graf, etcétera), el conocimiento del audiovisual de las audiencias y el momento en que se emplace el directo en relación con el espectáculo en cuestión. En definitiva, “todo directo es, si no una (re)constitución al menos una constitución del acontecimiento” (Bourdón, 1997:65).

Los noticieros cinematográficos de las década de 1930 informaban, pero en tiempo diferido. Los noticieros televisivos transmiten lo que sucede -incluso parcialmente- al mismo tiempo que lo percibimos, o con unas diferencias desestimables para el análisis, probablemente con distancia física del lugar de los hechos. También los noticieros dejan de transmitir lo que sucede, ocultando desde el encuadre fundamentalmente²⁴, o recortan lo transmitido desde una determinada perspectiva y

²⁴ Casos notorios como la transmisión de la televisión privada venezolana del Golpe de Estado en la República Bolivariana de Venezuela durante abril de 2002 resulta un contundente ejemplo. El

con una específica intencionalidad Esa diferencia construye en las audiencias o públicos actitudes, expectativas y formas de operar particulares. Ahora bien: la actitud de las teleaudiencias o de los espectadores de documentales está atravesada por los rasgos de veracidad que el género audiovisual ha presupuesto incluso desde sus inicios. Dicha situación está descrita por el realizador e intelectual argentino:

“El espectador de documentales se apoya, justificadamente, en la seguridad de un fuerte vínculo entre lo real y lo representado. Pero aún necesita algo más: que esa relación sea ratificada por todas las apariencias de una adecuación formal, de una transparencia, de una conformidad de uno con el otro. Lo que se desea y hasta se requiere es la imagen como reflejo, un fantasma.” (Comolli, 2007: 381)

El directo en televisión alude a la transmisión en vivo, la toma directa (de imagen o audio) para la tradición cinematográfica supone potencialmente la anulación de la narrativa mediante el montaje y la exposición de situaciones y personajes que no fueron implantados en la situación ni escenificadas sus acciones. En ambos casos (televisión y cine) lo directo ha estado vinculado con lo real, lo verdadero, lo que podemos afirmar que no es artificio, ni ficción. En este sentido el trabajo de campo, el de la recolección para la exposición museística posee aspectos muy similares, por ejemplo en la pretensión de eliminar las intencionalidades de quienes exponen en vitrinas bajo normas aparentemente científicas correlacionadas con la verdad tal y como se expresa en el mundo natural, que obviamente no es el dominado por la mano humana. Por ello, a partir de ciertas revisiones sobre la condición del directo, de la transmisión en vivo presente, para Bourdón, en unos tipos particulares de secuencias antes que en un formato o género televisivo en particular, es posible considerar que la relación entre lo mostrado por el documental televisivo y las condiciones de su exposición manifiesta grados de conformación de la verdad de ese *mundo entorno* al cual pertenecen las teleaudiencias. Entre otras cosas porque el documental (y la publicidad) es “... el único género que reivindica y exhibe el montaje” (Bourdón, 1997:67). La exposición de recursos puede ser entendida como elementos narrativos que cooperan con la

documental de Kim Bartley y Donnacha Ó Briain (2003) *La revolución no será televisada* pone de manifiesto dicha situación.

manifestación de realidades y no con su deformación. Según el especialista en medios y en televisión, Jérôme Bourdon, el rol de la voz es determinante de los grados de construcción del directo en el documental ya sea en la transmisión o en el uso de la toma directa. En las secuencias en las que la voz se encuentra expuesta frente a cámara, con una mirada dirigida al espectador, y haciendo uso de una destinación direccionada -expresándose en primera persona del singular y/o del plural (yo/nosotros) así como a la tercera persona (usted/ustedes)- es donde podemos hallar garantías del directo, se trate efectiva y técnicamente de una toma directa y transmisión o, de una retransmisión parcial con eventual montaje. Esa destinación, supone que la actitud del hablante sea direccionada a cámara y que su mirada se dirija a la teleaudiencia; es en esa condición en la que mirada y voz se unifican en la construcción de dicha secuencia.

Entonces, entre el cine y la televisión existen diferenciaciones posibles, pero en el interior del género documental y a los fines de analizar los valores y las dimensiones de la verdad, no haremos distinción. Hecho que sí realizaremos entre la televisión en vivo o en directo, es decir la televisión formal y la que transmite reproduciendo una cinta o un archivo grabado, televisión material (Bueno, 2000). En el primer caso podemos hacer referencia a la información audiovisual en vivo que transmite un noticiero televisivo, en la transmisión en directo de un partido de fútbol, de un concierto público, de un evento cívico o de uno civil. En el segundo caso, se encuentran las series documentales consideradas en este estudio, o cualquier programa de ficción editado, es decir la televisión que retransmite formatos audiovisuales previamente editados. Para Gustavo Bueno la televisión formal posee una capacidad mayor para reformular las Ideas de Verdad y Apariencia por la proximidad de la experiencia extra televisiva de las teleaudiencias con lo transmitido en directo.

El documental televisivo sobre música forma parte del complejo audiovisual que se instala en la acción de mostrar (André Gardies, 1999), proponiendo en una interpretación de esos aspectos, manifiesta una manera de resignificación sobre acontecimientos, pensamientos, acciones y hechos evocados analíticamente. Asimismo, la praxis propia al documental "...construye una mirada desnaturalizada del universo cotidiano de los realizadores y el espectador, o intenta hacer comprender aquello que resulta extraño desde una perspectiva de sentido común" (Aprea, 2015:

71) como reelaboración de lo real. En este sentido resulta crucial en la definición que el documental televisivo no se transmite sincrónicamente a su registro. Aun utilizando la toma directa como rasgo constituyente de la veracidad, hay un montaje, una escenificación, un distanciamiento temporal entre el registro y su transmisión o proyección. Consideraremos la clasificación propuesta por Bourdon en torno tipos de documental en función de la inclusión de secuencias que interrelacionan de forma diversa a la voz, el montaje y la creencia espectral:

Podemos ordenar el documental clásico alrededor de tres categorías de secuencias. Los extractos de entrevistas (sean que las preguntas estén borradas, se mantengan o se restituyan) (...) que sugieren con las elipsis del montaje, una serie de encuentros realizados por el entrevistador (quien se identifica, al menos en la creencia espectral, con el presentador, si se ha elegido hacer intervenir a uno). Segunda categoría, las escenas, marginales en el caso de la mayoría de los documentalistas, excepto en el documental-verdad (Wizeman): se desarrollan allí acontecimientos que, al menos en apariencia, ignoran la mayoría del tiempo la cámara y el micrófono. Cada uno juega allí su "propio papel". (...) la tercera categoría: la secuencia de comentario acusmático, heredera de las actualidades cinematográficas: la voz acusmática, no individualizada, está allí en su más puro estado, descorporeizada. Enuncia en tercera persona un saber. Esta voz en las sombras, que dice un texto, que no habla con un cuerpo, tiene antecedente pre-televisivos, en la enseñanza y la religión... (Bourdon, 1997: 68-69).

A los fines del presente trabajo, por consiguiente, se excluyen de la investigación los programas musicales en vivo, de varias horas de duración, o los que programan en vivo la transmisión de video clips. En estos casos la relación con la constitución de la verdad y la apariencia presenta diferencias no menores dentro del marco de referencia utilizado que requiere de ciertas variables específicas.

Las operaciones que hacen del documental televisivo especializado en música un ámbito de reformulación de la verdad y la apariencia en torno a la música popular latinoamericana involucran a las maneras o los procedimientos audiovisuales que utiliza para tal logro. En ese sentido, vale para el caso lo expresado por Daniel Belinche en forma más genérica sobre el arte:

La verdad es esencial al arte. Desentrañar esa verdad demanda penetrar en los procesos compositivos, sin afanes aclaratorios. (...) Los medios actuales plantean versiones particulares y replicadas de los sucesos. Discutimos Guernica. Discutamos las imágenes televisiva, en las que hay composición formal, omisiones y subrayados. (Belinche, 2011: 69).

Silencio del camposanto²⁵. La actitud atenta a la comprensión del fenómeno sonoro en televisión

Si se oía el más mínimo murmullo, Su Excelencia, siempre sentado en primera fila, se levantaba solemnemente y, con toda su altura, se volvía hacia el culpable y lo miraba de arriba abajo con aire severo.

Sigismund Neukomm

Como oyentes interpretamos la música mediante el recuerdo, la escucha en tiempo real y la proyección sonora de lo que vendrá. Pero también lo hacemos a partir de las historias de la obra y de la escucha. Neukomm describe las actitudes del barón Gottfreid Van Swieten en Viena, durante la segunda mitad del siglo XVIII. Es citado por Tía DeNora, en el libro *Beethoven and the construction of Genius: musical politics in Vienna 1792-1803* (1995) para ilustrar las convenciones innovadoras de las salas de concierto en torno a las actitudes de escucha. Las maneras o disposiciones para la escucha no son naturales ni independientes de la conceptualización que de la obra artística se realice. Esto tiene particular énfasis en las artes musicales pero no por ello están excluidas las audiovisuales. La atención silente en la escucha supone para DeNora la asociación del valor de *grandeza* aplicado a la obra musical escuchada y, por emergencia, a la *genialidad* de su creador. Dicho carácter trascendental ameritaría el silenciamiento de una audiencia en la que la distracción puede leerse como irresponsabilidad (Peter Szendy, 2003). En esa forma de arreglo musical -que es la escucha en acto- existen operaciones importantes que los sujetos realizan sobre los sonidos, también lo hacen a partir de ellos mismos, en forma concurrente. Por ello

²⁵ Verso correspondiente a la milonga denominada *Milonga triste* composición musical de Sebastián Piana, con poesía de Homero Manzi, realizada en 1936.

Szendy señala: “No podemos decir que la obra es el polo objetivo de la escucha, puesto que la historia de la noción de obra condiciona a historia de la escucha, y viceversa” (Szendy, 2003: 128).

A partir de la caracterización de las formas de escucha de una obra musical, Theodor Adorno clasificó las actitudes de los sujetos y determinó correspondencias con sus saberes y capacidades para “...cubrir un terreno que va de la plena adecuación de la escucha, la que corresponde a la conciencia desarrollada de los músicos profesionales más avanzados, a la absoluta incompreensión y a la total indiferencia con relación al material” (Adorno, 1975: 178). Para esa perspectiva, la obra musical es una estructuración objetivada cuya significación es susceptible de analizarse. Asimismo la comprensión máxima de la escucha le pertenecerá al sujeto capaz de analizar en tiempo real (mientras escucha) las relaciones polifónicas- propias al orden de lo simultáneo- a la vez que considera los diferentes momentos de la música en una síntesis significativa (Adorno, 1975: 179). A este tipo lo denomina escucha estructural y el sujeto es entendido como un *oyente experto*. Entonces, el contrapunto, la elaboración motivico-temática, manifestados con principal esplendor en la música considerada autónoma, de carácter instrumental, registrada fundamentalmente en partitura y producida para su escucha sostenida en una actitud contemplativa, se muestran como los grados superlativos con los que podrá constatar la plena conciencia de la atención ante los fenómenos sonoros. Si bien las condiciones de producción son diferentes, la propuesta de Adorno pudiera haber funcionado como pensamiento orgánico de las aspiraciones normativas de la conducta que Gottfried Van Swieten tenía en torno al concierto contemplativo. Los tipos restantes atienden a perfiles más o menos sistematizados, centrados en los grados de captación racional de las elaboraciones técnico-musicales y en las respuestas actitudinales ante diversos tipos de músicas²⁶.

Resulta de nuestro interés profundizar en la conceptualización del filósofo alemán en particular en el modo de escucha entretenida o emocional, la última caracterización

²⁶ La clasificación incluye además del oyente experto a otras seis tipologías. La representada por la capacidad de elaborar un juicio fundado (buen oyente); El exponente del convencionalismo así como en su condición de melómano (consumidor cultural); el que asocia imágenes subjetivas en correspondencia directa o sin relación alguna con la música escuchada (oyente emocional); el que posee predominancia de la emocionalidad en la escucha,(oyente sensual); el que entiende a las formas sonoras del pasado como auténticas (oyente estático musical o resentido) y el de la sumisión al entretenimiento (oyente de entretenimiento) (Adorno, 1975: 182-191).

presentada. Nos interesa porque a esta tipología el filósofo alemán establece una correspondencia con aspectos del sujeto adicto y con una práctica de la escucha intervenida por los medios de comunicación masivos, situación que además de exponer los prejuicios de su análisis en torno a los consumos culturales, expresa con claridad la correspondencia entre las voluntades de contemplación silenciosa que se propone en la música clásica, esperada en el espectador cinematográfico de documentales, y desestimada como posible en la experiencia de la teleaudiencia. Dada la particularidad de las caracterizaciones presentes y su posible incidencia en la estructuración de los documentales televisivos –a desarrollarse más adelante- nos permitimos recuperar gran parte de la elaboración del autor:

La estructura de este tipo de oyente se asemeja a la del fumador (adicto). Está mejor definido por la desazón que le provoca apagar el aparato de radio que por el placer obtenido, por modesto que sea, mientras suena la música (...) Podríamos imaginar una disposición que se extiende desde aquél que no puede trabajar sin que pite la radio, pasando por aquél que mata el tiempo y suspende la soledad mediante una escucha que le transmite la ilusión de compañía (...) El oyente entretenido sólo podrá ser descrito adecuadamente en conexión con los medios de comunicación de masas, como la radio, el cine y la televisión. (...) Sin que este tipo posea un perfil político, se conforma, tanto en la música como en la realidad, con toda clase de dominación que no perjudique de manera demasiado evidente su estándar de consumidor (Adorno, 1975: 191-194).

La ligazón entre el comportamiento adictivo, la significación sensorio emotiva de la estructura del sujeto en relación con el objeto de consumo y la escucha musical aparentemente vinculada con los medios masivos de comunicación resulta ejemplificadora de la valoración que Adorno, en tanto uno de los referentes más destacados de la Teoría Crítica, realiza de la incidencia de la industria cultural en las percepciones, acciones y prácticas de los sujetos. Entre estos sujetos, se encuentra principalmente la clase trabajadora y también una porción importante de la clase media comercial, administrativa y profesional. Para la Teoría Crítica, a partir de los años 50, la televisión es considerada en tanto instrumento de dominación ideológica de los poderes reales o fácticos (Adorno, 1966, [1954]). Para esta perspectiva, ese

oyente televidente, es el que no puede sino instalarse en la repetición artificiosa que sustituye al ser social por un reflejo a representar, quien con inocencia consume y se conforma con lo que le propone un poder mercantilizado y dominante. Es esta tipología una buena caracterización de las conceptualizaciones imperantes en torno a la dimensión de la escucha en la televisión²⁷, incluso en la actualidad y entre sus propios profesionales. Que su difusión haya alcanzado grandes e importantes desarrollos, no implica que no pueda confrontarse con otras formas de comprensión de dicho fenómeno, que sin negar la fragmentación como eje sustantivo pueda encontrar en ella un aspecto operativo de los sujetos que escuchan la televisión y que la miran, con total dominio de sus capacidades operatorias.

La inexistencia de pliegues retráctiles cutáneos o de cualquier otra forma orgánica que permita inhibir la audición, hace del fenómeno de la escucha algo diferencial del de la visión. Si bien, el párpado tiene como función proteger al ojo, sirve como expresión material de la voluntad de negarse a ver, a tal punto que cuando necesitamos enfatizar esa negación sumamos las manos o los brazos o incluso un objeto que cubra u obstaculice por interposición lo que está a la vista. Es obvio que no podemos proceder en igual forma con el oído. No hay párpado auditivo, todo material interpuesto en el órgano de la audición es añadido. Podemos no concentrarnos en lo que oímos, pero si nuestro sistema auditivo funciona en estándares aceptables a la recepción del sonido, no podemos dejar de oír. El audífono natural del oído es la atención, puede amplificar o silenciar fenómenos acústicos de nuestra percepción, o sea una actividad cognitiva que involucra nuestro sistema nervioso en niveles complejos. Por eso, tampoco, pareciera ser una buena orientación la creencia sobre la condición de excelencia en la escucha asociada a la captación consciente de todo lo que a nivel sonoro existe como estímulo en una determinada situación, ya que la percepción que actúa en función de condicionantes culturales e históricos opera en un nivel primario seleccionando parcialidades del total de aspectos a percibir.

La escucha televisiva ha estado conceptualizada como una escucha intermitente en la atención, entre otras cosas porque al compartir la visualización de la televisión con otras posibles tareas o acciones paralelas y, ser el hombre un animal con una

²⁷ En las entrevistas realizadas a los realizadores de las series documentales televisivas analizadas, los mismos siempre refirieron a la necesidad de disponer recursos audiovisuales específicos para convocar a la atención dispersa de la teleaudiencia. Nota de la autora.

atención de tipo focal, entonces la escucha atenta “se ha visto” obstaculizada por otras fuentes sonoras contemporáneas o por el resto de las actividades desarrolladas mientras se ve televisión. Muchos de estos presupuestos podrían argumentarse contrariamente o, al menos, parcialmente debilitarse. Por ejemplo, ese tipo de *escucha de entretenimiento* para Adorno, no ha involucrado necesariamente un alto en la comprensión de las actividades desarrolladas en forma paralela a la escucha ni tampoco ha demostrado en forma sistémica una carencia de comprensión de los fenómenos acústicos ni de los estéticos que se escucharon, aun de manera discontinua. A menudo, por fuera de la Teoría Crítica pero muy adentro de sus ideas preconcebidas, se ha señalado que el cine supone, de modo contrario a la televisión o incluso de una instalación de video, una atención diferenciable. Ahora bien: la experiencia social de la proyección cinematográfica hace que la atención a la película en cuestión sea relativizada si en esa situación nos encontramos atravesados, por ejemplo, por circunstancias personales que no permiten adentrarnos en ese tiempo y espacio que propone la proyección de la película, por más oscurecida que esté la sala y por muy buenas que sean las butacas, nuestra atención a ese film está mediada por otras cuestiones. Un caso modélico pudiera ser cuando estamos preocupados por situaciones externas a lo expuesto en el film, o porque nos encontramos en el cine para una cita con la que tenemos expectativas de otro tipo más que de una experiencia estético-audiovisual. En cualquier caso, la percepción, comprensión e interpretación de dicho film está conviviendo con nuestra atención escindida, aun cuando no hagamos otro sonido ni ninguna otra acción más que mirar la pantalla. Por consecuencia, reconociendo la posible atención dispersa respecto de los contenidos de una determinada transmisión televisiva, se sostiene que dicha intermitencia constituye una correlación a la condición de teleaudiencia, pero no es de carácter determinante. Así, su contrario es plenamente posible, o sea la atención focal sostenida, tanto como otras formas del audiovisual también pueden no instalarse en ese tipo de actitud concentrada. Dicho de otro modo, es posible mirar y escuchar televisión de forma continua, a la vez que atenta o dispersa, aun cuando el lugar no esté oscurecido, el resto de los sujetos no estén en silencio y existan interrupciones de la transmisión por los contenidos del espacio publicitario. Así funciona la radio también, en el trabajo, en los desplazamientos o recorridos y en la escucha en solitario y sin deambulación alguna. Por ello, existen programas televisivos que no poseen recursos estandarizados para convocar la atención,

programas donde esos recursos son usados de forma complementaria con la narrativa a sostener, programas donde las teleaudiencias buscan una escucha atenta o dispersa independientemente de los artilugios que le propio programa presente. Creemos posible afirmar

que la distracción, la escucha intermitente, sea asimismo un medio, una actitud que permita que el sentido de la obra surja; que una cierta inatención, que una cierta fluctuación de la escucha también constituya una relación válida y fecunda en la interpretación auditiva de la obra.(Szendy, 2003: 130)

De igual forma se consideran aquí estos excursos teóricos en torno a la interpretación de los televidentes. Dado que lo enunciado en la televisión cobra dimensión en el contexto de su producción, es decir en la interrelación entre los procedimientos constructivos de la imagen en movimiento, las dimensiones sonoras, las voluntades comunicacionales, estéticas y de entretenimiento que el medio conjuga con las operaciones que las audiencias realizan a partir de tales contenidos y en función de sus referencias socio culturales. En definitiva, convocar a las teleaudiencias con reiteraciones es necesario porque la repetición es parte del procedimiento compositivo, porque la contundencia de lo mostrado necesita de viento que avive ese fuego y la permanencia es una manera de lograrlo, no porque existan tipologías conductuales inherentes a las formas de ver y escuchar televisión. Si no se propone una enunciación televisiva que permita crear sentido disímil en la experiencia de la teleaudiencia, si lo dicho debe comprenderse en forma unívoca es porque se espera que ese espectador capte todo lo que el realizador tiene para decir, porque se confunde a Funes, el memorioso, con alguien inteligente.

METODOLOGÍA

“La otra metodología era el diálogo de contrarios, (...) no hay nada mejor que la dialéctica en un desarrollo dramático, pasas de una acción de un grupo a la contracción del otro...”

Patricio Guzmán²⁸

En esta investigación el marco de referencia teórica está conformado por los lineamientos del Materialismo Filosófico, que posee en la obra del filósofo español Gustavo Bueno su principal referente. En particular, su aplicación en el estudio de la televisión fundado en la reformulación de las Ideas de Apariencia y Verdad producida a partir de la experiencia de la *televisión formal*, mediante la clarividencia. En este caso, la transferencia supone las formas de reflexión, sus caminos y formulaciones, así como las definiciones que involucran a dichas Ideas (Apariencia y Verdad) en contextos particulares, aplicadas a un campo de conocimiento específico, como el del tratamiento audiovisual para la divulgación de temas de la música popular que involucran conceptos operatorios. Dado la adecuación que el estudio de los documentales televisivos requiere, porque nunca pueden cumplir con la condición de directo -de la transmisión en tiempo real-, se articularán las propuestas del materialismo filosófico con los postulados del historiador y sociólogo Jérôme Bourdon sobre la relación con el directo que la televisión posee en las teleaudiencias en tanto “creencia espectral” y, el caso específico del documental como televisión de montaje (Bourdon, 1997:63). En la diferenciación entre verdadero-directo y directo diferido, la técnica de la televisión distingue las transmisiones de lo que está sucediendo en otro espacio con una diferencia mínima, desestimable, de instantes (televisión formal en la propuesta de G. Bueno), de lo que, en el segundo caso, sería la transmisión en la que existe un mínimo posible de montaje ya que lo visualizado y oído ha sido previamente grabado. Sin embargo, considerando que la técnica interviene sobre las creencias de las audiencias según el autor, el directo tal y como

²⁸ Declaración de Patricio Guzmán en referencia a las formas de rodaje del documental “La Batalla de Chile” (1977), de su autoría. La misma, está disponible a los 00:03:10 del registro de la conferencia dada en el Seminario de Cine Documental Patricio Guzmán, del 12 al 16 de diciembre de 2011 en la Cinemateca Distrital, en Bogotá. Audio disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=FhUD3QeMTPY> escuchado el 12/03/2016.

lo perciben las teleaudiencias presenta múltiples formas de realización que en algunos casos involucra al montaje, dado que el directo como tal no es sino una construcción. En ese sentido, se distinguirá entre el **directo realizado**, donde el espectador <<posee de manera plena, la impresión del directo>>, la **televisión de continuidad**, en la que resulta parcial dicha experiencia y la **televisión de montaje** <<que tiene por rasgo común brindarse como reunión ex post de elementos “tomados de la realidad”>> (Bourdon, 1997: 63-64). Esta posibilidad de incluir a las teleaudiencias en la definición de una acción de origen técnico (el directo) pero que también interviene en las creencias de los espectadores, abre camino a la indagación sobre la potencialidad de los documentales televisivos especializados en música para reconfigurar los conceptos operatorios mediante el tratamiento audiovisual en el cual se los muestra. Desde ya que debemos asumir una actitud crítica respecto de la creencia, dado que “...encontramos razones que confirman nuestra creencia porque ya creemos; no es que creamos porque hayamos encontrado suficientes buenas razones para creer” (Salvoj Žižek, 2003: 355). En todo caso, la voluntad de la creencia deberá orientarnos hacia la importancia de las teleaudiencias en la delimitación de las conclusiones en un marco en el que los elementos tomados de la realidad, no son una especie de transducción de la misma sino una particular manera de mostrarlos en un dispositivo específico.

Asimismo, aspectos parciales de la Teoría de las mediaciones (Pierre Bourdieu, 2002 y Antoine Henion, 2010) han sido considerados e integran el corpus de aspectos sustanciales (Ynoub, 2014: 210) para este estudio. Las mediaciones existentes entre los agentes del campo musical y los del audiovisual, tanto como las que la propia televisión realiza con la audiencia se han considerado relevantes dado que evitan asociaciones de tipo instrumentalistas en el análisis de los fenómenos estudiados (Negus, 2005: 10). Tales perspectivas han sido siempre articuladas con un tipo de investigación hermenéutica, en relación con la interpretación de los fenómenos artísticos y, en particular, de los musicales.

Se ha considerado a la abducción en tanto inferencia de interpretación de los casos analizados (tratamiento de conceptos operatorios de la música en series documentales) que al estipular las reglas o regularidades hace posible la relación entre la “materialidad significativa con el sentido o significado” (Ynoub, 2014: 75). Para decirlo de otro modo, cada documental, episodio o fragmento de un episodio

analizado logra conformar los criterios de relaciones constantes que permitirán advertir grados posibles de variación o invariancia en los rasgos seleccionados y, por consiguiente, interpretar significaciones en torno a los conceptos operatorios de la música popular latinoamericana.

Crear la hipótesis de que lo asmático se vuelva oxígeno ²⁹ . Caracterización de las unidades de análisis

Si bien el uso dominante de la música en la televisión es con fines mercantiles en promociones de productos a venderse mediante la publicidad (Frith, 2002: 282), su incorporación como tema de la programación posee diversos géneros. A los fines de integrar un recorrido histórico con una dimensión analítica de los diferentes formatos y contenidos televisivos se caracterizan brevemente, con el fin de diferenciarlos de las series documentales televisivas especializadas en música. El rubro programa musical puede estar subsumido en el denominado rubro programa cultural, esto depende de la institución que caracterice dicha programación. Por ejemplo, un mismo programa puede en un premio de una asociación de críticos de televisión nacional estar incluido en una competencia como programa cultural y a la vez configurar otra competencia en torno a la programación musical. Asimismo los programas televisivos sobre música pueden diferenciarse por su relación con la *televisión formal*, aunque incluyan en su interior aspectos de *televisión material*. Es en la transmisión en directo, donde el dramatismo de la situación mostrada se corresponde con el tiempo en el que ocurre dicha situación y con el que se la ve y escucha, por lo que la clarividencia³⁰ posibilita esa "...diferencia específica transgénica de la televisión formal..." (Bueno, 2000: 188), distinguiendo a la televisión en el conjunto de medios de comunicación existentes. Por lo que la transmisión diferida temporalmente se corresponde con una

²⁹ Verso extraído de la canción *Esdrújulo* (Daniel Viglietti, 1992-93).

³⁰ Dada la especificidad y la determinación que el concepto de clarividencia posee en esta distinción entre televisión formal y material, nos permitimos citar literalmente su definición desarrollada por Gustavo Bueno desde el materialismo filosófico: "La clarividencia alude, inicialmente a la visión a distancia de contenidos apotéticos que no sólo están en el espacio a distancia tras cuerpos opacos, sino que han de estar dados en el espacio tiempo, en presencia causal real del televidente" (Bueno, 2000: 218).

forma televisiva material, que puede nutrirse del cine como de la literatura, del teatro o de la radiofonía. En ese sentido afirma el filósofo español que:

En efecto, la «televisión material» cubre el conjunto de situaciones en las cuales el televidente, ante la telepantalla, está percibiendo (viendo, escuchando) secuencias que podría percibir por otras vías alternativas a las que consideramos como específicamente o formalmente televisivas, y que no serían otras sino aquellas en las cuales la fecha dramática de las escenas televisadas fuera la fecha del presente de los televidentes (Bueno, 2000: 271).

Por ejemplo, los programas de música dedicados a la difusión musical, en Argentina puede ser *Pasión de Sábado* que se realizan en vivo configuran un caso de televisión formal. Se trata de un programa larga duración, o sea que transmite durante varias horas. A pesar de contener actualmente aspectos del reality, lo que lo lleva al uso de material grabado previamente pero retransmitido en vivo, fundamentalmente se centra en los shows de música tropical realizados con público en el estudio. Este es un caso claro de televisión formal, en el cual la televisión material se hace presente.

Siguiendo entonces, los criterios expuestos relevamos los siguientes casos de programación televisiva dedicada a la música, entre la que se distinguen los programas:

1- Dedicados a la difusión, pudiendo ser los que contienen la participación de los músicos destacados en las industrias culturales y principalmente en las discográficas, tales como los programas de varias horas de transmisión en directo con presentaciones en vivo y reportajes. En estos casos los géneros musicales contenidos pueden ser varios o un único género, de igual forma los tipos de agrupamiento musical. Se distinguen antes bien por la diversidad de artistas que participan y suelen ser de carácter semanal. Estos programas serían los pioneros en el rubro. Además del ya mencionado pueden citarse los programas históricos como *Badía y Compañía* o *La botica del tango*.

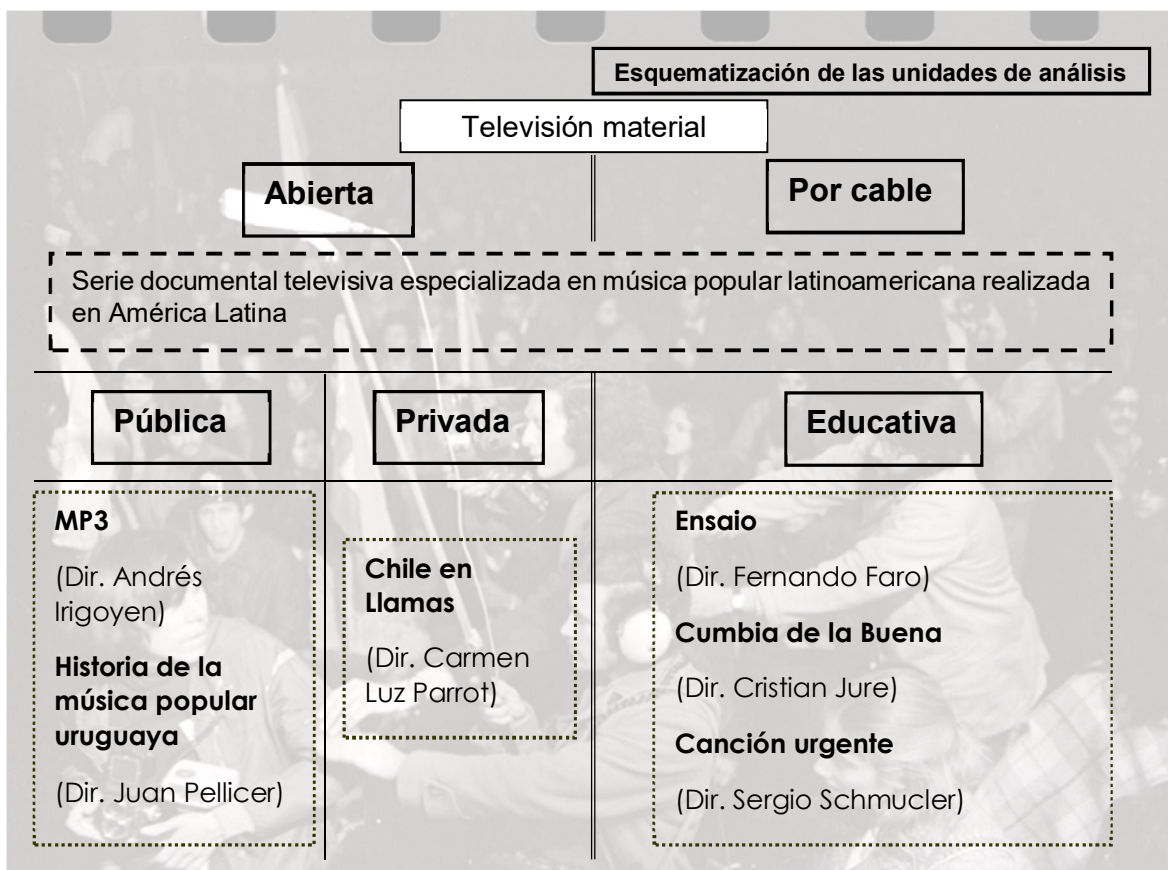
2- Dedicados a la selección o promoción de músicos, sean principiantes en la industria, debutantes y/o aficionados. Entre estos se encuentran los festivales principalmente de canciones interpretadas por solistas, los programas dedicados a un género musical en particular donde la agrupación musical puede variar y los que se promueve la participación de aficionados “talentosos” previa selección o casting. Estos programas pueden llegar a ser diarios fundamentalmente si se trata de concursos o competencias de habilidades musicales. Si bien están presentes desde la década del setenta, tienen en la actualidad un auge mayor, por ejemplo el caso del programa *La Voz... Argentina*, cuyo formato ha sido importado a la Argentina, siendo una adaptación del programa holandés *The Voice of Holland* creado por John de Mol en 2010.

3- Dedicados a un subgénero, por ejemplo dentro del rock u otro género en la música popular, realizados desde y para un canal de cable con el objetivo de difundir música mediante un video clip. Una particularidad de este tipo de programa televisivo es que el periodista o presentador especializado anticipa la visualización y escucha de los videos clips a transmitir. Ha llegado a incorporarse un término específico para su denominación: el VJs., es decir vejáis. En este caso el agente mediatiza la música previamente a su conocimiento incluyendo datos, interpretaciones y valoraciones. Este tipo de programas son referentes propios de las década de 1980 pero ampliándose en Argentina a audiencias masivas en la década siguiente. Un caso local ha sido el programa *El Club de Madonna*, emitido por Canal 9 a partir de 1988. Otro caso extremo es la constitución de la cadena televisiva temática MTV (Music Television) que en 1981 aparece asociada Warner y que en la actualidad forma parte del conglomerado mediático norteamericano Viacom Inc.

4- Documental dedicado a la difusión de un tema o problema concreto o de un género musical en particular. En este tipo se encuentran los programas que desarrollan un tema o contenido tanto en emisión unitaria como en emisiones seriadas. En estos casos la narración en off pareciera ser uno de los rasgos siempre existentes, con mayor o menor presencia. De igual modo la toma directa permanece. Suelen centrarse en un género musical. Si bien es posible constatar su presencia desde las década de 1970, es uno de los formatos que más vigencia temporal ha tenido en el rubro. Un ejemplo puede ser la serie *Rito y geografía del cante*, producida por la televisión pública española, emitida entre 1971 y 1973, que se integra por cien

episodios de media hora cada uno. En este caso la locución en off, prestigia lo dicho asimilando la construcción.

A partir de tales clasificaciones se propone organizar un esquema en el que las unidades de análisis y los casos (con los que se diseñaron las muestras) se interrelacionen con los tipos de oferta televisiva que conforma el contexto en el que se inserta la serie documental especializada. En esta investigación sólo nos centraremos en el estudio de casos que pertenecen a la última categoría de la clasificación antes realizada.



La fotografía original de fondo fue realizada por Armindo Cardoso y muestra al equipo de filmación del documental La Batalla de Chile en 1972, la intervención es de la autora.

El universo de análisis y las unidades correspondientes se estableció en función de los criterios debajo expuestos. El **universo de análisis** está conformado por las series documentales televisivas especializadas en la difusión y/o popularización

musical. Las **unidades de análisis** delimitadas a partir de su “definición por comprensión” (Ynoub, 2014: 236) las integran series documentales televisivas especializadas en música popular, producidas en Latinoamérica durante los últimos cuarenta años. Para concretar la síntesis de las unidades se realizó una selección considerando sus características en tanto obras audiovisuales, los objetivos y las hipótesis del presente trabajo, para los cual se visualizaron analíticamente documentales de la televisión argentina, paraguaya, uruguaya, brasilera, chilena, boliviana y ecuatoriana. Además se visualizaron documentales cinematográficos de los realizadores que tuvieron a cargo los documentales televisivos que se seleccionaron³¹. De esa primera selección se considerarán finalmente los siguientes casos en función de su definición por extensión (Ynoub, 2014, 236):

- 1- **Mp3** (selección de episodios) serie documental dirigida por Mario Andrés Irigoyen emitida en la TV pública desde 2007, Argentina.
- 2- **Historia de la música popular uruguaya** (selección de episodios) serie documental dirigida por Juan Pellicer emitida por TNU (Televisión Nacional Uruguay) en 2009, Uruguay.
- 3- **Chile en llamas. El arte de la censura** (selección de episodios) serie documental dirigida por Carmen Luz Parot emitida en 2015 por CHV (Chilevisión) canal privado cuyo propietario actual es Time Warner, Chile.
- 4- **Canción Urgente**. Serie documental dirigida por Sergio Schmucler emitida en 2013 por Canal Encuentro, Argentina.
- 5- **Cumbia de la Buena**. Serie documental dirigida por Cristian Jure emitida en 2015 por Canal Encuentro, Argentina.
- 6- **MPB especial- Ensaio**. Serie documental creada y dirigida por Fernando Faro, emitida desde 1969 (MPB especial) en la TV Tupi, y desde 1971 en el canal TV cultura de San Pablo, denominándose Ensaio a partir de 1989 hasta la actualidad³².

³¹ Se visualizaron de Carmen Luz Parot “Estadio Nacional” (2002) y “El derecho de Vivir en Paz (1999). De Mario Andrés Irigoyen y Ana Cacopardo “Ojos que no ven” (2009), “Un Claro día de Justicia” con dirección: Ana Cacopardo - Ingrid Jaschek y realización de Mario Andrés Irigoyen (2006). De Cristian Jure y Emilio Cartoy Díaz “La guerra por otros medios” (2010) y el telefilm “Paraguay. Nosotros también podemos” (2009).

³² A partir del fallecimiento de su creador, Fernando Faro el 25/04/2016 no se ha podido constatar la existencia de nuevos episodios, sí la continuidad de las retransmisiones de los anteriores en la programación de la cadena TV Cultura.

A partir de ello, con el objeto de delimitar los conceptos operatorios de la música popular latinoamericana y su tratamiento en tales documentales, se consideraron las siguientes semejanzas que permitieron establecer clasificaciones diferenciales:

- a- todos los audiovisuales analizados son series documentales televisivas³³ producidas en Latinoamérica durante los últimos cuarenta años;
- b- incluyen al testimonio de músicos como fuente documental primaria;
- c- integran a agentes del campo de la música³⁴ en equipos de producción y/o en conducción del audiovisual;
- d- desarrollan explícitamente la relación música y política;
- e- enfatizan la relación música- trabajo- mercado;
- f- se destacan por rasgos propios a los procedimientos compositivos de la disciplina audiovisual;
- g- se dirigen a un público masivo no especializado;
- h- consideran lo territorial como una dimensión al menos tangencial dentro del marco de análisis de los fenómenos musicales presentados;
- i- no son producidos por equipos de realización audiovisual vinculados institucionalmente con centros de investigación y promoción del conocimiento específico;
- j- abordan aspectos identitarios de la música popular latinoamericana observables en rasgos como el relativo al ritmo musical, al utilizarlo como sinónimo de género musical y no como organización cualitativa del tiempo (Belinche, 2006).

El primer criterio (a), considera que la producción audiovisual en Latinoamérica presenta rasgos propios que la distinguen de otras formas de producción, incluso en

³³ La lista incluye, entre los más destacados, los documentales televisivos: Historia de la Música Popular Uruguaya, Canción urgente, Chile en llamas, La MPB en tiempos de represión, MP3, 7 días con el pueblo, Músicos de Latinoamérica, Ensaio, entre otros.

³⁴ A partir de lo propuesto por Bourdieu (2002 [1966]) consideramos Campo musical al espacio socio cultural que con autonomía produce música, en tanto bien simbólico, y a la vez mediatiza las relaciones con la misma y la sociedad, integrando desde el conflicto a las relaciones sociales de agentes que estructuran dicho ámbito. Dichos sujetos se interrelacionan configurando el campo musical participando de su realización cooperando, compitiendo, definiéndose a partir de él, contrastándose con él, en suma constituyendo un sistema de relaciones. Por lo cual, un agente del campo de la música puede serlo un compositor, un sonidista, un instrumentista, un intérprete, un productor, un crítico, un editor, un luthier, un disc jockey, entre otros.

los estándares que la televisión abierta domina, que suelen presentarse como globalizadas. Por ejemplo, un programa con emisión en televisión abierta posiblemente por más carácter documental que posea suele contar con un cuerpo grande de editores³⁵, el resultado es el de un trabajo en un equipo de dimensiones importantes donde el ordenamiento, la sistematización y cierta automatización del trabajo debe garantizarse. Aun cuando eso se parece en varias cadenas televisivas públicas en el mundo, no es la misma forma de producción de la televisión pública holandesa que la argentina, difieren en aspectos que abarcan desde las prácticas culturales y estéticas hasta el presupuesto y las tecnologías disponibles. Por ello, consideramos que al momento de pensar e investigar sobre la configuración de conceptos operatorios sobre la música popular latinoamericana a través de los documentales televisivos, resultaba de peso la cuestión identitaria regional de los realizadores, músicos, cadenas de televisión y audiencias que las unidades de análisis y los casos pudieran poseer.

En torno al testimonio de músicos (b) consideramos importante evaluar la referencia a los sujetos que operan profesionalmente con los conceptos estudiados, es decir a los propios músicos. Y en particular, se seleccionaron las series documentales donde las entrevistas a músicos están centradas en personalidades destacadas y consagradas en el mercado musical así como los casos que incluyen músicos aficionados o que están en situación de iniciación dentro de su formación, o de su carrera profesional.

La adopción de una segmentación entre los documentales que poseían en sus equipos de realización a agentes del campo musical o a los que no lo hacían (c) responde a la voluntad de indagar sobre la incidencia de estos agentes en torno a la dimensión operatoria de los conceptos estudiados en cada caso, asumiendo que en función del habitus pueden orientar prácticas particulares en la realización.

El abordaje explícito de la relación música y política (d) resulta de importancia para la investigación porque a menudo esa relación suele únicamente exponerse en torno a la censura o prohibición (la región toda está atravesada por esa experiencia represiva y domesticadora) aunque ha existido también en democracia. En esta investigación se busca considerar otras posibles formas de inclusión de la relación música y política en diversas esferas de la realización musical en el documental televisivo. Por ejemplo,

³⁵ En el caso del programa analizado MP3 emitido por la TV pública en Argentina han trabajado hasta siete editores por episodio.

en el conflicto entre la tradición, la autenticidad, la innovación y lo masivo hay una dimensión política que atraviesa las valoraciones, evaluaciones y definiciones que en esos márgenes se realizan en torno a la música y que pueden estar presentes en la televisión, como pretendemos encontrar en los casos analizados.

En el quinto criterio (e) buscamos indagar en torno lo que los documentales televisivos seleccionados muestran sobre la música popular latinoamericana, el mercado discográfico y del espectáculo, las formas de circulación y las relaciones sociales de producción, conjunto asociado también en forma analítica a la delimitación del mismo concepto de música popular.

En el sexto (f) se busca coordinar las maneras enunciativas y discursivas con las formas de presentación audiovisual en el medio televisivo, entendiendo que lo dicho está no sólo en un contexto (espacio temporal) determinado sino que es mostrado en condiciones particulares que reafirman, contradicen, enfatizan, ocultan, en definitiva producen también esos conceptos operatorios.

Se consideró cubrir una muestra que abarque diferentes tipos de audiencias, siendo todas no especializadas (g). En este sentido existen documentales transmitidos en canales públicos de aire, de cable, en canales educativos y en canales comerciales privados. Se seleccionaron casos en los cuales se tenía predeterminación de audiencia en torno al marketing y casos en los que no se poseía estudio previo alguno, además se analizaron documentales que se transmitían en diferentes momentos horarios de la programación, por lo que también cubrieron diferentes tipos de audiencias posibles.

Las muestras se conformaron mediante el grado de incidencia de la problemática territorial sobre los fenómenos musicales (h), por ejemplo en torno a las condiciones climáticas y en relación con las pautas culturales y geográficas También en relación con las condiciones de producción que operan desde el territorio –como el uso de instrumentos de viento a gran altura, como en la mayor parte de la música andina o nortina tal y como se la conoce en Chile-. En este sentido, la delimitación territorial se refiere a la condición latinoamericana, es decir, al segmento cultural, espacial, histórico, económico, político, étnico y sonoro que se corresponde con ese proceso de identificación donde el mestizaje permite comprender características resultantes tanto como procesuales.

Segmentar los documentales televisivos de difusión realizados por equipos o productoras institucionalizados de los que se originan sin una institución especializada que oriente la realización (h) resultó importante dado que el interés de esta investigación no radica en descubrir el tratamiento de conceptos operatorios definidos en forma previa, como entidades cognoscitivas trascendentales, sino en considerarlos a partir de su puesta en acto al interior de los documentales de difusión a audiencias masivas. Entendemos que los documentales televisivos de difusión vinculados a la tradición científica, poseen estándares de producción que los diferencian de aquellos no institucionalizados. Concretamente si el Instituto Nacional de Musicología tuviera un equipo documental propio o hubiera producido una serie documental televisiva sobre música popular latinoamericana se hubiera descartado, dado que se considera que ese equipo de realización posee acceso a información y fuentes documentales diferentes y muy específicas. Otro caso pudiera haberlo constituido la productora audiovisual del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). Se considera que estos casos pueden enmascarar la construcción de los conceptos operatorios por estar altamente vinculados con la práctica documental de tipo científico, cuya estandarización ha sido más alta y resulta muy habitual. No se trata de menosprecio ni de sobrevaloración, sino de que no resulta la fuente de información más apta para este estudio y por consiguiente no integra las muestras usadas.

Por último, la cuestión en torno a los rasgos identitarios de la música popular latinoamericana en un aspecto del tratamiento del ritmo musical (i) implica una diferenciación entre los conceptos operatorios, ya que se priorizó el del ritmo frente a otros posibles como la textura, el timbre o sonoridad³⁶ y/o la forma de las músicas. Las razones de esta prioridad están en torno a la ambivalencia con la que dicho vocablo es usado verbalmente y en la construcción audiovisual de los documentales. Tanto se lo considere en su dimensión gramatical como concepto que permite comprender las relaciones cualitativas y/o cuantitativas de los materiales sonoros en

³⁶ Se entiende por sonoridad al conjunto de aspectos que refieren al sonido (timbre), a la fuente sonora y al modo estético de sonar de un instrumento, una música o una cultura.

el tiempo³⁷ o se lo asocie con un género musical específico³⁸, el ritmo posee aspectos que lo destacan entre los conceptos de forma, timbre o de textura. Además de haber sido tradicionalmente uno de los conceptos operatorios menos atendidos por la composición y la reflexión musical de tradición escrita, proveniente de la cultura centro-europea, el uso popularizado del ritmo como sinónimo de género musical implica una sinécdoque. Dicha operación involucra la denominación de una multiplicidad de rasgos mediante uno de todos ellos. Esos rasgos resultan identitarios a un tipo de música cuyas características son comunes (elementos definitorios del género) y que puede incluir diversas manifestaciones (cada tema o canción). Esa formulación que se corrobora en el uso cotidiano de expresiones como “la milonga es un ritmo de Uruguay y de Argentina” y se muestra como síntesis, tiene probables orígenes en el desarrollo analítico de la musicología nacionalista del siglo XIX, continuando en la de carácter difusionista de la primera mitad del siglo XX. Es el lugar al que las músicas populares en Latinoamérica pueden apelar como rasgo característico, incluso en cierta tipicidad exótica (Garramuño, 2007), frente a la predominancia de los sistemas de alturas y el desarrollo motivico-temático de la tradición compositiva centro-europea.

La preponderancia del ritmo como elemento estructurador de la música popular es, a la vez, la observación de un componente de esa música por sobre otros. Y puede conformar la eliminación de un aspecto sustancial de la misma: la sonoridad o el timbre, y también la negación de la espacialidad musical (textura) como elemento de peso en la configuración de los géneros. Con el afán clasificatorio de los análisis taxonómicos de la música popular, la musicología tradicional diferenció tipos de ritmos como identitarios de diversos géneros, aislándolos de los componentes tímbricos, y de las relaciones sonoras propias a las prácticas de dichas músicas. Esa actitud supuso al género musical como una entidad estable, constituido por aspectos invariantes que permitieron delimitar la pertenencia o no de un caso a esa regla,

³⁷ Son ejemplos de referencias al ritmo musical, por ejemplo la descripción “el ritmo fragmentario de tal obra”, “la correlación rítmica entre el motivo y su duplicación en la reexposición”, o “los cuatro golpes de los palillos de batería entre sí que anteceden inmediatamente a la ejecución musical indican con un ritmo isócrono la velocidad a la que se tocarán la música”. En términos más técnicos también son expresiones propias al ritmo musical: “dos corcheas seguida de corchea con punto”.

³⁸ La frase “la cumbia es el ritmo que se origina en Colombia pero hermana a Latinoamérica”, implica una síntesis en el ritmo de todo el fenómeno sonoro que involucra a la cumbia, que en este caso a los fines analíticos lo comprenderemos como género musical, independientemente del grado de verosimilitud de la afirmación.

habilitando la sustitución de fenómenos que articulan el ritmo al timbre, a la situación de realización e incluso al emplazamiento de esa música. Para expresarlo en un ejemplo, se pueden considerar las explicaciones de los ritmos del candombe. Cuando se detallan los tres tipos de toque o ritmos que se corresponden con los tres tambores (piano, chico y repique) que interactúan configurando ese género musical, y se lo extrae de la sonoridad específica que esos tres tambores poseen, -de ahí su tamaño distinto, sus roles diversos y su sonoridad o timbre-, se reemplaza una identidad compleja por una simple reducción a esquemas rítmicos. Dicha operación se basa en un modelo analítico que racionaliza parcializando las unidades con afanes taxonómicos, destacando la fórmula como elemento estructurador. En ella se anulan, o al menos, se olvidan cuestiones importantes tales como: que el candombe se baila; se traslada en las calles; se toca alternando palo y mano en el parche produciendo cambios tímbricos en el mismo instrumento; se porta en el cuerpo el instrumento a la vez que se desplaza en el espacio el intérprete y los tambores tienen roles diferenciados, estratificados. Es decir, que es en esa interacción donde la repetición de uno de los tambores es correlativa a la transformación del otro. En el caso de la murga uruguaya podemos decir que sin la forma de emisión vocal característica los arreglos armónicos pueden confundirse con cualquier otro arreglo para coro mixto. No son las armonías las que definen esa peculiar manifestación musical sino que es la cuestión tímbrica que involucra una sonoridad más nasal, gutural, sin modificaciones sustantivas de intensidad una vez emitido el sonido vocal lo que identifica a la música, además de los ritmos. En síntesis, no resulta posible disociar los aspectos de la sonoridad o el timbre de las demás características en la música popular. La reducción de los ritmos armónicos, de los diseños melódicos y de los patrones rítmicos de la batería no pueden nunca sintetizar al rock, que es una música que requiere tanto de la amplificación como de la búsqueda tímbrica en la voz; de la unidad sonora y rítmica del bajo al bombo de la batería como de las modificaciones tímbricas de la guitarra con distorsión; de una forma particular de usar la voz como de incluir al cuerpo en la performance³⁹, entre otros factores que sí identifican un género musical. Pero esto implica comprender al género musical como una unidad dinámica, flexible y con más fluctuación que estabilidad. El esquematismo de la

³⁹ Si bien el desarrollo del concepto es profundo y la bibliografía referida es amplia, en este caso consideraremos a la performance como “la relación que en la concreta ejecución se produce entre intérpretes, audiencia y géneros culturales” (Martín, 2011: 19).

musicología de corte positivista se manifiesta en una acción sostenida en el tiempo con gran impacto de difusión para *inventar géneros* (Oscar Chamosa, 2012), para determinar vínculos nacionales de músicas mediante rasgos parciales de grupos poblacionales que no son siempre las mayorías (Alejandro Madrid, 2010). Por ello, la manera en la que se aborda en el documental el ritmo musical resulta de interés en este trabajo de investigación, ya que incide en la delimitación de lo que se conceptualiza como música popular y, en ella, se particulariza como latinoamericana.

En la televisión de Latinoamérica, las formas de inclusión de la música popular de la región en programas televisivos especialmente dedicados a la misma han sido diferentes según las tensiones y conflictos existentes en las relaciones entre medios masivos de comunicación, industria cultural y sociedad. Es decir, que los niveles institucionales de la televisión resultan importantes al momento de analizar nuestro objeto de estudio. A menudo la industria cultural se ha desarrollado en base a los éxitos televisivos. La relación entre los medios masivos de comunicación y las industrias culturales del ocio productoras de contenidos simbólicos puede estar dada por compartir los dueños (conformar el mismo titular o el mismo grupo económico) y, consecuentemente, los intereses económicos; por retroalimentar acuerdos comerciales e ideológicos o por el sometimiento de uno sobre otro (Bourdieu: 2002). Esto necesariamente implica el análisis de las necesidades e intereses, de las dinámicas y de los particularismos propios a una relación que se establece comercialmente pero opera culturalmente. En ese sentido, Mauricio Vera-Sánchez indica que

... la articulación cultura-economía hace de la televisión —y en ella del video clip— un espacio primordial para el estudio de las prácticas estéticas, de significación, simbolización, representación y creatividad contemporánea que conforman y transforman la trama cultural (Vera Sánchez, 2009: 263).

De ahí que la relación entre la producción de sentido que realizan los contenidos de televisión mencionados (como enunciado y como forma poética) impacte en la configuración conceptual que la teleaudiencia tiene sobre la música, los músicos y sus problemas o características.

Por estos motivos, el diseño muestral realizado pretende considerar diferentes tipos de oferta televisiva (canales públicos, privados, de aire o por cable, televisión educativa o cultural), programaciones breves y extensas, con equipos pequeños y con equipos industriales, con una única transmisión y con emisiones de varios años en diferentes horarios y periodicidades, y -por último- se buscaron casos en los que se aborden más de uno de los conceptos operatorios seleccionados. Por ejemplo, la *definición por extensión* (Ynoub, 2014: 237) de los casos puede implicar a un mismo capítulo de una serie tematizando dos o tres conceptos aludidos. De esa manera nos encontramos con episodios que al considerar la relación música y política abordan también la relación música y mercado.

Para sintetizar, las unidades de análisis, en tanto "...la entidad o el material de trabajo a estudiar" (Ynoub, 2014: 237) en el presente trabajo son las series documentales televisivas especializadas en música. Los casos son las series documentales antes detalladas, y las variables a analizar son los tratamientos de un grupo específico de conceptos operatorios propios de la música popular latinoamericana relacionados a los criterios de semejanza que se desarrollaron previamente.

Dimensiones analíticas de las series documentales televisivas especializadas en música popular latinoamericana: variables, dimensiones e indicadores

En tanto posibles estados que cada unidad de análisis puede asumir, es decir, como sistema de clasificación (Ynoub, 2014: 237) se consideran las siguientes entidades o variables y se desglosan sus respectivas clases o valores en orden continuo.

1. La dimensión sonora de la música popular latinoamericana. En esta categoría buscamos diferentes clases de significación o alcances del concepto de música popular de Latinoamérica. Se estudian tanto las expresiones verbales (declaraciones) como las realizaciones sonoras (interpretaciones musicales) en las que:

1.1. se entienda al ritmo musical como la relación cualitativa y/o cuantitativa de las duraciones sonoras (incluyendo a las claves rítmicas como rasgo identitario

de las músicas populares mulatas y mestizas en Latinoamérica o, la reducción del ritmo al término compás),

- 1.2. se utiliza el término ritmo como sinónimo de género musical (por ejemplo, ritmo habanera, ritmo puya, ritmo danzón)
 - 1.3. se integra al ritmo musical como una dimensión que se correlaciona con la sonoridad o timbre, la espacialidad y otras dimensiones musicales.
 - 1.4. Se considera al género musical como una unidad cerrada definible por rasgos sintácticos,
 - 1.5. Se considera al género musical como una invención / construcción dialéctica entre la tradición y la innovación, entre lo industrial y la práctica vocacional,
 - 1.6. Se distingue a la música popular latinoamericana,
 - 1.7. Se integra la música popular latinoamericana al conjunto de música populares a escala global,
2. **Las relaciones sociales al interior del campo musical.** Esta variable alude a los sujetos o agentes que están directamente relacionados con la realización musical pero que no son únicamente destinatarios. Así pueden considerarse tanto a los músicos o artistas musicales como a los técnicos de grabación, sonidistas, personal asistente en vivo, productores, luthiers, musicólogos, docentes de música, músicos vocacionales y disc jockeys. A los fines analíticos se consideran clases a las siguientes situaciones de la variable:
- 2.1. presenta una concepción inclusiva de los agentes del campo de la música mediante referencias directas (testimonio, archivo, visualización de su accionar),
 - 2.2. se centra en la figura de un músico en particular desconociendo al resto de los agentes,
 - 2.3. propone la incorporación de sujetos tradicionalmente desconocidos como agentes del campo musical.
3. **Las formas de producción y difusión musicales.** En esta clasificación consideramos la exposición, presentación, referencia y/o alusión a las etapas creativas de la realización musical (sea en la composición como en la interpretación) o en las etapas de comercialización, promoción, negociación (Neustadt, 2007:11-12) y difusión. Nos interesaron los relatos de experiencia y las

exposiciones audiovisuales que se registraron en los documentales en torno al tema. Las clases que configuran esta variable son:

- 3.1. desconoce a la música como actividad productiva,
- 3.2. reconocer a la música como una actividad productiva y simbólica,
- 3.3. asocia el valor de la autenticidad musical a las producciones que circulan por fuera del mercado musical,
- 3.4. asume la complejidad de la producción musical en la industria cultural transnacional proponiendo elementos innovadores para analizar la relación música, trabajo y mercado.

4. La dimensión político-social de la música popular latinoamericana. Esta variable pretende considerar la relación música y política. Sus clases son:

- 4.1. expone la *relación música y política* en relación con la militancia explícita en torno a ideas o partidos de izquierda,
- 4.2. expone la *relación música y política* como manifestación panfletaria con la consecuente pérdida de capacidad metafórica, y por ende de calidad menguante,
- 4.3. expone la *relación música y política* como un rasgo en la música popular latinoamericana del pasado cercano,
- 4.4. expone la *relación música y política* como un elemento presente a nivel declarativo (verbal) y a nivel musical (sonoro).

5. Las conceptualizaciones sobre los músicos en relación con el ámbito socio cultural de su producción. En esta variable nos interesa analizar las maneras de comprender a la actividad musical profesional en función de cómo se entienden a los sujetos que hacen música. Se distinguen como clases de esta variable:

- 5.1 Se asocia el concepto operatorio *músico profesional* a un sujeto exitoso comercialmente en la actividad musical,
- 5.2 Se asocia el concepto operatorio *músico profesional* a un sujeto formado sistemáticamente en el estudio de la música,
- 5.3 Se asocia el concepto operatorio *músico profesional* a un sujeto dotado de características extraordinarias para la actividad musical (vinculado a la idea de genialidad, talento e innatismo),

- 5.4 Se asocia el concepto operatorio *músico profesional* a un sujeto que ejercita la praxis musical cotidiana y la entiende como un trabajo organizado tendiente a un fin.

Criterios operacionales para el tratamiento del material: los indicadores

Los **indicadores** de las variables se configuraron a partir de las unidades de análisis (series documentales televisivas) y de las muestras (episodios y/o fragmentos de un episodio o capítulo en particular). Para ello se consideraron las siguientes dimensiones en el audiovisual:

- a- los usos enunciativos de la voz narrativa en el documental (en off, over y en directo),
- b- el uso del archivo en relación al efecto documentalizante,
- c- la entrevista y el testimonio como recursos de construcción y popularización del conocimiento y,
- d- la tensión entre la toma directa, el montaje y la posproducción de imagen y sonido.

En función de tales dimensiones se consideran procedimientos aplicados a las unidades de análisis el examen crítico mediante la visualización de las series documentales televisivas mencionadas, la confrontación entre ellas a través de la matriz de datos, la realización de tres entrevistas en profundidad a realizadores y la administración de una entrevista focalizada (Metony Kendall (1946) en Ynoub, 2014: 331) a los mismos sujetos.

En el diseño del instrumento de relevamiento, es decir en el armado de la entrevista, convivieron el criterio de una formulación semidirigida y la entrevista focalizada (Metony Kendall (1946) en Ynoub, 2014: 331). En el primer tipo las preguntas o disparadores hacia el entrevistado dejaron espacio para la ampliación o derivación temática, así como se predeterminó áreas de cuestionamiento a indagar. En el segundo tipo se utilizó un fragmento del documental la Batalla de Chile de Patricio Guzmán (1977). El criterio de selección del fragmento se centró en:

- a- la elección de un plano secuencia extenso, sin montaje, en toma directa por lo que reúne varios de los recursos compositivos más tradicionales del documental como género,
- b- Se realiza con una cámara al hombro y en un traslado en la calle, lo que también retrotrae a las bases conceptuales del documental audiovisual,
- c- involucra la exposición de un hombre que junta materiales de desechos en un carro que es tirado por el mismo en la calle lo que expone una situación de marginalidad social,
- d- posee un arreglo de una canción de Sergio Ortega que fue la música de la campaña de Allende y la Unión Popular en la década del 70 pero realizada con un tempo mucho más lento que desdibuja considerablemente el original,
- e- a la vez el arreglo tiene instrumentos de viento andinos sintetizados que fueron censurados por relacionarlos a la Nueva Canción durante la dictadura en Chile,
- f- es una toma en blanco y negro,
- g- tiene voz en off con locutor tradicional con texto referente al momento histórico evocando hechos de público conocimiento,
- h- posee un grado de elaboración audiovisual notorio, ampliamente destacado por referentes de la disciplina.

Asimismo, el mecanismo de análisis se ha sido considerado a partir de una experiencia que el propio Patricio Guzmán realiza en su documental "Chile. La memoria obstinada" (1997). Allí dispone a una banda de vientos tocando en la calle la misma canción: *Venceremos* de Sergio Ortega y Claudio Iturra (1973), que fue el himno de la Unidad Popular, a partir de los 00:13:04 y filma la reacción de las personas en la calle ante la escucha de ese tema luego de veintitrés años de prohibición.

Debe declararse que el plano secuencia de la *Batalla de Chile* está citado en *Chile. La memoria obstinada*, con otra música de fondo y por momentos rallentizada, a la que se le intercala la imagen fotográfica de Jorge Müller Silva, su camarógrafo. Esa nueva cita no ha sido incluida en la entrevista, por presentar un grado de reelaboración que se distancia del objeto de estudio.

La administración de este instrumento en particular supuso la visualización del fragmento mientras se tomaba registro de la misma, por lo que el entrevistador (quien suscribe) observó participando de esa visualización. Se reprodujo el fragmento de video en tres oportunidades en una pantalla plana de 18 pulgadas. La primera reproducción se realizó siempre sin sonido, la segunda y tercera reproducción se incorporó el audio de la secuencia original. A los entrevistados se les adelantó en la concertación de la entrevista que la misma implicaría la visualización de fragmentos, pero no se indicó cuál. La primera reproducción sin sonido no fue anunciada, sino simplemente se indicó: “a continuación veremos un fragmento de una película, y luego conversaremos sobre la misma”. En todos los casos, los realizadores no llegaron al final del fragmento sin preguntar si existía un problema técnico con el audio o se trataba de un fragmento sin audio. A posteriori de la visualización se les propuso reflexionar sobre los aspectos que les resultaron más salientes de lo visto, y en todos los casos se hizo referencia a las cualidades técnicas del travelling en el plano secuencia. En un caso, el entrevistado tenía conocimiento de las condiciones particulares del rodaje por cercanía con el director Patricio Guzmán. Conocía la tecnología de la época involucrada en esa toma, las capacidades de los dispositivos cámaras y grabadores, así como la dificultad de su manipulación en un travelling sobre un desplazamiento en tránsito. En otro caso, el acento en las reflexiones tuvo vinculación a las referencias al cinema verité y al cine directo norteamericano que se interpretaban presentes en el plano secuencia observada. En un tercer caso se concentró en la calidad con la que está hecha la toma, respecto de la imagen filmada. En la segunda visualización, ya con conocimiento de a qué película documental pertenecía el fragmento reproducido, se les preguntó respecto de la relación del audio con las imágenes en movimiento. En esa instancia sólo uno de los tres entrevistados necesitó precisar si se trataba del audio de la voz en off o de la música. Los tres obtuvieron respuestas diferentes ante la consigna: ¿cómo se relaciona el audio con la imagen? Si bien antes los tres notaron una dificultad con la ausencia de sonido, en la instancia reflexiva sólo uno pudo referirse a la relación en términos de conflicto o contradicción. Para este realizador la imagen del hombre con carro, sintetizaba una actitud comprometida que se quería mostrar en los movimientos de base de la década de 1970 pero a la vez la imagen de ese hombre es (para este realizador) la de la reducción animal del hombre, de la humanidad en condiciones de marginalidad, que tira de carro cual caballo pero con una música que denota alegría.

Selección de informantes calificados

A los fines de ampliar las fuentes de información, se previó la realización de entrevistas (con la técnica del tipo de entrevista en profundidad) a los realizadores/directores que por causas que a continuación se explicitan se los consideró informante calificado para analizar las series documentales televisivas especializadas en música que se seleccionaron en la confección de la muestra.

En estos casos se priorizó:

La entrevista a un director de un programa dedicado a un público masivo en un canal de aire y público, con varios años de emisión, pero que a la vez había elaborado programas de ese tipo para televisión educativa. Se trata de la entrevista a Andrés Irigoyen quien posee una formación audiovisual no formal, con varios años de experiencia significativa en la realización audiovisual, es director de una productora y además es músico.

La entrevista a un director no argentino estuvo centrada en el caso de Juan Pellicer porque su obra analizada (Historia de la música popular uruguaya) desarrolla una periodización de la música popular centrado en la condición local o nacional – uruguaya- pero su tratamiento abarca lo latinoamericano. Asimismo, Pellicer posee una formación académica en el área de la comunicación y, a la vez, tiene mucha experiencia en el trabajo televisivo en torno a los aspectos técnicos. Fue camarógrafo y editor en un canal de televisión privada y de aire en Uruguay.

La tercera entrevista realizada es a Cristian Jure quien además de dirigir el canal de televisión de la Universidad Nacional de La Plata, tener formación académica en antropología, ser titular de cátedra sobre documental en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, es guionista y director cinematográfico; su trabajo sobre la cumbia resulta uno de los pioneros en llevar de forma analítica el tema a la televisión.

La entrevista a Fernando Faro, no logró concretarse por razones de salud del productor y creador del programa *Ensaio*, quien falleció en abril de 2016. Los intentos de concretar la entrevista con Sergio Schmucler no lograron ser fructíferos por

problemas de agenda del entrevistado. Y por último, la entrevista con Carmen Luz Parot no resultó posible en tiempo y forma, como para incluirse transcrita en este trabajo, por lo que se descartó de la muestra censal realizada.

Estructuración de la entrevista

La entrevista busca obtener información sobre tópicos específicos en relación a las variables y los indicadores. Se focaliza en la indagación sobre:

- 1- Las tendencias observadas en las obras de su autoría respecto de los sujetos que se relacionan al campo musical,
- 2- Las conceptualizaciones operacionales sobre la música popular latinoamericana,
- 3- La incidencia y el grado de participación en la formulación de contenidos en la serie documental especializada del integrante del equipo de realización que es músico, pudiendo ser además realizador audiovisual,
- 4- Las condiciones de producción y circulación musicales de la música popular tematizadas en las series,
- 5- Las condiciones de producción de la serie documental y las posibles audiencias a las que se dirigió,
- 6- La manera de elaborar el contenido de la serie, con o sin guión previo, mediante investigación formal, con orientación de un músico profesional, con participación de un equipo de producción que no incluye músicos.

Definiciones muestrales

La selección de casos a relevar distingue dos fuentes de información, una de carácter principal y otra de relevancia asociada a la primera. Dicho de otra forma, las obras audiovisuales seleccionadas configuran las fuentes de información principal de esta investigación y las entrevistas estarán orientadas a ampliar, cotejar, revisar y valorar los estudios hechos a partir del análisis de las obras. El criterio adoptado para elegir los documentales y -dentro de alguno de ellos- los episodios paradigmáticos se basa

en la en la selección intencional a partir de los lineamientos del marco teórico y de los rasgos que predominan entre las clases de variables estipuladas.

Se presupuso necesario para el tratamiento de los datos obtenidos en el estudio la elaboración de escalas ordinales sobre los tratamientos de los conceptos operatorios advirtiendo que la relación entre la significación, o alcance, de cada uno pudiera presentar en el desarrollo audiovisual del mismo. En ese sentido se presentan la escala orientadora utilizada.

	siempre	en ocasiones	nunca
Los conceptos operatorios abordados se definen mediante una apelación a la autoridad			
La verosimilitud de lo mostrado en torno a los roles de los agentes del campo musical contradice lo expresado verbalmente			
El recurso al archivo ilustra el tema abordado			
Se declara la fuente del material de archivo			
Se presenta una ampliación de los agentes del campo musical			
Predomina la argumentación en la exposición de conceptos operatorios			
Se exponen ideas con referencias sonoras y musicales directas			
Se reconocen rasgos de identidad cultural regional en los conceptos operatorios abordados			

CON VOZ DE GIGANTE ⁴⁰ . LA CANCIÓN TESTIMONIAL LATINOAMERICANA EN LOS DOCUMENTALES *CANCIÓN URGENTE*, *CHILE EN LLAMAS* E *HISTORIA DE LA MÚSICA POPULAR URUGUAYA*.

A los pies voladores del hombre y su carretón mostrados por Jorge Müller Silva⁴¹ con valentía.

La experiencia de la televisión en directo y, a su vez, la reiteración de ciertos aspectos formales de los programas en vivo elaboran una actualidad televisiva que constituye un criterio con capacidad para lograr el efecto buscado. Es decir, con la posibilidad de definir la actualidad general en la interacción de la teleaudiencia con la realidad cercana conocida y la transmisión en directo. Por lo cual los conceptos de pasado, presente y futuro en sus niveles prácticos y funcionales puede redefinirse. En el análisis de la transmisión televisiva en directo, Gustavo Bueno establece que el presente puede entenderse como “el lugar del espacio-tiempo en el cual los sujetos operatorios pueden influirse, a través de la televisión, mutuamente”, el pasado es donde se encuentran las “...escenas que pueden seguir influyendo sobre los sujetos operatorios actuales, sin que nosotros podamos influir sobre ellas” y el futuro será “...el lugar de los sujetos sobre los cuales nosotros podemos influir sin que ellos puedan, ni directa ni indirectamente, influir sobre nosotros mismos” (Bueno, 2000: 222).

Como ya mencionamos respecto de la escucha y su capacidad para articular diferentes momentos temporales sincrónicamente entendemos que en esa continuidad, la memoria es una *intersección a desnivel* permitiendo el fluir constante y la proyección futura que contiene su huella en el trayecto. Así, la memoria une el presente con el pasado recordado, orienta el transcurso en el devenir temporal en doble dirección (Ricoeur, 2003) y encuentra en el testimonio un mecanismo fecundo para aportar a la investigación histórica en la elaboración de la *historia reciente*. Desde este marco entendemos que “La escucha no es sólo el instante, es también la historia. Su reflexividad es también su capacidad para construirse a sí misma como el marco de su propia actividad...” (Antoine Henion, 2010, 27). Por lo cual, la escucha

⁴⁰ Verso extraído de la canción *El pueblo unido jamás será vencido* (Ortega & Quillapayún, 1973).

⁴¹ Jorge Müller Silva, camarógrafo, director de fotografía y cineasta, nacido en 1947 en Santiago de Chile. Desaparecido en 1974 en Santiago de Chile, a los 27 años.

deposita en la memoria sus embriones, y puede fecundar al sentido cuando recuerda. Por eso el recuerdo también es engendrado.

Puesto que toda memoria «[...] aún en sus aspectos personales más íntimos, está imbuida de lo social» (Corson, 2000: 261) el testimonio colabora con la actualización de la *memoria colectiva*. La fuente histórica es parte de una construcción documental que, en forma sistemática, engendra la escritura (Hernández Sandoica, 2004) o que la memoria selecciona. En múltiples situaciones la *historia oral* y su relación con la *historia reciente* recuperó aquella manera de transmitir conocimiento, la narrativa, el relato verbal de las experiencias, las inscripciones corporizadas del tiempo ya que, a menudo, al decir de Jorge Luis Borges en *El milagro secreto*, “No disponía de otro documento que la memoria”. Pero en esa construcción hace posible la evidencia (Eduard Thompson, 1978) y genera nuevas preguntas.

La historiografía musical que busque comprender la actualidad requiere del análisis de la producción musical que resignifica las culturas. Y en Latinoamérica eso implica el testimonio oral como fuente documental (Aprea, 2015).

Efecto documentalizante. Archivo y escenificación

El archivo en el documental es fuente de información, a la vez que un material con el cual construir poéticamente el audiovisual. Nos referimos a que las imágenes y sonidos registrados en un tiempo diferido del de la producción de una obra audiovisual, pueden ser elementos que sirvan para investigar, informarse y orientar la etapa de producción, tanto como ser -una vez incluidos en la obra- un material que referencia lo enunciado o testimoniado por un entrevistado, por la voz over o en off. El archivo en este último caso posee la “...confiabilidad de las fuentes con las que se construye la historia...” (Piedras, 2014: 150). Pero el documental no es un relato histórico formal, y tampoco hoy en día se sostiene la creencia en que ese tipo de audiovisual pueda expresar una realidad a priori aun mediante operaciones constructivas (Piedras, 2014: 150) justamente porque esa realidad no está predeterminada, sino que es una referencia para elaborar una particular realidad, un *mundo entorno* (Bueno, 2000). Los documentales de difusión o de reconstrucción histórica pueden hacer uso de testimonios, archivos y reconstrucciones, tanto como lo hacen los documentales de memoria. Sin embargo, esa reconstrucción no busca

siempre comprender un proceso real para analizarlo en función de una situación simulada, modelada. Antes bien pretende profundizar o reconsiderar lo expresado mediante la palabra. En este sentido la teleaudiencia, los espectadores no son peritos expertos que en la reconstrucción de los hechos encontrarán -mediante mediciones- las condiciones en que se produjeron determinados eventos. Esa teleaudiencia asiste a lo que los realizadores del documental en cuestión construyen para presentar alusiones estéticas a lo enunciado verbalmente. Ese uso del archivo, sea o no filmado previamente, se instala en el *efecto documentalizante* (Roger Odin, 2000), el cual

“...permite, por un lado, que en textos ficcionales se adapten aspectos formales del documental – cámara en mano, movimientos bruscos, montaje visible, presentadores que explican la acción- para generar un tipo de verosimilitud que apela a la “realidad” de los hechos narrados. Por otro lado, el efecto documentalizante posibilita que en el marco de un documental se utilicen dramatizaciones, fragmentos de filmes ficcionales o de noticieros que son resignificados en función de la perspectiva que caracteriza al género documental”.
(Aprea, 2015: 86)

Chile en llamas, en su capítulo *Temor a la canción*, no sólo se ocupa de la censura que sufrió la Canción Testimonial Latinoamericana por rasgos eminentemente políticos sino que también expone cómo la dictadura militar de Pinochet persiguió el contexto de producción de la cueca urbana. En el relato se presentan imágenes, y su respectivo audio, del documental *Toque de Queda* elaborado a partir del programa televisivo *Datos para un informe* de la Televisión Española (TVE) en el que el periodista Miguel de la Quadera Salsedo realiza un reportaje en Chile a pocos días de iniciado el régimen pinochetista. Dicho material fue censurado en la cadena española oportunamente, estando también por ese entonces, el país ibérico en dictadura. Por otro lado, en la serie *Chile en llamas*, se intercalan las imágenes y sonidos de la película *Valparaíso mi amor* de Aldo Francia realizada en 1969. O sea que se alterna el uso del archivo con la ficción.

Esa sección, que contiene a ambos audiovisuales mencionados, aborda la restricción de horario- hasta las veintitrés horas se pudo circular por las calles de Chile durante quince años- y las prácticas nocturnas que la dictadura ofició por considerarlas peligrosas moralmente. Entre esas prácticas de la nocturnidad y la vida portuaria se

encontraba la cueca urbana, que en los bares, prostíbulos y locales nocturnos resultaba habitual y era interpretada en vivo. En función de que la fuente de ingresos para los músicos peligraba, se dice mediante la voz de la periodista García en la serie documental especializada que la cueca “se vio herida de muerte y nunca se recuperó por completo, porque era un tipo de manifestación cultural asociada a la noche...” (Marisol García en Parot, 2015: 00:09:44) y con el toque de queda instalado por la dictadura, no podían funcionar los ámbitos propios a dicho género musical.

Ahora bien, ese fragmento iniciado en 00:08.57 minutos, tematizará en la serie documental de Parot la limitación horaria como condicionante de la producción musical, de la persecución, censura y orientación moralizante que la dictadura tuvo. Las primeras escenas mostradas pertenecen al documental *Toque de queda*, antes mencionado, y en pantalla se indica al televidente la procedencia de las imágenes, por lo que tiene un tratamiento tradicional del archivo, indicando la fuente. Las imágenes son en blanco y negro original. A esa secuencia se suma la voz off de la periodista García, a quien ya se ha visualizado. Esa voz ha sido escuchada con anterioridad, pero no es la directora o un locutor, sino que es alguien que antes ha sido consultada en calidad de experta, como periodista especializada, como testigo informante.

En el minuto 00:09:34 se inicia una secuencia mediante un desplazamiento de cámara (travelling) en la noche que muestra las fachadas de unas calles sin tránsito del lateral derecho al televidente. El recorrido nocturno, demostrado por el alumbrado público encendido, posee aspectos que recuerda a la secuencia incluida en el documental *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán (1977), filmada por Jorge Müller Silva. En aquel caso se trata de una toma directa en un plano secuencia a plena luz de día, donde la cámara acompaña el trayecto de un hombre que tira de un carro, o carretón como se lo denomina en Chile, (y a otro hombre que está sobre éste) en el que juntan y transportan elementos desechados (basura) que servirán a su supervivencia. En aquél entonces vemos un sujeto humilde y cotidiano, cuyo andar se destaca no sólo por la constancia sino porque aparenta suspenderse del suelo. Por detrás de él están las fachadas de las casas ordenadas, el tránsito, los grafitis políticos, los cruces de avenidas, mientras suena el arreglo de la canción oficial de la Unión Popular *Venceremos*⁴². Al final de la secuencia el relator de la película enuncia

⁴² La música que se escucha en ese plano secuencia, es la estrofa de la canción *Venceremos*, de manera instrumental en un tempo más lento, con acompañamiento de cuerdas y realizada la melodía

las formas de organización socio-política y las tensiones existentes en Chile luego de la huelga de octubre de 1973. Asimismo imágenes del documental la *Batalla de Chile* han sido incluidas con anterioridad y expresa citación de la fuente en el episodio de *Chile en llamas* (a los minutos 00:02: 31). Justamente las escenas usadas son las inmediatas anteriores al travelling del hombre con carretón: las que muestran el recital de Quillapayún en el Estadio Nacional, el cual termina con el puño izquierdo en alto de los integrantes como saludos en el final del espectáculo, tomados en un plano cercano.

El desplazamiento incluido por Parrot posee la voz en off del locutor radial Sergio Pirincho Cárcamo y de la citada periodista, quienes ya habían sido visualizados al ser consultados como fuentes informantes. En la secuencia de *Chile en llamas*, además de la voz en off, se escucha en segundo plano la música que acompaña toda la escena, un recurso que está presente en todo el documental. A lo largo del capítulo, este recurso se utiliza con fines narrativos acentuando, segmentando, contextualizando o unificando secciones a través de cambios de tempo, ritmo e instrumentaciones. En el segmento que incluye el desplazamiento nocturno, la música enlaza las diferentes locaciones y formas narrativas, homogeneizando escenas. Pero, a diferencia del travelling de Guzmán, en este caso no hay sujeto, no hay nadie que sintetice situaciones de creación o resistencia como las que enuncia Pirincho en la voz en off. Las casas cerradas, la inexistencia de autos estacionados o transitando, refleja el cierre que implicó el toque de queda y, a la vez, nos recuerda la ausencia de aquellos hombres que impuso la dictadura. Pero ese travelling no pareciera pertenecer al archivo, al momento en el que el toque de queda afecta directamente a la vida de quienes tocan y usan la cueca urbana. Es una escenificación. Como lo son las imágenes de quema de vinilos usadas para ilustrar la destrucción de material grabado por parte de la dictadura al inicio del capítulo. Hay en estos casos una vocación por acentuar con imágenes lo indicado en los testimonios e incluso lo visto en archivo audiovisual: los primeros planos de vinilos quemándose no son imágenes de archivo, pero la destrucción de masters por parte

por aerófonos andinos, probablemente todos los instrumentos están sintetizados. La continuidad de la articulación sonora más bien ligada, hace que se asimile el ritmo musical al andar del hombre con carretón. Dada la prohibición de la sonoridad de música que referencia a la música nortina (la del norte de Chile) como aquello considerado subversivo, el recurso en el documental a esa sonoridad se entiende en tanto reivindicación del sonido que prohibido por el régimen apelando simbólicamente a los rasgos transformadores de la sociedad.

de militares chilenos y su posterior quema, incluyendo cintas magnéticas y discos, sí forman parte de un archivo indicado como referente del ZDF enterprises en 00:02:46. Ya a los 00:03: 08 minutos nos encontraremos con discos de vinilo ardiendo en primerísimos planos, imágenes con otro color y textura que han sido producidas en la actualidad, con fines ilustrativos. Esto es coincidente con un uso del carácter dramático de la música, donde el registro grave predomina.

La elipsis que se realiza sobre la voz en off de Marisol García quien discurre en torno a la cueca urbana (00:09: 44) como antes se dijo, está ilustrada con la película de Aldo Francia. En la escena de la película citada se ve a una nena, que es uno de los cinco chicos protagonistas, interesarse en lo que ve en un club nocturno, donde se baila cueca. Esa secuencia termina con una toma de archivo que no corresponde por cierto a la película. Allí se muestra una razia típica donde el pueblo está manos en alto contra la pared y las fuerzas de seguridad vigilan, interrogan y ordenan a los ciudadanos bajo sus mandos. Está claro entonces que en este caso el material de archivo puede estar integrado tanto por el registro tradicional de toma directa como por la elaboración escenificada que involucra la ficción, y también por la asunción de roles personificados, reconstruyendo a los sujetos que muestra. En la articulación ambivalente de los materiales audiovisuales preexistentes, en esta remezcla (Raynolds, 2010; Frith, 2014: 422) la construcción de lo expuesto oscila entre la referencia directa al registro histórico y la resignificación del mismo mediante la creación de escenas evocativas. Claramente además ese recurso dinamiza en términos de los ritmos del audiovisual televisivo, e incluso permite esa recurrente presencia de lo destacado, lo subrayado, la enunciación directa que se utiliza en frecuentes ocasiones durante un mismo programa televisivo. Esos saltos entre archivo y ficción, entre presencia y voz en off del entrevistado, entre blanco / negro y color dinamizan el relato, pero a la vez requieren de una permanente ilustración de lo enunciado en el testimonio, a causa de la deambulación oscilante de imágenes y sonidos diferentes, en razón a un tipo de montaje que privilegia la fragmentación. Sin embargo, debemos aclarar que la presencia constante de una música de fondo suele interpretarse como aglutinante, en tanto permite la cohesión de lo diferente en una continuidad. En esta operación *Chile en llamas*, en su capítulo *Temor a la canción*, funde materiales audiovisuales de naturaleza y tratamiento diferente con el fin de ilustrar lo expuesto por las fuentes de información consultadas.

Más a partir de 00:10:08 minutos, a través de tomas panorámicas del puerto de Valparaíso en la tardecita, *Chile en Llamas* nos muestra las consecuencias físicas del toque de queda: la presentación la hace el periodista René Cevalco, quien relata cómo las ruinas que podemos ver son la demolición de los bares y locales nocturnos en los que se practicaba la cueca chilena. En dicha sección de la serie documental se utiliza el análisis de la investigadora Patricia Sáez (00:11:05) quien desarrolla una relación argumental entre el toque de queda y el cierre de los locales nocturnos, dado que resultaría fácil comprender cómo mediante el terrorismo de estado y las prohibiciones horarias mucha gente decidió abandonar aquella forma de vida nocturna por temor. Pero a partir de los minutos 00:11:07 se entrevista a Lucy Brisueño, una cantante de cueca urbana, quien testimonia que “muchos músicos ya desecharon su profesión, ya no quisieron cantar más” (Brisueño en Parot, 2015). La cantante centra en las decisiones de los músicos el abandono de la profesión, corriendo el acento de las condiciones de producción condicionadas por el toque de queda. Podríamos pensar que cantar es en gran parte lo que sintetiza el concepto de profesión musical al que refiere la declaración. Es decir, que la realización musical en un circuito socio-cultural y, muy probablemente comercial, era el ejercicio profesional del músico. En toda esta sección del documental la relación música y trabajo se entreteje con la relación música y política, o en todo caso resulta de la combinatoria de las correlaciones entre música, política y trabajo. Sin embargo, la contundencia y la expresión literal en torno a la profesionalidad musical la lleva adelante una cantante, que no llegamos a escucharla aun cuando se muestra y se escucha al guitarrista y al tecladista que la acompañan en uno de los locales de Valparaíso. Pero el canto de Lucy Brisueño, que es testigo, no está. Probablemente, se deba a las situaciones propias del montaje, a ese ritmo del short cut que dinamiza en la fragmentación. Pero si la quema de discos deben verse, se los tenga o no filmados en época; si el contexto de la cueca urbana en tiempos anteriores debe exponerse, incluso con la mirada que otro realizador tuvo cuando hizo su película, ¿por qué no resulta necesario escuchar el canto de quien testimonia de primera mano lo relatado? Antes se mencionan los análisis sobre las dificultades para sobrevivir que los músicos chilenos dedicados a la cueca tuvieron en dictadura y, por último, se muestra cómo a partir del fin del régimen en 1990 la cueca urbana⁴³ obtiene una recuperación en

⁴³ Si bien no se aclara en el documental, debemos entender que cuando se refieren a cueca urbana, se generaliza entre las variantes cueca chora, carcelarias, bravas y circenses. Todas estas formas de

músicos jóvenes. En este sentido, lo argumentado por el documental de Parot contiene tanto los efectos de las prohibiciones de la dictadura como la capacidad de transformación que nuevas generaciones desarrollan. Desde esa perspectiva se analiza el pasado y se contraponen la actualidad, permitiendo a la audiencia observar rasgos de renovación en torno a las producciones y circulaciones musicales problematizadas.

Tematizar los impactos de la dictadura en formas de producción musical sobre géneros marginales y no únicamente en la canción testimonial o precisamente sobre la Nueva Canción chilena, es producto de la investigación profunda que enlaza la actualidad con el proceso histórico, busca posibles causalidades y pone una lupa o un micrófono en aquello que está oculto y silenciado pero subyacente. Son otras formas de presencia de la dictadura en la música, en los músicos, en el pueblo que con los recursos de archivo y ficción construyen ese *efecto documental*.

En el documental *Canción Urgente* (Sergio Schmucler, 2013) el archivo aparece como testimonio de uno de los problemas para denominar a la canción que en Latinoamérica se produjo y se produce en torno al compromiso social, entendido muy ampliamente como un movimiento solidario con las causas de liberación de las relaciones de dominación. Uno de los principales conflictos presentes en torno a la canción social, a la canción urgente es lo que se engloba en su denominación, es decir la música y los músicos representativos de esa primera diferenciación de la canción latinoamericana durante el siglo XX. A menudo, en torno a ese problema también la serie acude al archivo, al testimonio de personalidades salientes. Dicho material de archivo utilizado en esta serie es siempre un registro tradicionalmente ligado al documento clásico audiovisual: otro documental, el noticiero cinematográfico, la fotografía, el registro documental de una presentación en vivo o una entrevista periodística radial y/o televisiva.

El primer capítulo de la serie *Canción Urgente* presenta antes de los títulos un extracto de un minuto cuarenta segundos del documental titulado *Mercedes Sosa*, dirigido por Rogelio París, en 1974, que dura 19 minutos y está producido por el Instituto cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). En ese fragmento se

la cueca tienen en común ser productos urbanos y no rurales, pero sí organizados a partir de las mezclas propias de los inmigrantes rurales a la ciudad por trabajo. Uno de sus máximos referentes ha sido Roberto Parra.

observa la entrada de Mercedes Sosa⁴⁴, su saludo a los principales referentes de la Nueva Trova, y un abrazo que Carlos Puebla le da como bienvenida a la Casa de las Américas. La exposición de un fragmento de archivo previo al inicio formal de la editorial en off enunciada por Liliana Herrero y de la presentación de títulos es un recurso constante en la serie documental *Canción Urgente*. En este caso, se escucha de fondo el tema *Cuando tenga la tierra* de Ariel Petrocelli y Daniel Toro, en esa oportunidad cantado por Mercedes Sosa. A los 00:08:56 minutos del capítulo en cuestión de *Canción Urgente* se incorpora un fragmento del reportaje hecho a Mercedes Sosa en el documental cubano del 74. En ese caso, la pregunta ronda sobre la eficacia de la “canción de protesta”. Al respecto la cantante argentina argumenta que lo que ella hace es, antes que nada, dar testimonio de la realidad que canta pero no protestar como lo hacen los niños. En ese mismo capítulo el eje argumental, que continuará en los siguientes como columna vertebral de la serie, es la pregunta sobre la existencia de la canción social, testimonial, de protesta, comprometida en Latinoamérica. Por consiguiente, el extracto que contiene la pregunta y la reflexión de la cantante tucumana resultan muy significativos para ese capítulo en particular.

Asimismo, en ese capítulo se orienta sobre el rol determinante que habría tenido el movimiento del Nuevo Cancionero, las figura de Atahualpa Yupanqui y Violeta Parra como antecedentes en la configuración de la canción social en las décadas de 1960 y 1970, tal y como expone la voz en off: “A veces con letras directas y melodías sencillas, y otras veces con exploraciones musicales novedosas el folclore ha sido una de las formas principales de la canción social” (Schmucler, 2013: 00:03:20), mientras en el fondo se escucha a Atahualpa Yupanqui cantando *El arriero*. Sólo mencionaremos aquí, para desarrollar oportunamente, que el uso de la palabra *forma* en esta afirmación es sinónimo de género musical.

Uno de los testimonios considerados como voces de autoridad es el músico argentino Juan Falú, a quien Liliana Herrero consulta sobre la existencia de la canción social. El guitarrista folklórico responde que siempre ha existido una canción social. Y frente a la repregunta de Herrero, Falú afirma:

⁴⁴ De esa primera visita a Cuba surge el disco titulado *Canción con todos*, grabado en vivo en el teatro Amadeo Roldán el 24 de octubre de 1974, que Casa de las Américas edita en disco compacto en 2009 por Casa de las Américas, producido por Layda Ferrando.

“...que es natural me parece que nuestro país se comete para mí un pequeño y comprensible reduccionismo histórico cuando se lo acota, se lo confina al Nuevo Cancionero, el protagonismo de esa canción, de lo que se llamaba también canción con fundamento, canto de protesta, porque yo creo que siempre, como te dije antes, existieron obras y contemporáneas al nuevo cancionero también” (Falú en Schmucler, 2013: 00:14:00).

En ese entonces, Falú es solicitado para ejemplificar con casos lo expuesto teóricamente. Las referencias que propone Falú tocando y cantando son la zamba “Tristeza” de los hermanos Núñez y a los 00: 16:04 del capítulo la chacarera “Arana” de José Antonio Núñez. En el material documental *Mercedes Sosa*, anteriormente citado en el capítulo a los 00:03:40 minutos, la cantante argentina justamente canta dicha chacarera, luego de explicar qué es un trabajador golondrina. Entre la versión de Eduardo Falú y la de Mercedes Sosa existen diferencias sustantivas en torno principalmente al tempo y, por consecuencia, al fraseo, a la detención en el interludio. Falú vuelve lenta una danza que en su homenaje al trabajador campesino no pierde tiempo en gestos románticos sino que avanza rítmicamente en la chacarera, tal y como lo comprende la propia Mercedes Sosa y Santiago Alberto Bertis, el guitarrista que la acompaña. Tampoco se detiene en cada repetición del acorde final del interludio sino que presenta la disonancia reiterada para volver a la estrofa sin otro enlace. Pero Falú pone un gran angular a ese pequeño momento transicional y lo que unía dos fragmentos se antepone al resto por su presencia reiterada y ralentizada, hasta casi convertirlo en una sección independiente. Más allá de esta comparación, en la serie documental *Canción Urgente*, Falú propone un ejemplo de canción social, de protesta que es contemporánea al movimiento del Nuevo Cancionero, cuyos autores se sumaron al mismo y que, además, es cantada en el documental cubano por una de los miembros fundantes de ese proceso socio cultural en Argentina: Mercedes Sosa. Ese aspecto no está disponible para el espectador de *Canción Urgente*. Sólo la reflexión musical, sonora y parlante de Falú, la apariencia del contraejemplo. *Arana*, la zamba, no es sino una música que puede incluirse perfectamente en ese concepto de canción social, de compromiso, política, testimonial, que tanto preocupa a algunos músicos, a veces más temerosos del panfleto revolucionario que de la propaganda liberal. Eduardo Falú se refiere a la capacidad poderosa de la sutileza, de la metáfora, contraponiéndolas a la declaración

directa, en donde "...sin esas canciones... hablar del pueblo sin un sustrato existencial, el sustrato del dolor, de la pena, de la distancia, el del recuerdo, del amor, puede ser un mero panfleto", dice el folklorista (Falú en Schmucler, 2003: 00: 16:40). Y entre la distancia y el recuerdo, Liliana Herrero acude al sustrato del exilio. Pero Falú reconoce en la poseía de *Arana* y en la de *Tristeza* un tipo de metáfora no panfletaria, una poderosa sutileza de la alusión a la condición individual de un trabajador golondrina discapacitado y de una madre rural trabajadora, respectivamente. El trabajador golondrina y la mujer campesina son dos figuras potentes de la condición de sometimiento en las tierras agrarias de países manufactureros de materias primas, que pueden sintetizar poéticamente las opresiones históricas comunes a Latinoamérica, porque en el café, el algodón, el azúcar o la soja prevalecen los rasgos de dominación que provoca el monocultivo en un mundo industrializado. Pero también son figuras que pueden recordar antes la expresión de la situación personalísima, de carácter individual donde lo particular le gana a la clase, al colectivo o grupo social que representan.

Si bien la canción testimonial latinoamericana, contiene poesía, es ante todo canción, por lo que sus aspectos sonoros también merecerían la atención y el recelo, sobretodo de un músico. En la reflexión entre Herrero y Falú en *Canción Urgente*, pareciera considerarse que la posibilidad de tocar música no requiere de su explicitación verbal, como si sólo bastara con la ejecución del guitarrista argentino para comprender el sentido de lo que antes expresó. Y tal como lo presentamos al menos respecto de la condición de contraejemplo, *Arana* no pareciera completar sino únicamente la característica de individuación de la situación personal de los protagonistas, pero de ninguna manera es ajena al movimiento del Nuevo Cancionero. No obstante, la interpretación de Falú involucra una sospecha sobre la autenticidad de las canciones que tematizando al pueblo, convocando situaciones colectivas resultan propagandísticas, de menor capacidad contestataria y también con menos calidad poética.

La dificultad para trascender los casos particulares a nivel musical y poder generalizar es también un fenómeno coincidente en la expresión testimonial de los músicos cuando son consultados en los documentales. Muchos de ellos refieren directamente a los casos o generalizan desde casos particulares. Sin pretender resolver la cuestión, se afirma que esa tendencia es observable en la elaboración de la historiografía musical latinoamericana, por lo que resulta importante preguntarse

sobre los alcances que la relación entre historia musical y capacidad reflexiva de los músicos profesionales determinan sobre lo que se difunde de la música latinoamericana, en particular de la música popular.

Otro tratamiento del material de archivo es el del fotoperiodismo y la prensa gráfica en general. A 00:17:56 del capítulo analizado, se muestra un recorte periodístico que titula *La televisión descubre nuestro folklore*, en el que se lee un copete que dice "...apenas un año y medio puede ser el lapso en que la televisión argentina ha comprendido que lo folklórico nacional también es comercial y obtiene audiencia". Otra forma del tratamiento de la fotografía como testimonio o semblanza de un personaje, de una época es en su inclusión dentro de lo que podríamos denominar versiones acotadas de un video clip interno al episodio, por ejemplo en el final del capítulo dedicado a Uruguay, donde Doña Soledad de Alfredo Zitarrosa se escenifica mediante fotos que lo muestran con diferentes edades, acompañado por personalidades de la canción testimonial latinoamericana, volviendo del exilio recibido por el pueblo en la calle, fumando -como siempre-, con guitarristas, en pleno pensamiento.

A los cinco minutos del último capítulo de *Canción Urgente*, se incorpora un material de archivo radial y otro televisivo. Se trata de dos entrevistas, una que Nicómedes Santa Cruz realiza a Víctor Jara en Perú en 1973 y la otra hecha a Alfredo Zitarrosa para la televisión mexicana diez años después (1983). El poeta peruano lo consulta sobre los diferentes estadios de la misma temática, del testimonio respecto de la canción, en función de las oportunidades de intercambiar música y opiniones que Víctor Jara había tenido últimamente en Uruguay, Argentina, Cuba y Perú. Y el compositor chileno responde:

...Yo sostengo ponte tú que la canción, llámese testimonial, de protesta, comprometida es primero que nada canción, primero que nada música, es una canción que tiene que ascender al pueblo y no descender al pueblo, por lo tanto tiene que tener los valores intrínsecos del rigor artístico que esto requiere. Se da el caso, por ejemplo, de la canción contingente, de la canción ya panfletaria, que en un momento ayuda, como se da el caso en Chile de canciones que ya son himnos prácticamente. Hay canciones que no faltan en las concentraciones, que las canta el mismo pueblo, pero hay otras canciones que son movilizadoras, que quedan en el alma del pueblo (Jara en Smuckler, 2013: 00:06: 15)

El epílogo de *Canción Urgente*, su último capítulo, incluye ejes temáticos abordados a partir de canciones particulares que organizan reflexiones entre Liliana Herreo y Gabriel Ábalos, presentado como investigador y crítico de música popular. Las canciones son *Construcción* (1971) de Chico Buarque y *La era está pariendo un corazón* (1967) de Silvio Rodríguez, *Adagio en mi país* (1973) de Alfredo Zitarrosa y *Canción con todos* (1969) de César Isella y Armando Tejada Gómez. Se preguntan sobre la capacidad transformadora de la poesía del cantautor brasileiro, el rol de innovador de Silvio Rodríguez en torno a la canción de protesta latinoamericana y reflexionan sobre el nivel de poesía que sus canciones poseen, así como la importancia del exilio y las aportaciones que desde la prohibición pudieron hacer los cantautores comprometidos.

En este capítulo con claridad Liliana Herrero de pie en el inicio de la galería que anticipa la entrada a la casa museo de Atahualpa Yupanqui, frente a cámara afirma: “Víctor Jara, Chico Buarque, Silvio Rodríguez...compositores centrales de este género que se desarrolló fundamentalmente en América Latina” (Schmucler, 2013: 00:24:24). Más allá de todas las indagaciones sobre el flujo y reflujo (Zátonyi, 2011) de la canción testimonial latinoamericana, de las tensiones entre las tradiciones folclóricas y las apropiaciones de géneros norteamericanos como el Rock, el Funk, el Rap y el Hip Hop; en este capítulo se enuncia con firmeza la configuración genérica de esa canción que, con certidumbres y dudas, asoma constantes que la perfilan en tensión con su significación literal y su potencia transformadora a nivel sonoro.

Así como en el primer capítulo de *Canción Urgente* se ponía énfasis en afirmar el vínculo de la canción testimonial latinoamericana con el folclore, la serie documental *Historia de la Música Popular Uruguaya* (Pellicer, 2009) también se pregunta al respecto. En el primer capítulo se hace alusión al problema de la conceptualización del folclore y de la canción testimonial en la declaración de Braulio López, integrante de Los Olimareños. Dicho dúo ha sido tradicionalmente representante del canto popular uruguayo, nombre con el que se difunde la canción testimonial en el país oriental. López cuenta que cuando tocaban en el interior del país y señalaban (se entiende que con José “Pepe” Guerra): “esto es un candombe, (...) La gente decía: ¡pero eso no es folclore!, desconociendo que era lo más folclórico que había en el Uruguay, ¿no? Bueno, hoy por hoy como que ese mapa musical ya se hermanó, se unió”. (López en Pellicer, 2009: 00:18:39). Dicho relato resignifica lo que antes expuso

Pepe Guerra cuando explica que: “habíamos ido con Braulio a Cuba, con Los Olimareños, y a mí me quedó mucho el son, y me enseñó en la guitarra cómo se hace el son (lo reproduce tocando en la guitarra). Yo digo, pero esto, ¿esto le cabe al candombe!. Y bueno...” *Toca el rasgueo que, con pequeñas variaciones, evoca al candombe pero mantiene latente al son.* (Guerra en Pellicer, 2009: 00:17:18). La estadía en Cuba implicó la asistencia al Festival de la Canción Protesta de 1967, mencionado en relación a la canción testimonial latinoamericana anteriormente. Un aporte sustantivo al respecto de los vínculos rítmicos, culturales, sociales y sonoros sobre estos géneros musicales puede referenciarse en la obra de Ángel Quintero Rivera, *Cuerpo y cultura. Las músicas “mulatas” y la subversión del baile* (2009b). El autor expone con claridad la presencia de la corporalidad mediante el baile que poseen las músicas mulatas, entre las cuales se encuentran el son y el candombe. Pero también señala que la condición de la clave rítmica, su centralidad en la organización de la música y su relación con la variación en el proceso de intensificación, resultan elementos comunes a todas las músicas mulatas de la región. A menudo, en las formas de conceptualizar el folclore interviene la noción de tradición relacionada a las manifestaciones musicales perennes. En dicha conceptualización se excluyen las prácticas culturales mulatas y las originarias en la composición de lo identitario y de lo nacional negando desde finales de siglo XIX la condición pluriétnica de la identidad, a la vez que rechazando la innovación en la realización musical de los géneros costumbristas. Esa manera de comprender lo folclórico traduce la imposibilidad de entender a la forma cultural como una emergencia “que surge en medio de complicadas relaciones mercantiles, muchas veces transnacionalizadas⁴⁵, y en los contextos de los usos políticos de las tradiciones” (Alicia Martín, 2011: 22). La canción testimonial en América Latina tiene bases en las músicas tradicionales o folklóricas a nivel local (aún en los procesos de invención que suponen dichas tradiciones), pero su práctica no se circunscribió originalmente al alcance nacional, sino que se propagó en la región e incluso a escala internacional. Comprender esos aspectos en su dimensión también económica, implica considerar que la producción discográfica de muchos grupos dedicados a la canción testimonial suponía un recorrido sonoro de la Patria Grande, y ese rasgo era importante incluso en los

⁴⁵ Si bien la autora no se refiere al tema, el rasgo común de muchas canciones testimoniales latinoamericanas y/o de muchos de sus artistas es el de integrar la clasificación world music en los catálogos de las discográficas multinacionales.

rankings o tendencias de ventas. De considerar estos aspectos, tal vez, el conflicto con el rock nacional (en cada país latinoamericano donde tiene su expresión) no hubiera sido al menos tan recurrente. Entendido el rock local como una versión dependiente del original creado y producido en la metrópoli angloparlante, ha sido caracterizado por muchos músicos pertenecientes al movimiento de la canción testimonial latinoamericana como una música meramente comercial, aun por quienes han comercializado su música a escala internacional mediante discográficas multinacionales.

Alejo Carpentier quita el velo a la asociación entre folclore e identidad cultural latinoamericana cuando afirma: «Si el hábito no hace al monje, el tema, en música no basta para validar una tarjeta de identidad» (Carpentier, 1977: 9). El musicólogo cubano cuestiona la reducción del paisajismo musical y enfatiza en la sonoridad, en la conciencia histórica y en las formas de producción como ejes centrales a la identidad sonora y musical donde el contenido y la forma se reconstruyen en la memoria atravesando el tiempo. Por ello, la condición latinoamericana en tanto territorio cultural propone la sustitución de esencialismos por el conflicto entre las voluntades de unidad y las posibilidades nacionales de realizarla.

En ese proceso de transculturación el mestizaje queda expuesto en la tensión que transita de la identidad a la alteridad (Podetti, 2004). En la producción poético-musical de la canción testimonial no pareciera existir cohesión entre diversos músicos, sin embargo «[...] tienen en común la propia reivindicación político-estética como forma de oponerse a un determinado proyecto moderno capitalista postcolonial, como forma de generar diferencia, otredad» (Donas, 2015: 5). Un ejemplo es el testimonio de Pablo Huentecura, integrante del grupo Pukutriñuke, expuesto en el documental argentino *Canción Urgente* (2013) en el que explica por qué su banda incluye el hip hop y la cultura mapuche e indica que:

El rollo de la banda es cómo se adecua lo mapuche a la población en los lugares más bajos de Santiago. Estamos inmersos en dos culturas [...] tenemos mucho de lo que nos ha dejado el Estado chileno, [...] pero también tenemos un legado histórico que es el tema mapuche, entonces confluir esas dos resultaría difícil sólo de un lado porque somos una realidad compuesta por dos naciones, pues (Schmucler, 2013: 22'15").

En este caso, además, es sorprendente la claridad de la explicación del fenómeno transcultural, esa realidad compuesta por dos naciones es la expresión de la persistencia del pasado en los intersticios de un presente que lo necesita y, que por lo tanto, lo moldea. En ese sentido, el género musical o los géneros, inclusive los conjuntos o sistemas genéricos que confluyan en la canción testimonial no son la base de su origen ni su identificación. Esto no quiere desconocer que una porción importante de los representantes más conocidos internacionalmente de la producción de la canción testimonial latinoamericana durante las décadas de 1970-1980 han segregado, cuestionado y desconocido como inauténtica a prácticas musicales de generaciones más jóvenes vinculadas con el rock, el rap, el hip-hop o el soul. Lo expresado por Cecilia Todd en el capítulo dedicado a Venezuela de la serie *Canción Urgente* es un ejemplo de la creencia excluyente en una sustancia folclórica localista para la producción musical de compromiso social. La cantante e intérprete del cuatro venezolano se pregunta cómo una música nacida en los EE. UU. (el hip-hop) puede dar testimonio de la realidad musical venezolana, y expresa apelando a Atahualpa Yupanqui, la necesidad de abreviar en la propia tradición musical para hacer una música no dependiente. También recorre este problema de forma exhaustiva la serie documental *Historia de la Música Popular Uruguaya*, fundamentalmente cuando revisita el conflicto entre el rock y el canto popular en la vuelta de la democracia uruguaya. Con centro en la disputa de Jorge Bonaldi y algunos grupos de punk rock, como Los Estómagos, la serie expone mediante testimonios de diferentes músicos las ideas que movilizaron esas discusiones. Al respecto en el capítulo décimo tercero en la sección *Rock en Uruguay: nuevo auge*, explica Bonaldi: “Ahí aparece justamente con la neodemocracia el rock, para mí era como una especie de antídoto producido por el sistema para eliminar la corriente de música popular de identidad local” (Bonaldi en Pellicer, 2009: 00:32:34). La incongruencia en la redacción se debe al short cut empleado en la edición, al jump cut usado en los testimonios y en la interpolación de videos clip brevísimos a modo de comentario editorial- audiovisual. A esta afirmación le sigue en el montaje, una secuencia conformada por más de diez plano fijos en base a fotografías e imágenes diferentes editadas rítmicamente con la misma música de fondo, que estaba en menor intensidad durante la declaración de Bonaldi y que en esa secuencia se amplifica. Continúa la declaración de Bonaldi que tiene otros dos jump cut incluidos. A eso le sigue una especie de contrapunto de ideas

fabricado en el montaje en el que se alternan representantes del rock⁴⁶, escritores, periodistas⁴⁷, un musicólogo⁴⁸, productores de música tropical⁴⁹, representantes del canto popular uruguayo⁵⁰ y músicos de Uruguay que desbordan los límites de los géneros⁵¹. Todos estos testimonios están fragmentados y dispuestos en el montaje alternado, pero además al interior de cada aparición hay saltos temporales. En esos casos el realizador propone al telespectador conocer que tomó la decisión de cortar el testimonio mostrando el logo del programa, se trata del recorrido del diseño de una figura en negro de un hombre joven en bicicleta con una guitarra al hombro. Ese trayecto es desde la visual del telespectador un recorrido de derecha e izquierda, al igual que lo hace la misma figura cuando tira de un letrero en el que se encuentra el título de la sección del capítulo o en la presentación con el nombre de la serie. El recurso visual, el logotipo, ya es conocido por la teleaudiencia, más allá de que ésta no conocerá lo que se eliminó del testimonio. Y, si bien “*el que avisa no traiciona*” dice el viejo refrán, la edición en este caso esa fragmentación, colabora con los ritmos televisivos, que se suponen deben ser rápidos, pero como indica Comolli:

La repetición de esos cortes, la pequeña violencia (pero sentida como tal) de esos saltos en la imagen, es también signo de una desarticulación del gesto filmado, de una frenada en el tiempo, de una liberación de la escena, de la irrupción de una suerte de (débil) caos en la supuesta continuidad espacio-temporal captada por la toma. (...) Luego, el jump cut pone el sello del control absoluto del autor sobre la película. (Comolli, 2007: 369).

Estos procedimientos compositivos del audiovisual impactan en la presentación del tema a desarrollar, los argumentos vertidos están por un lado relacionados al carácter foráneo y representante de la cultura imperial que poseen los géneros musicales con los que esa juventud se identifica. Por otro, en la creencia o en el testimonio de la no participación en la política cultural del partido colorado en la primera democracia uruguaya. Sin embargo, pronto se conocen opiniones que trascendiendo la coyuntura

⁴⁶ Renzo Teflón (Los Tontos), Gabriel Peluffo y Gustavo Parodi (Los Estómagos), Juan Casanovas (Los Traidores), Tabaré Rivero (La Tabaré Riverock Band), Leonardo García y Martiniano Olivera (Zero) y Roberto Musso y Santiago Tavella (El cuarteto de Nos).

⁴⁷ Daniel Figares y Atilio Pérez “Macunaima”.

⁴⁸ Coriún Aharonián.

⁴⁹ Eduardo Rivero.

⁵⁰ Mauricio Ubal y Fernando Cabrera.

⁵¹ Jaime Ross.

definen lo que los músicos en Latinoamérica o en Uruguay deben o no hacer respecto de los géneros musicales con los que hacen su trabajo. Asimismo, se incluyen ideas respecto a los roles sociales de los músicos en su contexto social de producción. Todos esos temas se enlazan musicalmente con las canciones de los grupos de rock de esa época, y no tiene la banda sonora ninguna otra música que ilustre el conflicto, o incluso los temas que se desprendieron del mismo. Siendo una serie que construye un relato histórico, habiendo accedido a referentes que pudieran haber presentado dicho conflicto en una perspectiva de larga duración desviando la atención en los personajes músicos protagonistas, se decide componer casi quince minutos de un capítulo de cincuenta con fragmentos editorializados de los reportajes que rodean una instancia bipolar, es decir si en Uruguay se debe o no hacer rock. Hecho que se corrobora cuando a los 00:46:32 minutos se presenta la pregunta mediante la voz en off de si existe un rock uruguayo, recuperando la tapa de una revista Día Pop superpuesta a otra imagen de una página de un diario. En la tapa de la revista se lee el título de ese número escrito en letras catástrofe cursiva diciendo: “¿Hay rock uruguayo?”. La importancia que el tema de la identidad musical-cultural posee y el de su emancipación son contundentes en el trabajo pormenorizado de Pellicer, su compromiso con la música de Uruguay también aparece como indiscutido. Pero la fragmentación, la omisión de las tensiones intergeneracionales expresadas en los bienes culturales en disputa y el abandono de cierta realidad sonora equilibrada en la musicalización parecieran velar esas búsquedas instalando la coyuntura como norma.

La vinculación con el rap, el hip hop, en definitiva con el rock que han tenido muchos músicos latinoamericanos y que obviamente siguen teniendo varios músicos latinoamericanos actuales es abordada en tres de las series documentales analizadas: *Canción Urgente*, *Historia de la Música Popular Uruguaya* y *Ensaio*. En todas, existen músicos que encontraron en la música negra de los EE. UU. e, incluso, en ciertas músicas ya blancas de Inglaterra, rasgos que desde sus perspectivas pueden representarlos en contextos identitarios diferentes como sus propios países. No obstante, un elemento predomina en esos argumentos y es la identificación con la condición subordinada a nivel social y cultural de los grupos urbanos en los que esos géneros se desarrollan. Dichos géneros a su vez se los relaciona directamente a la resistencia racial y cultural de los afroamericanos sometidos a la real

segregación, quienes lucharon por sus derechos civiles, logrando incluso sostener una práctica musical que termina identificando internacionalmente al país que los excluye. Pero eso no aparece en los argumentos que cuestionan la adopción del rap, del hip hop o del rock en general como una opción musical en Nuestra América. Es la procedencia de la industria cultural, esa impureza de origen, lo que mancha a esos géneros foráneos en Latinoamérica, como el rock. Y nuevamente el recelo al extranjero se convierte en un estandarte para la expresión del miedo a la transformación, que al menos desde la sonoridad y desde la corporalidad implican dichos tipos de música. Por ello, el problema del género musical expone la complejidad para enlazar a los sedimentos que confluyen en la identidad cultural a nivel sonoro, y enraíza a las disputas por la autenticidad. Dada esta situación, no resulta extraño que los orígenes de la conceptualización del género musical se desarrollen "...a mediados del siglo XIX cuando los procesos de modernización fueron acelerados y nuevas formas de cultura popular hubieron comenzado a emerger, incluyendo lo que se conoció como género de ficción y género pintura ("Genre" 2006; Neale 1995, 176)" (Fabian Holt, 2007: 2)⁵².

Dicha discusión, la de cuál género musical del campo de la música popular es masivo o no, ha sido históricamente relevante mientras los mecanismos y los espacios de producción musical no fueron distribuidos equitativamente. La masividad de la canción romántica, o el romántico internacional como se denomina en varios países de Latinoamérica a la balada pop, ha sido asociada a la baja calidad compositiva, a lo inauténtico y al estereotipo. También encontramos conflictividad histórica en la inclusión del candombe y el rock durante los primeros años de la década de 1960. Así lo testimonia Horacio Buscaglia en el Capítulo 3 de la serie *Historia de la Música Popular Uruguaya*, refiriéndose a las propuestas sonoras de El Kinto, el grupo de candombe beat de finales de la década de 1960

Nosotros estábamos haciendo con El Kinto⁵³ canciones propias, eso ya era otra trasgresión. No eran canciones conocidas para la gente, si a eso le agregas que,

⁵² *The very term genre emerged in the mid nineteenth century when the processes of modernity were accelerating and new forms of popular culture were beginning to emerge, including what became known as genre fiction and genre painting* ("Genre" 2006; Neale 1995, 176) Genre in popular music Fabian Holt (2007) Chicago: The University of Chicago Press. Traducción de la autora.

⁵³ Se trata de la banda que integraron entre 1967 y 1970 Eduardo Mateo, Walter Chambón, Luis Sosa, Urbano Moraes y Rubén Rada. Horacio Buscaglia formó parte de las Musicaciones (I-IV), aunque también formó parte de las composiciones.

además, tenía tumbadoras (...) y hacíamos candombe! El candombe era lo más groncho que existía... el candombe no era la música de este país como es hoy..., no era la música popular, no. (Buscaglia en Pellicer, 2009: 00:03:33)

Recién en 2015, en Argentina el género romántico internacional obtuvo más ventas físicas que el folclore, que desde 2009 lideraba los rankings⁵⁴. Sin embargo, desde la década de 1940 en Argentina existen instituciones dedicadas a la defensa del folclore, dada la aguda situación terminal en la que se encontraría según sus argumentos. Asumir el folclore como base sustancial de la canción testimonial desconoce la construcción histórica de los géneros musicales, sus tensiones en el contexto de producción y las negociaciones con sus contemporáneos, volviendo a ese folclore un ente despojado de su significación social, la que es siempre situada.

Si la piedra es viento quieto que ha olvidado en la arena⁵⁵

Los documentales seleccionados mencionan a la canción testimonial latinoamericana como un género musical, conceptualización respaldada por músicos y por teóricos entrevistados en las mismas series, pero cuyo alcance difiere en grado y hasta en significación. Se propone considerar esa caracterización a partir de lo expuesto por Fabian Holt cuando indica que:

En un nivel básico, el género es un tipo de categoría que refiere a una particular clase de música dentro de una distintiva red cultural de producción, circulación y significación. Es decir, que el género no es “sólo la música”, sino también las mentes y los cuerpos de grupos particulares de personas quienes comparten ciertas convenciones. Estas convenciones están creadas en relación a textos musicales particulares y a artistas, y a los contextos en los cuales ellos son actuados y experimentados. (Holt, 2007: 2)⁵⁶.

⁵⁴ Fuente de información Sinca.

⁵⁵ Verso extraído de la canción *Coplera del viento* (Tejada Gómez & Matus, 1967).

⁵⁶ At a basic level, genre is a type of category that refers to a particular kind of music within a distinctive cultural web of production, circulation, and signification. That is to say, genre is not only “in the music,” but also in the minds and bodies of particular groups of people who share certain conventions. These conventions are created in relation to particular musical texts and artists and the contexts in which they are performed and experienced. (Holt, 2007:2). Traducción de la autora.

En este sentido, en el apartado anterior se ha presentado la consideración del género musical como una forma musical específica, con una realidad sonora determinada por el ritmo, la melodía, la armonía y el timbre. En otros casos, la consideración de la canción testimonial latinoamericana como género está centrada antes bien en las formas de producción y distribución. Por ejemplo, en *Chile en llamas*, la Nueva Canción es presentada en el capítulo *Temor a la canción* como el fenómeno musical que permitía por primera vez que la música chilena se expandiera fuera de sus fronteras. En el caso de *Canción Urgente* la propia Liliana Herrero denomina a la canción social, o testimonial como un género con mayor desarrollo en América Latina. Y en *Historia de la música popular uruguaya* (Juan Pellicer, 2009), el canto popular supuso la conciencia de la milonga, el candombe y la murga en la opción sonora de un Uruguay que necesitaba desprenderse de las ofertas musicales provenientes de Argentina y Brasil, queriéndose hermanar con voz propia a la región. Entre el primer y el segundo capítulo de la serie se explica cómo durante la década de 1960, varios cantautores relacionados con el folclore en sus inicios y a posteriori exponentes de canto popular uruguayo proponen cambios importantes a nivel sonoro. Los mismos se manifiestan en el abandono del canto de zambas con bombo legüero y emisiones vocales cubiertas e impostadas con arreglos contrapuntísticos (como la de Los Chalchaleros), para reconocer en la milonga con guitarra y guitarrón (Alfredo Zitarrosa, con base en Amalia de la Vega, y Daniel Viglietti) o en la chamarrita (Los Olimareños, Numa Moraes) algunas de las músicas que integran el repertorio uruguayo. Parte de la producción de música folclórica proveniente del norte argentino presente en el Uruguay durante la década de 1950 y mediados de 1960, expresa la compleja situación cultural a nivel mediático del país oriental. También explica el proceso de construcción de un canon musical⁵⁷ nacional en el arte popular producido en Argentina en el trayecto del folclore criollo al boom del folclore⁵⁸.

⁵⁷ Del amplio desarrollo teórico sobre el concepto de canon musical consideraremos -a partir de la obra de Omar Corrado- al proceso por el cual "...se articula individualidad y consenso colectivo" (Corrado, 2004/2005: 30) dado la equivalencia que cohesionan en un imaginario diversos valores y normas.

⁵⁸ El recorrido abarca la institucionalización del estudio científico del folclore con Carlos Vega, la circunscripción del folclore argentino a algunos géneros musicales del norte como la zamba y la chacarera en torno al criollismo de Andrés Chazarreta, y el desarrollo del folclore mediático y de grandes festivales (boom del folclore) en las capitales de provincia y en la Capital Federal. Para mayor información puede consultarse Chamosa, Oscar (2012) Breve historia del folclore argentino. 1920-1970: identidad, política y nación.

El decreto 33711/49 <<Disposiciones en resguardo de la música nacional>>, firmado por el General Perón durante su primera presidencia en Argentina el 12 de enero de 1949 establecía que en el Artículo 1° (figura 3):

...desde donde se haga escuchar música al público, ya sean radiotransmisores, propaladoras locales, camiones o autos equipados con altavoces, etc., como restaurantes, confiterías, cafés, «boîtes», «cabarets», comercios, salones o clubes de baile u otros locales con distinta denominación en donde se ofrezcan espectáculos o números sueltos de «varieté» [sic], en cualquier parte del país, con orquestas, conjuntos de todo género, grabaciones o cantos acompañados con cualquier instrumento, están obligados a ofrecer como mínimo un cincuenta por ciento de música nacional. (Publicado en el Boletín Oficial Nº 16543, 12/1/1949: 1)

En ese decreto se señala que música nacional es “todo lo clasificado como autóctono, tradicional o criollo, comprendido tango, valeses, rancheras, milongas, y otra música popular de autores nacionales” (Art. 2 del decreto ley 33711/49). Por consiguiente, una medida de política cultural protegía la producción de música nacional, a la vez que la definía y fomentaba. Sin desconocer la significatividad histórica de este hecho en el campo de la música en Argentina, y en el de la política cultural de nuestro país, el mismo interesa aquí, antes bien, por la manera en que se muestran algunas de sus consecuencias aparentes en la serie Historia de la Música Popular Uruguaya. En la sección titulada “Cantar lo nuestro” del Capítulo primero, se explica el tránsito de varios músicos populares uruguayos del folklore argentino a la producción de una música uruguaya. Según lo expone Aharonián aparecería “una toma de conciencia después del folklorismo argentino de mediados de los cincuenta que llega a producir muchos hijitos en el Uruguay” (Aharonián en Pellicer, 2009: 00: 02:43). Pero la explicación de esa afirmación la realiza Washington Carrasco diciendo:

“porque en Argentina Perón había tirado una ley que se tenía que cantar, eh... las radios tenían que pasar el no sé cuánto porcentaje de música nacional y en los cines y en los teatros antes de las funciones que tenían programadas tenían que cantar músicos nacionales”.(Carrasco en Pellicer, 2009: 00: 02:49)

A esto le sigue la voz en off de la locutora diciendo: “esa política llevada adelante por Perón tuvo su repercusión en la radio y televisión uruguaya en la retransmisión de programas argentinos que principalmente difundían sus músicas de proyección folklórica.” (Pellicer, 2009: 00:03:12).



Figura 3. Página 1 del decreto 33711/49.

En el transcurso siguiente del capítulo se mencionan los cantautores uruguayos que contemporáneos a los tiempos aludidos, han desarrollado una realización musical más ligada a las tradiciones identitarias del país, como los payadores representados por Carlos Molina, o los músicos como Osiris Rodríguez Castillo, Aníbal Sampallo, Los Carreteros y Amalia de la Vega, con búsquedas diferentes a las del folklore argentino. No obstante lo cual, la presentación del problema de la identidad cultural en la música uruguaya es vinculado causalmente a las políticas culturales argentinas y no a las prácticas musicales de los propios músicos uruguayos o, incluso, a las condiciones de producción que las discográficas uruguayas tenían, o a la relación con la difusión de la música uruguaya que los propios medios realizaban, o al consumo de música argentina de determinados sectores sociales en el Uruguay. Comúnmente, a lo largo de la serie los enfoques explicativos de la misma son habitualmente multicausales y, dada la dimensión enorme de la tarea que posee (hacer historia televisiva de la música popular uruguaya durante treinta años) no es posible detenerse en excursos amplios en cada uno de los problemas o temas presentados. No obstante, en este caso la organización de la edición y el montaje no dan lugar a

explicaciones profundas y amplias, con la búsqueda de posibles respuestas que indaguen en lo histórico y en los hábitos locales de consumo musical los rasgos de esa realidad que, también, permitió darle voz propia a una música trascendente en Uruguay.

De esa música que busca en el folclore local se atesoran los primeros representantes de la canción testimonial latinoamericana, como Alfredo Zitarrosa y Daniel Viglietti. Es decir, que de la conciencia de la identidad cultural a nivel nacional fue posible pensar y crear luego, una alternativa que busque integrarse a nivel regional. Así, la canción testimonial latinoamericana en el Uruguay es antes canto popular uruguayo. Y esa realidad se construyó desde la milonga, con su ritmo irregular, desde la chamarrita, desde la payada, desde el guitarrón y la guitarra, desde la voz grave y sin vibrato de los cantantes uruguayos, desde la estridencia nasal de las sonoras voces de la murga, desde el toque de la clave del candombe, desde el sonido de los tambores tocados con la mano⁵⁹. Pero sin duda, también, a partir de los desarrollos de las discográficas locales como Ayuí o Sondor, en las programaciones de las fonoplateas, esas salas de recitales que transmitían por radio sus programaciones en vivo. En ellas se incluyeron músicos que, originalmente centrados en las tradiciones folclóricas, presentaban rupturas con las mismas, como el canto a dúo con dos guitarras de Los Olimareños. Por ello, la unidad cultural regional parece presentarse como posibilidad desde el trabajo consciente de las identidades locales, antes que a partir de un esencialismo naturalizado y homogeneizante. Lo que algunos músicos uruguayos pudieron ver sobre la música uruguaya en la década de 1960, no fue una política cultural de Argentina, sino el sinsentido de cantar *lunas tucumanas nunca vistas en Montevideo*, como expresa luego el propio Carrasco a los 00:04:24 minutos de la misma sección. Justamente porque esa luna no sabe del largo caminar de los

⁵⁹ Dicho sea de paso, el bombo legüero es comúnmente un único integrante en la percusión de grupos folklóricos tradicionales, dado que con él es posible escuchar la percusión desde la legua, a la distancia por su capacidad de amplificación del sonido. De hecho, se toca con dos palos o baquetas. Los tambores del candombe, que originalmente tensan su parche con calor y no con tensores externos, se tocan con un palo y con la mano, y su intensidad sonora o volumen es mucho menor. Por ello, por cada integrante de la cuerda (el grupo de tres tambores) habitualmente hay más de un tipo, para (entre todos) sonar más fuerte. Las razones de estas prácticas obviamente están ligadas a condiciones de producción socio cultural muy disímil: la esclavitud y el carnaval resultan inseparables en el caso del tamboril. Y por el otro, el bombo puede haber tenido origen en la caza de animales, la demarcación territorial por parte de los gauchos y/o la comunicación o aviso de noticias mediante diferentes toques. Sea cual fuere sus usos y costumbres, la sonoridad de ambos es sustantivamente diferente, por lo que su forma de tocarse también lo es.

orientales, las explicaciones que nos permitan nombrar y comprender el desarrollo de esa consciencia deberán ser múltiples y no lineales.

Rina Benmayor indica que *Cuba* «es el único país en el cual la nueva canción no es música de protesta y donde es reconocida y sostenida institucionalmente como forma artística»⁶⁰ (Benmayor, 1981: 11). La primera parte de esta afirmación es difícil de sostenerse ya que Cuba organiza el *Primer Encuentro Internacional de la Canción Protesta*, del 24 de julio al 8 de agosto de 1967, a través de la Casa de las Américas, que propicia el intercambio entre músicos populares y el público. Asimismo, genera la edición de un álbum doble denominado *Canción Protesta*. Así, la canción testimonial latinoamericana se configura bajo el rótulo de la protesta. Sin embargo, se afianza la segunda afirmación de la autora, en la que la institucionalización de dicha canción encuentra en el Estado revolucionario su principal promotor. El documental *Canción Urgente* coincide con los demás en sostener el origen de la canción testimonial latinoamericana en el movimiento cultural de la Nueva Trova cubana, pero se diferencia por ser el único que se refiere al mencionado Encuentro. No obstante, en esa misma obra el testimonio de Silvio Rodríguez se distancia de esa referencia histórica para centrar las bases de la canción testimonial latinoamericana en el Movimiento del Nuevo Cancionero (MNC), cuyo Manifiesto es impulsado a partir de 1963 en Mendoza, Argentina⁶¹ (Schmucler, 2013: 11'25").

En 1969 la Universidad Católica de Chile organiza el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena, donde Ricardo García, productor y conductor radial, orienta la definición de la música que identificará al proceso democrático hacia el socialismo consagrado en el país andino en 1970. Nancy Morris señala que la extensión de la nueva canción por Latinoamérica se produce en torno a la década del sesenta y reconoce que en cada país adoptó particularidades sonoras propias y hasta modismos, pudiendo caracterizarse como «[...]una música dedicada a promover el cambio social»⁶² (1986: 117) en tanto totalidad. Ernesto Donas (2015) explica que en los estudios teóricos sobre lo que llama «canción popular comprometida latinoamericana» abundan las reflexiones en claves nacionales, resultando menos

⁶⁰ La traducción es nuestra.

⁶¹ En una entrevista de 1996, Tito Francia, integrante fundador del MNC, confirma que Silvio Rodríguez declaró que él «se había inspirado en el Nuevo Cancionero que se creó acá» (García, 2010: 90).

⁶² La traducción es nuestra.

profundas las referidas a los aspectos musicales. Esta constante también se ha confirmado en el análisis de los documentales televisivos sobre la canción testimonial latinoamericana, a tal punto que alguno de ellos titula sus capítulos con los nombres de los países en los que transcurre cada uno, como es el caso de *Canción Urgente* de Sergio Schmucler. No obstante, la serie no renuncia a la pretensión regional, tampoco sus entrevistas quienes, en su mayoría, se reconocen parte de una cultura y de un proceso socio cultural y político más amplio, entendido en la expresión Patria Grande.

Tanto en los contenidos incluidos en los documentales analizados como en los relevamientos bibliográficos y, principalmente, en el análisis de la canción testimonial latinoamericana pueden observarse y escucharse comportamientos sonoros constantes en el amplio repertorio abarcado entre 1960 y 1985. En ese marco, proponemos diferenciar entre dos modos sonoros: la canción de cantautor y la versión de grupo. La primera se distingue por centrarse en una complejidad rítmica entre el acompañamiento y la melodía. En ella se destaca la versatilidad instrumental del cantautor, que suele acompañarse con guitarra, o con algún otro instrumento armónico de cuerda pulsada como el tiple o el cuatro. La segunda, la versión de grupo, pudiendo ser composición original, es a menudo el arreglo de canciones ajenas cuya particularidad se concentra en el uso de acordes no triádicos, en el contrapunto del arreglo vocal, en la presencia de instrumentos andinos y de tradición centroeuropea que conviven con arquetipos de ritmos folclóricos y géneros latinoamericanos.

Se debe, en rigor, mencionar que la emisión vocal habitual también distingue entre ambas formas, la de cantautor y la del grupo:⁶³ voces sin apoyos, pero con usos austeros de kenkos y ductilidad registral se corresponden como tendencia con los cantautores. Emisiones profundas con caudal vocal destacado, cobertura en zonas registrales extremas y uso frecuente del vibrato caracterizan a los cantantes de los grupos. Lejos de pretender una clasificación puramente sonora, las decisiones estéticas y sus constantes confluyen en un elemento ineludible para el estudio, incluso de las formas de comercialización que definen a la producción musical y a sus

⁶³ Sólo a título ilustrativo ejemplificamos la diferenciación con los cantautores como Daniel Viglietti, Chico Huarque, Alfredo Zitarrosa, Alí Primera, Carlos Mejía Godoy, Atahualpa Yupanqui, Pablo Milanés, Violeta Parra, Dionisio Cabal, por un lado. Y, por otro, con los grupos, como Inti Illimani, Los Folkloristas, Los Guaraguao, Quinteto Tiempo, Patria Libre, Sanampay, Los Jatari, Huerque Mapu, Maguaré, entre tantos posibles.

formas de consumo. Por ejemplo, los Huanca Huá ocuparon «en el mercado discográfico la versión folclórica argentina de conjuntos vocales» (Chamosa, 2012: 161) por fuera de ese género, fundamentalmente por los arreglos vocales.

El silencio aturde asustándome⁶⁴

Si bien en Latinoamérica la participación sonora de los músicos en causas independentistas o socio-políticas se remonta al siglo XIX, como sostiene Benmayor, «en la era de los *mass media* electrónicos, la canción puede alcanzar amplias audiencias mientras, que al mismo tiempo, establecer una relación íntima con el oyente»⁶⁵ (Benmayor, 1981: 13). En el contexto de la Guerra Fría, y en el inicio del Neoliberalismo, «el canto enarbolado por las masas pone en guardia a los represores», dice la periodista chilena Marisol García (García en Parot 2015: 07'35") reflexionando sobre la quema de *masters* originales que realizó la dictadura pinochetista en las discográficas estatizadas y en los sellos multinacionales durante la primera semana del golpe militar. Para ella, no sólo la censura, sino también esa destrucción de los registros sonoros, directamente hablan del temor a la canción que el régimen tenía, según testimonia en el documental *Chile en llamas* (2015).

1973 fue el año en el que Víctor Jara «morirá cantando verdades verdaderas» (Jara: 1974) asesinado y torturado por la dictadura. Ese mismo año, Milton Nascimento edita un disco en el que tres de los temas que lo integran poseen vocalizaciones, es decir, tarareos melódicos, ya que las letras fueron censuradas por la dictadura iniciada en Brasil en 1964. En esa estrategia de resistencia, la vocalización se configura como un artilugio estético autónomo originado en la insurgencia sonora. «Cuando ni siquiera se pudo vocalizar, entonces se silbó» (Parot, 2015: 15'12"), afirma el periodista Milton Bellintani en el mismo documental. Allí se testimonia cómo Edu Lobo tuvo censura sonora directa en la canción Zanzibar durante 1970 ya que la misma se prohibió y, al no tener originalmente poesía, resulta evidente que lo *peligroso* eran sus ritmos y acordes.

⁶⁴ Verso extraído de la canción *Apurate José* (Parodi, 1984).

⁶⁵ La traducción es nuestra.

Que nunca se apague tu antigua nostalgia⁶⁶

Sólo en ese documental se considera a la canción testimonial latinoamericana también por su sonoridad y se enfatiza en la inclusión de determinados instrumentos en los arreglos. Así queñas, sikus, sampoñas o erkes junto al tiple o al cuatro, la percusión folklórica, la guitarra y el charango organizan el instrumental característico del género. Horacio Durán, músico de Inti Illimani, testimonia: «En esa época era más peligroso que andar con una molotov en la mochila era andar con un charango o una quena (sic)» (Duran en Parot, 2015: 6'38"). La prohibición explícita que realiza el Secretario del Estado Mayor de la Defensa Nacional, coronel Pedro Ewing, durante la dictadura declaraba «no más queñas, no más charangos, esa es música boliviana y además upelienta»⁶⁷ (García, 2013). Por ello, la música -como las artes en general- no resulta indiferente a los intereses de las políticas de control y opresión, tal y como lo expresa Eduardo Russo: "Si las artes fueran tan poco significativas y accesorias, los más diversos totalitarismos no se habrían ensañado en su regimentación, su silenciamiento y hasta en la más sangrienta supresión de aquellos que no se sometían a la solicitud compulsiva de conversión del arte en propaganda" (Russo en Belinche, 2007: 211)

Como categoría, la canción testimonial existe contemporáneamente en diversos países y regiones. La particularidad del caso de la canción testimonial latinoamericana reside, también, en la consciente referencia cultural a la región, a su territorio, a su pasado colonial y a su voluntad libertaria. En el caso del análisis del género que propone el documental argentino *Canción Urgente*, la presencia actual del mismo, vinculada al hip hop, a la música electrónica y al rap, demuestra que no sólo la declarada solidaridad entre los pueblos está expresa en las letras, sino, también, en la inclusión de referencias sonoras directas, como el uso de instrumentos musicales, ritmos o formas de fonación y de expresión hablada que identifican localismos, clases sociales, costumbres y tradiciones.

Históricamente, los festivales musicales organizados sobre causas populares y/o revolucionarias y las colaboraciones de diversos artistas latinoamericanos en ediciones fonográficas colectivas han documentado la tradición en la que se inscribe

⁶⁶ Verso extraído de la canción *Quena* (Aguirre, 1977).

⁶⁷ Upelienta es la forma de descalificar la pertenencia política a la Unión Popular.

esa unidad regional en la canción testimonial. La Radio Educación, de la Secretaría de Educación Pública de México, edita en 1977 el disco *El canto de un pueblo*, surgido de las Jornadas de Solidaridad con la Cultura Uruguaya en el exilio. En 1983 se edita en Cuba el disco colectivo *El tiempo está a favor de los pequeños* por el sello EGREM, en solidaridad con la causa salvadoreña. En 1980 se edita el disco colectivo *Convirtiendo la oscurana en claridad*, testimonio sonoro de la «Cruzada de alfabetización» de Nicaragua, donde el analfabetismo se redujo del 54 % al 12 %. En 1985 el sello Orfeo, en Uruguay, edita cuatro discos, uno de ellos conmemora los doce años de dictadura en una obra colectiva. Más allá de los intereses múltiples que confluyen en la producción musical de este género, existe una «relativa unidad de destino, más sufrida que elegida, acerca a las “repúblicas hermanas”» (Rouquié, 1989: 13).

La asociación entre canción testimonial latinoamericana y la televisión tiene su momento inicial en noviembre de 1967 con el programa *Mientras tanto con Silvio Rodríguez*, dirigido por Eduardo Moya. Si bien este incluye a referentes destacados de las diversas disciplinas artísticas, el vínculo con el género musical es innegable: ha surgido de la labor de sus realizadores en torno al Centro de la Canción Protesta organizado en octubre de 1967. El productor musical brasileño Fernando Faro crea el programa *Ensaio* que, desde 1973, se llama *MPB Especial* y luego vuelve al nombre original en 1990. Este posee una característica que lo distingue dentro del documental televisivo biográfico. En el relato audiovisual el tiempo narrativo es redimensionado a partir del uso de primeros planos del protagonista entrevistado en un detrás de cámara contemporáneo a la entrevista. Esa capacidad narrativa polifónica, en donde convive lo que se habla o se calla con lo que los gestos dicen, es, a su vez, comentada con los encuadres de cámara cercanos y con las alternancias del material de detrás de cámara. Esto no obstaculiza la mediatización de la difusión de autores y de intérpretes de la Música Popular Brasileña (MPB) y demuestra que el conflicto entre elaboración artística y claridad en la transmisión de ideas puede sostenerse con dignidad, sin panfletos y con mucha popularidad.

Sin percibir que era sustraída en tenebrosa transacción⁶⁸

⁶⁸ Verso extraído de la canción *Va pasar* (Buarque & Hime, 1984).

Si consideramos los derechos autorales, la canción testimonial latinoamericana ha sido y es nacional. No se plantea en su historia la constitución de sectores productivos (industria discográfica y espectáculos en vivo) que integren a varios países en una unidad productiva, sea en forma cooperativa o de cámara empresarial. Incluso, no lo ha sido durante la primera década del siglo XXI cuando la región patrocina actividades culturales, aun teniendo tres grandes sectores política y económicamente organizados: el Mercosur, la Comunidad de Estados Latinoamericanos y Caribeños (CELAC) y la Unión de Naciones Suramericanas (UNASUR). La última iniciativa multilateral dedicada a la música se extiende de lo regional a lo iberoamericano, integrada por nueve países miembros de los veintidós que pertenecen a Latinoamérica y de los tres que configuran la península ibérica. El Programa de Fomento de las Músicas Iberoamericanas,⁶⁹ Ibermúsicas, no posee sello discográfico ni tampoco organiza festivales, mucho menos produce programas televisivos, radiales o en línea para la difusión musical: sólo promueve la actividad musical mediante el financiamiento parcial a músicos profesionales en iniciativas privadas. La programación televisiva puede tener un rol que desarrollar en las producciones musicales que busquen promover la canción testimonial latinoamericana o su reelaboración actual. La música que integra el concepto de *música popular brasileira* estuvo delineada por programas televisivos de larga duración con transmisión en directo, organizados por festivales de la canción (Stroud, 2008) y emplazados en diversas emisoras entre 1965 y 1985, extensión aproximada del gobierno militar en Brasil. Muchas de las canciones ganadoras de estos festivales son representativas de la transformación del *bossa nova* y de la resignificación sonora del samba, así como de la inclusión de las sonoridades electroacústicas iniciales del movimiento Tropicalia. Si bien el proceso cultural de relación entre conceptualización y medio televisivo antes descrito se centra, fundamentalmente, en la clase media, la accesibilidad tecnológica es ineludible: en 1960 sólo el 9.4 % de los hogares urbanos en Brasil posee televisión. En 1970, un 40 % más (Stroud, 2008: 67). Esa música popular brasileña es referenciada como antecedente de la canción testimonial por los integrantes de la Nueva Trova, quienes aseguran su edición fuera de Brasil por los éxitos televisivos. En los testimonios sobre el origen de la canción testimonial latinoamericana, la mayoría de los músicos entrevistados en los documentales

⁶⁹ El Programa Ibermúsicas fue aprobado en noviembre de 2011 durante la XXI Cumbre Iberoamericana de Jefes y Jefes de Estado y de Gobierno, en Paraguay.

recuperan a Atahualpa Yupanqui y a Violeta Parra como referentes ineludibles. En esa idea existe univocidad y acuerdo.

En 1983 se realiza en Nicaragua el Concierto por la paz en Centroamérica bajo la dirección musical del referente de la *música volcanta*, Luis Enrique Mejía Godoy, quien es, también, productor del evento junto a Hans Lagenberg, Jan Kees de Roy y Wolf Tirado. Editan el disco doble *Abril en Managua* por el sello Interdisc. Obviamente, el Frente Sandinista financia parte del Festival pero, también, lo hacen fundaciones y organizaciones holandesas, que aseguraron tanto la amplificación en vivo como la transmisión radial y la grabación estéreo del concierto. Es evidente que se trata de un emprendimiento productivo, no sólo de un acto declarativo o solidarios políticamente con la causa que los reúne.

Ver al cielo clarear de repente, impunemente⁷⁰

Hasta 1930 los discos prensados en Chile son grabados en Argentina. Durante 1973, la Corporación de Fomento de la Producción, en el gobierno de la Unión Popular, llega a controlar quinientas unidades productivas aproximadamente. Allende, en 1971 nacionaliza la filial local de la norteamericana RCA Víctor y obtiene el 51 % de las acciones. Con la industria discográfica se adquiere la de reproducción sonora y su transmisión (discos y radio) y se crea la empresa IRT, Industria de Radio y Televisión (González, 2013). En marzo de 1972, en conmemoración del triunfo de la UP y de la acción productiva, en el Palacio de la Moneda se despliega un cartel que dice: *No hay revolución sin canciones*. En 1968 las Juventudes Comunistas crean el sello discográfico DICAP que llega a controlar el 30 % del mercado previo al golpe. Ese sello logra editar el primer disco de la banda de rock Blop, una de las fundadoras del género en el país andino. El partido comunista financia la producción discográfica y las regalías de las ventas son administradas por la dirigencia, sin fines de lucro. Ese sello vuelve a editarse en 2006 luego de un exilio poco fructífero. El tercer sello discográfico es Odeón que, con capitales europeos y teniendo un claro objetivo mercantil en el orden cultural, ya ha editado toda Violeta Parra y hasta a Quilapayún. El primer disco de Huerque Mapu se realiza en 1973 y vende 600.000 copias, editado por el sello Tonodisc y PRODISA, la SRL de Productores de Discos Asociados. Esa

⁷⁰ Verso extraído de la canción *A pesar de vocé* (Buarque, 1970).

discográfica edita los tres discos larga duración que el grupo argentino realizará durante la década de 1970. Para la edición de la Cantata de montoneros, denominado formalmente *Montoneros* (1973), se arma un sello ficción: Ediciones Lealtad. Ese disco se graba durante dos meses en los estudios ION, que se dedican exclusivamente a esta producción (Smerling & Zak, 2014). La distribución del disco está a cargo de Ico Godoy, con financiamiento de la Organización (Montoneros). Está claro que, para los músicos integrantes de Huerque Mapu, la participación activa en la vida política incluye, por ejemplo, la realización de la Cantata pero, para el estudio discográfico, implica una oferta laboral atendible cuyos riesgos no son menores.

En Chile, la creación en 1976 del sello discográfico Alerce permite la continuidad y la renovación de la Nueva Canción. La obra productora y difusora de Ricardo García asegura que músicos y productores vuelvan a componer, a grabar y hasta a interpretar en vivo música prohibida. Esto certifica que la actividad económico-productiva en torno a la canción testimonial latinoamericana es una condición de posibilidad que orienta su expansión y sus características.

La mayoría de los documentales televisivos analizados plantean un recorrido histórico, regional o nacional sobre la canción testimonial latinoamericana. Sólo el documental *Canción urgente* logra pensar la actualidad del género, sus posibles manifestaciones en nuevas generaciones de músicos y las transformaciones de los músicos históricos. En ese caso es clara la exposición del problema de lo propio, la otredad y la identidad cultural. La inclusión del rock, del hip hop, del rap, de la electrónica en el proceso mestizo de composición musical es planteada como una pregunta sobre la vigencia de un género que se debate entre la tradición del folclore, la reivindicación de las sonoridades prohibidas, la complicidad del panfleto, la tensión internacionalista, la praxis solidaria y el silenciamiento de su fuerza productiva.

Canción protesta, canción testimonial, nueva canción, canto nuevo, nueva trova, canción popular comprometida, música volcanto (Nicaragua), canción social, canción necesaria (Venezuela), canción de intervención, canción política. Porque esa canción es «un diminuto instante inmenso en el vivir»⁷¹ (Silvio Rodríguez), no puede sino ser *Canción con todos*.⁷²

⁷¹ Verso extraído de la canción *Y nada más* de Silvio Rodríguez (1966) incluida en el disco *Mujeres* de 1978.

⁷² Título de la canción compuesta por César Isella y Armando Tejada Gómez (1969). Propuesta como himno de la UNASUR en 2014.

HABLAS DE MORALIDAD, SALÍS EN TELEVISIÓN. EL CASO DE LA SERIE DOCUMENTAL *CUMBIA DE LA BUENA*

La serie documental titulada *Cumbia de la Buena* fue dirigida y producida por Cristian Jure. Se emitió en 2015 por Encuentro, el canal educativo del sistema de medios públicos de Argentina. La serie contiene ocho capítulos unitarios identificados por el nombre de los grupos musicales y/o de los cantantes que los protagonizan. Los títulos de cada episodio son:

- 1) Antonio Ríos
- 2) Dalila
- 3) Los Palmeras
- 4) Amar Azul
- 5) El Pepo
- 6) Luis Ornelas
- 7) Meta Guacha
- 8) Pablo Lescano y Damas gratis.

Cada capítulo tiene una duración aproximada que oscila entre los 25 y los 30 minutos. En ellos existen situaciones audiovisuales comunes y elaboraciones temáticas similares. No obstante, se observan particularidades en los episodios que, produciéndose con relación a los protagonistas, aparentan revelar rasgos inherentes a la cumbia, es decir funcionan como posibles generalizaciones realizadas a partir de casos particulares.

El primer nivel de aglutinamiento entre capítulos lo realiza la cumbia, distinguiéndose en el complejo de la música tropical por la adjetivación en torno a la calidad: es cumbia de la buena, presentada como argentina o hecha en Argentina. El territorio aludido en la caracterización comprende Santa Fé, Gran Buenos Aires y la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, siendo estos mismos los lugares físicos donde se registran los episodios. Entre los territorios del Gran Buenos Aires comprendidos se encuentran: Tigre, San Fernando, Villa Fiorito (Lomas de Zamora) y Florencio Varela. Sin

embargo, la serie aborda las presentaciones en vivo de los músicos en giras de alcance nacional como por ejemplo en Salta y Santiago del Estero.

Nos detendremos para profundizar en torno a la pertenencia de la cumbia dentro de la categoría música tropical, dado que resulta a menudo intercambiable y puede presentar divergencias. En la serie, en algunos casos, se considera a la música tropical como conjunto de géneros que incluye a la cumbia, y otras veces se las asimila como sinónimos. La caracterización de algo como tropical excede a la música, existe en torno a los productos de la naturaleza, como las frutas o los paisajes naturales; hasta las afecciones tropicales, los males endémicos de la zona de los trópicos. Por lo tanto la *música tropical* es algo que también pertenece a ese territorio comprendido en los trópicos pero ligado a cierto valor exótico más propio del siglo XIX. No obstante, la denominación música tropical ha sido la etiqueta con la que se comercializó la música de la costa caribeña que no sea susceptible de catalogarse como *música cubana* durante las décadas de 1940-1950. La música cubana configuraba una identificación de género en ese entonces, por lo que el resto de la música producida en el Caribe y con éxito en los grandes bailes de la época, entraba en la categoría música tropical. A partir de la Revolución Cubana (1959) y del bloqueo económico a la isla por Estados Unidos, la categoría *música cubana* dejó de utilizarse por las compañías discográficas (Pérez, 1986 en Negus, 2005: 233). En tal sentido, se considera a los géneros musicales caracterizados por ser fenómenos dinámicos; práctica social que puede ser renovadora, con rasgo operacional en tanto categorías sociales y condicionados por la “cultura de género” (Negus, 2005: 63) que la propia industria discográfica produce sobre ellos. Dada esta delimitación de lo relativo al género musical, consideraremos que la música tropical es una entidad dentro de las clasificaciones posibles en una cultura de género que incluye a la cumbia y no se agota en sus diferentes formas históricas ni actuales, sino que comprende muchos tipos de música donde, a menudo, un factor aglutinante pueda ser la clave o la organización rítmica, o hasta el rol de la percusión así como su manifestación en el baile, son aspectos que permiten reunir manifestaciones musicales diferentes en una estructura común.

Entonces, en la serie documental, *Cumbia de la buena* es también para bailar y se canta. Su sonoridad puede incluir sintetizador, guitarra eléctrica, acordeón y/o vientos metal, pero no abandona nunca un set de percusión conformado por timbaletas, güira

y controladores MIDI de batería electrónica⁷³. La caracterización de la *Cumbia de la buena* aparece a cargo de la voz en off del conductor Martín Fanta Roisi⁷⁴ en varios episodios, a modo de conclusión en una secuencia o en la apertura de otra. El presentador de la serie ha sido también conductor y productor de un programa radial especializado en el género, denominado *Mundo cumbia* y emitido por Radio Nacional, integró el grupo *Fantasma*, que componía e interpretaba cumbia con inclusión de música electrónica y hip hop, además fue parte de la organización de un evento cultural llamado *La Magia* que incluía la presentación en vivo de grupos de música tropical consagrados así como de grupos que iniciaban su carrera profesional. Con este relato muy breve queremos dejar en claro que la conducción del programa no fue asumida por alguien que posee información adyacente sobre el tema, sino que se trata de un músico que además tiene conocimientos muy próximos y específicos sobre el género musical en particular. Según lo expresado por el realizador Cristian Jure, Martín “Fanta” Roisi fue quien orientó respecto a la sonoridad y la contextualización de la música tropical y en particular de la cumbia. Tal y como lo expresó el Lic. Jure en entrevista: “Todo lo que hay de cumbia en la serie es de Fanta. El Fanta me hizo conocer la cumbia colombiana, la cumbia santafesina, no era la idea hacer un programa de música para los músicos” (Jure: 2016, en entrevista personal). El segundo nivel que aglutina los diferentes capítulos de la serie es la apelación a la autoridad mediante la entrevista y el testimonio de músicos con alta popularidad y grandes ventas discográficas. Los protagonistas entrevistados son profesionales del campo de la música, con al menos de diez años de experiencia en el mercado de la música tropical en Argentina. Son mostrados y escenificados en situaciones cotidianas (viviendas particulares, estudios de grabación propios y profesionales, patios internos de los barrios), en escenarios (bailantas como Tropitango, programas televisivos como Pasión de Sábado), en traslados laborales (conduciendo automóviles propios, en camionetas durante las giras) y en lugares de referencia cultural, político y social (Penal de Ezeiza, Cancha de Racing club, Calles de Villa Fiorito, Puente de Santa Fé). Si entendemos a la entrevista como “...un tipo de relación social que se basa en un intercambio discursivo ente entrevistador y

⁷³ Nos referimos al instrumento comercialmente conocido como Octapad que produce una única empresa comercial de origen japonés.

⁷⁴ Por ejemplo en uno de los capítulos referidos a los grupos Amar Azul, Roisi fuera de campo visual dice: “Arreglos modernos para letras que conjugan picardía con compromiso, pero todo amparado en el ritmo, esto es cumbia de la buena”.

entrevistado” (Carmen Guarini, 2007: 12), la característica común en la serie es que “la palabra del otro es usada como “objeto de verdad”” (Guarini, 2007: 6) principalmente garantizada por la ausencia de la repregunta.

Asimismo, recursos propios del documental audiovisual realzan la pertenencia de cada episodio a una unidad conceptual y estética sobre la cumbia: como el uso de la entrevista, el testimonio, la voz en off, la errancia o el tránsito y la toma directa resultan comunes a todos los capítulos. Otros aspectos compartidos parecieran más ligados al rockumentary, donde se “...validan y confirman estilos musicales y momentos históricos particulares en la historia de la música popular como algo digno de más seria atención”⁷⁵ (Roy Shuker, 2001: 180). Por ejemplo, la presentación verbal y en títulos de cada protagonista con el apodo que las compañías discográficas o los propios DJ los muestran en el mercado musical (Antonio Ríos: el maestro; Pablo Lescano: su majestad; Dalila: la diosa del verbo amar, entre otros) recupera estrategias promocionales de amplia divulgación. Asimismo algunos rasgos sonoros se destacan como estilos musicales identificables aunque los propios músicos explican su procedencia en una estrategia de mercado (el caso de Pepo y la *música gedia*, como denominación identitaria, o Meta guacha y *cumbia chapa*, Amar Azul y *cumbia nena*).

Sin abandonar la condición documental, la serie adopta el recurso de la reiteración, la forma subrayada, que es propia a una concepción de la televisión en la que sus productos deben sostenerse en el tiempo a los fines de poder estar, al menos, en pie de igualdad con la potencial actividad que el televidente realizaría en paralelo a la emisión del programa. Por lo tanto, se intenta captar su atención o permitirle conocer una misma idea en otros momentos del propio programa. Con todo, *Cumbia de la buena* es la primera serie documental dedicada a la cumbia en Argentina que se emitió en un canal educativo del sistema de medios públicos. La serie puso a disposición la reflexión de los propios músicos, escuchó a los trabajadores del ámbito de la música tropical y consultó a los técnicos y profesionales dedicados al mercado, la creación y la difusión del género. Acompañó regresos esperados, mostró el trabajo y el festejo que involucra la nocturnidad de la bailanta, inventó definiciones y se

⁷⁵ La traducción es de quien suscribe el presente trabajo.

enamoró de una apariencia, no menos verdadera la que -en forma parcial- construye el mundo entorno de la cumbia.

Con el resplandor en la lente, con el halo de la bailanta

En la serie se advierte el uso de un recurso compositivo de posproducción de imagen con correlatos en tomas directas: nos referimos al uso del efecto lens flare (resplandor), es decir al reflejo de luz en el lente de la cámara y la consecuente formación de líneas, círculos o polígonos. Este recurso permite articular formalmente secciones con locaciones diferentes, pero fundamentalmente resulta característico de un momento de cada episodio en el que el protagonista canta a solo, sin ningún acompañamiento. El recurso es incluido tanto en toma directa, en la bailanta, donde transcurren los recitales en vivo como en las escenas antes descritas (falsos directos). En el segundo caso, el uso del lens flare compone en posproducción a la imagen y caracteriza una sección común a cada episodio, donde el canto solista es utilizado para resaltar la poesía de un tema en la voz del protagonista, antes que la exposición de sus virtudes vocales. La unidad estética de cada episodio no sólo se garantiza mediante las secciones que lo organizan sino también en la composición de la imagen. Este recurso o efecto puede considerarse en dos sentidos importantes, por un lado refiere a cierta estética visual propia de la bailanta, donde la estrella o el destello como forma de iluminación suele utilizarse en guardas de afiches o incluso en la composición gráfica de los nombres de los artistas a difundir. Hay en esta acción una voluntad de homenajear las formas visuales que componen gran parte de los diseños fonográficos y del conjunto de productos destinados a la promoción de los artistas (cartelería y merchandising). Por otro, es la consecuencia visual de la toma directa de las situaciones de recital donde la luz de los reflectores, a menudo, incide en la cámara formando tales resplandores. En la serie *Cumbia de la Buena*, algunas transiciones entre secciones están acompañadas de una animación que también remite al lens flare en forma horizontal. Dicha situación acentúa la condición de registro en el documental ya que remite a la toma sin planificación previa o sin demasiado cuidado de la iluminación. No es el caso de la serie en cuestión, pero sí pareciera una reivindicación de la situación ocasional del registro documental donde

algunas tomas pueden tener luces frontales, incluso naturales, produciendo ese efecto óptico de los reflejos de luz.

En los capítulos protagonizados por Pepo Castiñeiras y Pablo Lescano respectivamente, el uso del lens flare está acompañado de los planos en blanco y negro subrayando el pasado, en un proceso evocativo de relatos testimoniales. Según el realizador, Cristian Jure, eso responde a la voluntad de generar un momento en el que la poética de las letras de las canciones se presente sin mayores distractores. El estudio de la música popular mediante el análisis de las poesías de sus canciones tiene epicentro en los estudios sociológicos que se desarrollaron entre 1950 y 1960. En ellos existía cierta familiaridad metodológica respecto del análisis del significado, el cual organizaba una lectura en las letras donde se pretendía observar a las fuerzas sociales que las producían (Frith, 1998; 15). Las dos situaciones antes descritas, consideran aspectos complejos que involucran vivencias personales, momentos del documental donde la subjetivación del personaje y la exposición de aspectos de la privacidad son considerados elementos de legitimación en la composición musical y en la calidad artística. Se exponen conflictos personales, de público conocimiento dado el nivel mediático de ambos protagonistas, que son referidos en canciones de su autoría. Esta forma de escenificación de la experiencia traumática sintetiza en la voz humana, principalmente cantada, un aspecto del mundo cumbia que se construye, donde el halo de la bailanta estaría presente aún en la oscuridad de la situación de encierro (cárcel). Otro caso en el que se incluye el mismo recurso (lens flare con toma en blanco y negro) está centrado en el canto de *Te recordaré*⁷⁶ que realiza Traiko, cantante de Meta Guacha, donde el desencanto amoroso es el centro de la evocación. En estos casos el lens flare posee una animación que genera un movimiento en dirección diagonal descendente desde uno de los ángulos superiores de la pantalla. Este recurso visual también enlaza secuencias donde se transita del canto a capella, es decir sin acompañamiento, a la misma canción en vivo con banda tocando y en un baile o bailanta. Así la música y ciertos aspectos de la imagen mediatizan la transición formal.

⁷⁶ Compuesto por D. Salto, J. Kirovsky y Garkaman, corresponde a la pista seis del disco Lona, Cartón y Chapa, catalogado como 7432182341-2 editado por Magenta y distribuido por BMG argentina en 2001.

El destello lumínico que simula la pantalla led o la parrilla de luces también es utilizado como fondo animado en la entrada y salida de títulos, organizando junto al uso del flare una unidad visual. En dicha unidad debe considerarse también a la tipografía cursiva de curvas pronunciadas del logo, títulos y referencias escritas con alto contraste en el color tipográfico, situación que contiene el cambio a la línea recta de la imprenta usada en los títulos finales. El uso del color es un componente determinante de la narrativa audiovisual de esta serie, ya que es el único aspecto técnico que no se mantuvo respecto de las normas que propone canal Encuentro⁷⁷: turquesa, fucsia y amarillo dorado abren paso a la inclusión de la música tropical en la pantalla reflexiva de la televisión educativa, cuya gama cromática no los contenía hasta ese entonces.

La autenticidad como variable de legitimación

En la serie, por momentos, se solapan rasgos sonoros que identifican a cada artista protagónico con los de la música tropical -en general- y, con los de la cumbia argentina específicamente. En estos asuntos se generaliza a partir de un caso testigo. La ambigüedad involucra también asociaciones con la innovación sonora como aspecto sobresaliente de algún grupo o de la propia praxis musical en torno a la cumbia a escala nacional, presentándose con mayor claridad en los capítulos de Amar Azul, Pablo Lescano y Los Palmeras. A los fines de ilustrar lo expuesto se detalla en forma analítica la operación realizada en el caso de Amar Azul. En el inicio de la entrevista a Gonzalo Ferrer arreglador, y acordeonista del grupo, la voz en off indica que a mediados de los años 90 dicho grupo habría realizado una renovación sonora en el género, centrada en el timbre. Ante esto Ferrer corrobora diciendo

Y se había dejado de escuchar la cumbia-cumbia en esa época y nosotros como que reivindicamos un poco la cumbia, porque nosotros teníamos que luchar contra toda esa banda de pibes facheros que la música era media cachaquera⁷⁸, media electrónica y nosotros salimos viste ahí con el güiro, ¿viste?, bien una

⁷⁷ Según declara el Lic. Jure en entrevista personal.

⁷⁸ Refiere a la cumbia Cachaca de origen paraguayo que comparte una transformación de la cumbia colombiana e integra el complejo de la música tropical.

basecita media antigua, media colombiana con el acordeón, sonido medio viejito y... era lo nuevo, lo raro. (Jure, 2015: 00:04:45 – 00:05:14).

Ferrer es, además, expuesto en la serie como el arreglador del grupo, el compositor de canciones con compromiso socio político (es autor del tema *Desaparecidos*) y profesor de música en una escuela primaria. Por lo que sus reflexiones en torno a la música tendrían un marco diferente del resto de los entrevistados en ese episodio y en la serie en general, donde los aspectos teóricos del campo musical resultan más claramente relacionados con ese músico en particular. Al menos en la edición transmitida la forma narrativa del testimonio de Miguel Angel D'Anibale, cantante, está más relacionada a los hechos directamente vinculados con el grupo, las condiciones de producción y difusión de su música, expresada mayoritariamente en relación a episodios anecdóticos. Entonces, la apelación a la tradición rítmica y tímbrica vinculada a Colombia como origen del género cumbia, garantizada por el uso del acordeón y la güira son mostrados como rasgos de transformación sonora que Amar Azul realizó a mediados de 1990. En el proceso argumental es posible leer una traslación del concepto de autenticidad, condicionante de la estética del rock (Frith, 1987:135) al mundo de la cumbia, donde a nivel sonoro mediante la apelación a un retorno de las fuentes originales se destacaría el rasgo diferencial del grupo a la vez que se explicaría la calidad sonora en términos de innovación. La capacidad para distinguirse mediante la sonoridad (en apariencia vieja pero en el contexto innovadora), diferenciándose por una actitud no complaciente en torno a la propuesta masificarte de la cumbia cachaquera, es un rasgo asociado a la autenticidad en tanto que “Lo <<hecho por uno mismo>>⁷⁹ se contrapone a la producción masiva, la motivación estrictamente económica, los aspectos anónimos y alienantes de la vida moderna” (Keir Keightley, 2006:184). La causa -la lucha contra toda esa banda de pibes facheros- tiene como estrategia el “sonido viejito”, el escudo en el güiro, el filo de la espada en el acordeón y la retaguardia es Colombia. Pero como varios autores explican desde hace ya varias décadas, la música de la Costa Caribe de Colombia, recién identificó al país en el siglo XX, aunque su práctica es muy anterior (Adolfo González Henríquez, 2000; Jaime Cortés Polanía, 2000; Juliana Pérez González, 2011; Peter Wade, 2011). Lo que revela el carácter de invención de ese folklore. Entre

⁷⁹ Keir Keightley explica que la definición etimológica de la palabra auténtico en Grecia significaba <<hecho por uno mismo>>.

mediados del siglo XVIII y el XIX se configuró al bambuco como música nacional colombiana, obviando las manifestaciones populares costeñas, como el porro y la cumbia (Wade, 2011: 112). Pero a partir del S. XX, en el auge del desarrollo de los medios masivos como la radio y, fundamentalmente, en la comercialización de la música grabada, la cumbia es objeto de construcción del folclore colombiano, resultando una suerte de embajadora cultural, mientras que el vallenato tendrá la función de cohesionar al interior del país la cuestión colombiana (Darío Blanco Arboleda, 2005: 175). Así, la asimilación a lo nacional en el contexto de una elaboración modernizante de los elementos nacionalistas, la música de la Costa Caribe, o la del acordeón en particular no logró conformar una fuerte presencia sonora de identificación directa o típica como sucedió entre los años 1920-1930 con el samba en Brasil o el tango en Argentina. En consecuencia, los orígenes de la cumbia colombiana en forma "autóctona", responderían antes bien a una construcción en el desarrollo del siglo XX. La segunda afirmación de Ferrer, demanda un contrapeso porque demuestra desconocer en la elaboración de la cumbia norteña y en la cumbia romántica la importancia de la cumbia chicha peruana o tecnocumbia; la cumbia cachaca de Paraguay o la cumbia tex-mex de México, todas esas música usaron en la década de 1980 sonoridades provenientes del rock y del pop, como la batería electrónica, los teclados y la guitarra eléctrica (Fernández L'Hoeste, 2011). Sin embargo el uso del acordeón como sinónimo de autenticidad está presente en la música colombiana de Monterrey (Blanco Arboleda, 2005:186), en la zona norte de México tanto como en la cumbia santafesina. Probablemente la acción sonora de Amar Azul a mediados de los 90 haya sido una modificación en el contexto de algunas propuestas relevantes en el mercado de la música tropical, pero eso no implicó la reivindicación de una pureza sonora que entraña lo auténtico de la cumbia, como único valor de legitimación.

A la definición sonora del grupo Amar Azul sigue una escena hogareña, donde se muestra a Ferrer preparando mate y dialogando con el entrevistador -que no entra en cuadro-, en la cocina de una casa de clase media (paredes revocadas y pintadas, microondas, heladera, purificador de aire, agua envasada). Un gato que transita en sigiloso movimiento por la mesada y la cocina se suma al plano americano del músico que luego pasa a otra locación en la que se lo ve en una especie de sala de ensayo/grabación, donde existe una computadora con un programa multipista en uso, un

teclado en el que el músico ejemplifica a nivel sonoro lo que desarrolla conceptualmente, monitores de campo cercano, interfaces digitales de contacto y una tumbadora. Se trata de la articulación de una locación cotidiana (la cocina) con el estudio personal del músico (profesional). Esta unión dinámica de locaciones hace del protagonista, un músico común que reflexiona sobre lo que hace, con autoridad suficiente como para definir roles nacionales en la transformación de un estilo o género musical pero a su vez con la simpleza de cualquier trabajador que, realizando tareas cotidianas, argumenta su explicación del fenómeno. Esta operación corre al documental de las tradicionales referencias a figuras autorizadas académicamente para explicar lo que los músicos hacen, por ejemplo la exposición de un musicólogo en un plano medio, habitualmente sentado frente a cámara, en una actitud paciente que desarrolla argumentos, en una locación que rara vez incluye instrumentos musicales. Ferrer, está parado en una cocina, sentado frente a un teclado, reflexiona y toca, segmenta su discurso con reiteraciones y redundancias, de forma coloquial. Con la autoridad de quien protagoniza recitales para miles de personas desde hace más de diez años, afirma contundente:

Yo creo que lo que tiene Argentina es que es el único país donde la cumbia se fue mejorando y retocando porque... por ejemplo la cumbia comenzó en Colombia de una manera autóctona, eh y creo que Argentina es el único país donde la cumbia se la fue adaptando y subdividiendo en estilos. Y creo que con el paso de los años la cumbia se fue como... modernizando en Argentina y haciendo más psicodélica con más sonido a teclado... más esas cosas raras que el resto de los países no lo han hecho... (Jure, 2015: 00:06:11 a 00:07:18).

Si consideramos que el documental puede entenderse como una construcción de argumentos más o menos explícitos (Nichols, 1997), la ausencia total de cuestionamiento a la declaración del músico argentino, así como la referencia sonora a lo expresado mediante la banda de sonido que acompaña la escena, vuelven a esta opinión una definición, que argumenta una idea introducida en la pregunta, la que buscó confirmación en la fuente que analiza. Complejizar la mirada particular del músico ofertando al espectador la confrontación con otras interpretaciones generarían un contexto polémico, permitiendo “suscitar la cuestión de la verdad en televisión” (Bueno, 2000: 234). Por un lado, el aporte del grupo argentino habría sido

la inclusión de sonoridades acústicas en un contexto de producción dominado por sonoridades electrónicas pero, por otro, la innovación argentina en el género habría sido la inclusión de timbres electrónicos. Si Amar Azul no hubiera sido presentado en la serie como un grupo que innovó musicalmente, la descripción no presentaría incongruencias, más allá de su carácter aparente. Pero esto no es lo que sucede. La ausencia de conflicto expuesta en una escenificación cotidiana y profesional del músico de Amar Azul transforma a una declaración en un axioma, naturalizando parece sobre un proceso complejo que niega capacidades de integración sonora en la región. Al decir de Jure “La peor teoría es siempre la que se utiliza y no se conoce” (Jure, 2000: 23). La cumbia producida en Argentina forma parte del diversificado desarrollo del complejo cumbia en muchos países en Latinoamérica, donde la conflictividad con el negro, la marginalidad, la migración, la discriminación étnica, cultural, económica y política convergen sonoramente en la batería electrónica, la guitarra eléctrica, el teclado, el acordeón o la caja vallenata tanto como en los grandes boliches donde se bailan tales músicas, en la mediación de los Dj’s y en la conflictiva convivencia con los sellos discográficos transnacionales. Rubén Olivera da cuenta de la existencia de una música tropical uruguaya, identificada además principalmente por los propios músicos (Olivera, 2014:114), tal y como existe en Perú, Paraguay, México, Bolivia, Ecuador y Chile. La posibilidad de pensar la integración cultural requiere de una actitud comprometida y profundamente respetuosa de los procesos que lejos de distinguirnos, nos acercan.

El testimonio de la discriminación

Según Rubén *Pepo* Castiñeiras “La cumbia villera es la cumbia testimonial del 2001. Así como hubo censura en la época militar, nosotros también fuimos censurados” (Castiñeiras, 2015). La literalidad de la afirmación no es expresión formal propia de la cumbia villera sino de la realidad construida desde el Estado argentino, que en julio de 2001, mediante el antiguo Comité Federal de Radiodifusión (Comfer) realizó las “Pautas de evaluación para los contenidos de cumbia villera”. Dicho documento organizaba los criterios que podía aplicar el organismo para suprimir música del género cumbia villera en medios masivos de comunicación (fundamentalmente radio y televisión). Dicho documento elaborado por el grupo de investigación denominado

Sustancias tóxicas -no es una banda de música sino la denominación del espacio institucional del organismo autárquico integrado por Andrea Wolff, Verónica Salerno y Paola Ramírez Barahona⁸⁰. En ese documento se incluyó en anexo un glosario con unas 35 palabras. Para las autoras dichos vocablos requerían de una definición aclaratoria, a los fines de poder aplicar las normas que ayudarían a determinar si existe o no infracción en la programación de la cumbia villera en los medios masivos de comunicación cuyas letras contuvieran tales términos. Dicho glosario tiene como fuente documental un artículo del diario Clarín y otro del diario La Prensa (ambos sin firma), además de la investigación de las autoras. Esto supuso durante los primeros años del siglo XXI el ejercicio de la censura hacia el arte, la música y la poesía, así como a la libertad de expresión en plena democracia, basándose en que “El COMFER (...) como organismo de control de la programación audiovisual buscará PROTEGER la salud y formación de la audiencia en general y de los menores de edad en particular”. El documento no explica cómo, siendo un organismo de control de la programación audiovisual es posible proteger la salud y formación de la audiencia mediante la censura. Sin embargo, queda claro que en la Argentina de la crisis del 2001 si “hablás de moralidad, salís en televisión”⁸¹.

Cumbia de la Buena no referencia concretamente a la censura del 2001, no da testimonio de ese aspecto pero sí se deja entrever cuando algunos de los entrevistados comentan las alternativas que en la época tuvieron que buscar para promocionar su música por fuera del circuito de la radio y la televisión. No obstante, la discriminación como sometimiento por razones socio económicas y culturales aparece a menudo en las entrevistas e incluso en el testimonio. La pregunta concreta está planteada a Los Palmeras, al cantante de Meta Guacha y a Pepo Castiñeiras. Pero la elaboración de la relación entre crisis económico-social y cumbia está encarnada en el capítulo dedicado a Pablo Lescano. En una organización donde las

⁸⁰ Ramírez Barahona actualmente integra el staff docente de la diplomatura Superior de Comunicación y Género que ofrece la Asociación Civil Comunicación para la Igualdad, cuyo objetivo es “la promoción de la igualdad de género” (disponible en <http://www.comunicarigualdad.com.ar/quienes-somos/>). Asimismo, la mencionada profesional y Verónica Salerno son asesoras técnicas del Observatorio de la Discriminación en Radio y Televisión, dependiente del Ente Nacional de Comunicaciones (ex AFSCA)

⁸¹ La frase corresponde a la canción *Ollas Vacías* compuesta por Omar Salto y grabada originalmente por el grupo Meta Guacha de Florencio Varela. Integra la pista 7 del disco compacto 74321 95486-2 editado por Magenta N° 116 y distribuido por BMG Argentina en el año 2002. La misma se ha tomado para titular este apartado en un reconocimiento a la voluntad crítica de músicos y realizadores audiovisuales que no abandonan la causa.

figuras predominantes son el eje de la narrativa, no podía evitarse dicha relación por la gravitación que el músico y productor posee en el ámbito de la cumbia villera y de la música tropical en general. Dicha relación está expresada en la voz en off:

De toda crisis social surge una música nueva. La cumbia villera fue la banda de sonido de la crisis de 2001. Cuando en los barrios pobres y en las villas del gran Buenos Aires cientos de pibes influenciados por la música de Lescano gritaban sus broncas a toda cumbia. (Jure, 2015: 00:14:31- 00:14:36).

Consultado por las causas que lo llevaron a hacer cumbia, Lescano responde: “Porque es con la cultura que uno se cría, ¿me entendes? Me acuerdo de vivir la olla popular en lo de mis tíos, de la gente en la villa haciendo la fila unas cuadas, corte campo de concentración, olla gigante” (Jure, 2015: 00:14:15 –00:14:31). La declaración muestra un montaje en el que se incluyen imágenes de archivo (que no indican procedencia) de la revuelta popular en la calle durante diciembre de 2001 y una toma cercana del músico en un sillón, mirando al conductor. Dado que la forma de decir y el contenido enunciado son indisolubles en el audiovisual, “...los testimonios audiovisuales manifiestan una capacidad paradójica de fijar y actualizar la memoria al mismo tiempo” (Aprea, 2015: 110). La opción de la cumbia para Lescano aparece dada, despojada de la voluntad personal de asumir la tradición (“con lo que uno se cría”) y como consecuencia lógica de la crisis socio económica. En esa explicación casuística el documental teoriza posibles orígenes de la cumbia villera. Esto enlaza a la música detrás de las situaciones y procesos sociales en los que se inscribe, no pudiendo anticipar, ni contraponer sino simplemente reflejar simbólicamente lo que sucede. Sin embargo, la propuesta sonora de Pablo Lescano, no es únicamente la reproducción de la tradición de la cumbia a la que accedió mediante su familia, es la innovación tímbrica y rítmica, que el propio músico explica en otro momento del documental cuando testimonia la voluntad individual de poner a tierra, en tiempo fuerte, uno de los instrumentos de percusión (tumbadora). En el acompañamiento de la cumbia y de la música tropical suele -hasta la década del 80- evitarse la marcación a tierra en un sonido grave, estando más cerca de una clave

rítmica, en el fluir de la intensificación (Ángel Quintero Rivera, 2009b) que en la acentuación regular de un compás.

La discriminación y censura a la música tropical y a la cumbia, en particular, está también testimoniada en el capítulo dedicado a Los Palmeras. Deicas y Caminos, cantante y acordeonista respectivamente, sintetizan en un montaje alternado las transformaciones de los consumos culturales y las complejas relaciones sociales que existen desde la década del 70 hasta la actualidad en la música tropical:

...La cumbia se arma en las periferias, en los barrios populares de la ciudad, dice Deicas. - Claro, claro. No hay que olvidarse que la cumbia fue orillera, siempre fue de lugares más marginales. Si bien es cierto que la música nuestra ha ganado respeto eso no significa que el músico haya ganado respeto. O sea, porque el mismo señor que en su fiesta de gala, en un momento de la fiesta pone música tropical para alegrar la fiesta, no es un amigo personal que me invita a su fiesta, dice Caminos (Jure, 2015: 00:06:54- 00:07:06).

Y la esperanza se vuelve sueño⁸²

Cumbia de la buena logra incluir a diversos agentes del campo de la música que habitualmente no son considerados en los documentales. Entre ellos se destacan los trabajadores que arman y desarman el escenario, así como los técnicos de grabación o incluso el chofer de la camioneta que traslada a los músicos en las diversas presentaciones. No siempre se escucha su testimonio pero la imagen da cuenta incluso de la actividad periodística que en cada presentación en vivo se incluyen. Un caso específico es el de la entrevista al compositor Rubén Tolín Pérez, quien compone parte de la música que tocan Los Palmeras. Las referencias que Tolín Pérez realiza en el programa son más bien anecdóticas, sin embargo es uno de los compositores de cumbia más reconocidos y respetados con una experiencia muy amplia en la composición musical. Asimismo el técnico de grabación Claudio Palermo

⁸² Frase de la canción Clarito de Pérez y Deicas.

de Santa Fé Recording es uno de los pocos encargados de dar testimonio en la serie, no siendo el único técnico mostrado. Palermo se refiere a la condición profesional de Los Palmeras, la que está ejemplificada en la predeterminación de los arreglos musicales de los temas antes de la grabación. Nuevamente una apelación a la tradición es sinónimo de calidad y autenticidad. Santa Fé Recording es uno de los pocos sellos discográficos que produce en forma integral música tropical y no tiene desarrollos económicos como los que presenta Magenta (vigente en CABA desde 1967) y Leader music (CABA, 1983), que concentran gran parte de la producción nacional.

En ese mismo capítulo un plano secuencia inicia un movimiento de cámara descendente en el que se encuadran dos grandes palmeras, en la costanera de Santa Fé. La voz en off indica: “Actualmente en Santa Fé reúne más de 70 grupos de música tropical y es una fuente inagotable de artistas y canciones” (Jure, 2015: 00:21:45-00:22:00). Dicha afirmación anticipa lo que, Deicas, indica:

Yo creo que está catalogado como el semillero de músicos de la música tropical. Aquí ha nacido prácticamente un movimiento social, un movimiento tropical que se ha expandido por todo el país...y bueno hoy ves lo que es la música tropical por todo el país pero... ha salido de acá, generalmente, de Santa Fé (Jure, 2015: 00:22:10- 00:24:00).

Luego de esta afirmación se pasa a un plano contrapicado, panorámico que permite visualizar en perspectiva al locutor y a los dos músicos en el borde de la costanera del río, mientras se escucha al conductor preguntar “¿Por qué es tan importante la cultura cumbiera en Santa Fé?” Esa estrategia común que dinamiza jugando en los bordes de un fuera de campo, centra la mirada en la respuesta latente de los protagonista volviendo a un plano más cercano en el que ambos músicos santafesinos entran en cuadro. El cantante repregunta al acordeonista repitiendo literalmente lo expresado por el conductor, relevándose –en dicho acto- de la respuesta. El acordeonista, no habla, baja la comisura de los labios cerrados, no tiene ni la menor idea, ni siquiera puede decir que no sabe. A esto se responde con una risa de todos, extendiendo la secuencia en gestos que vuelven redundante la

afirmación del desconocimiento. Ninguno sabe. En la construcción documental el conocimiento intersecta a quienes lo poseen y a quienes no. El realizador y el público, el entrevistado y su entrevistador. Algunos conocen respecto de algo y otros quieren conocerlo. Esto resulta independiente de que el que se supone conoce no sepa responder a una pregunta particular, pudiendo aun así ser un conocedor e incluso un experto. Al respecto podemos reconocer que “La perspectiva documental supone una instancia que posee un conocimiento y otra que está dispuesta a adquirirlo” (Aprea, 2015: 83). Ahora bien, si no importa conocer por qué aparentemente en Santa Fé se ha producido ese movimiento social que es el tropical, que irradia al país, ¿cómo puede saberse si es o no inagotable? Si no existen razones, saberes, hipótesis que vinculen el territorio a la cultura y en este caso a su producción musical, ¿es posible pensar que ese lugar es el que proveerá siempre de artistas y músicas tropicales? ¿Debemos asumir que la formulación de la pregunta era innecesaria? La risa del conductor tiende a acentuar este interrogante. Es posible pensar que tal vez cuando los entrevistados no saben aquello que el documental necesita conocer, sea necesario profundizar la búsqueda en otras fuentes de información que permitan saber respecto de lo planteado en la entrevista, así como de lo editorializado en la presentación de la sección. De lo contrario, no la pregunta sin respuesta, sino la voz en off instala una apariencia de importancia sobre un aspecto del cual sólo nos queda quizás la burla. Está claro que si Santa Fé es una fuente inagotable de músicos de cumbia no podemos saberlo, el realizador tampoco, justamente porque los artistas y su producción no son un recurso natural, paratético, cuya realidad física es independiente de la cultura. Los hombres y mujeres que realizan música, en Santa Fé o en cualquier otro lugar hacen algo que es parte de la actividad cultural y productiva de la sociedad en la que se emplaza, con la que se relaciona y a la que transforma. Pero la realización musical no es una actividad cuya casuística, entendida siempre externa, esté relacionada únicamente con la voluntad creativa, sino que además implica una organización, justamente la que acaba de mostrar el documental en el estudio, o la que integran Los Palmeras quienes constituyen una Sociedad de Responsabilidad Limitada cuyo presidente es el mismo acordeonista. Dicha información está ausente en todo momento del documental.

En la serie muy pocas veces existen errores de datación, como es el caso de la presentación de la canción, donde la placa de títulos indica: “*El Bombón*, Los

Palmeras (2001) autor: Juan Baena” (Jure, 2015: 00:25:29). Cuando se anticipa a los títulos que la transformación sonora de Los Palmeras estuvo en torno a ese tema se indica -con voz en off- que es resultado de la “capacidad que tienen los grandes músicos para incorporar nuevos sonidos” ligando la sonoridad de dicha canción a “los sonidos de la cumbia villera”. La datación temporal resulta importante porque configura una idea de contemporaneidad entre el legendario grupo tropical y la cumbia villera. Sin embargo la datación no es correcta. El disco titulado *El bombón asesino* que contiene el tema *El bombón* en la pista 1 es de 2004, está identificado como ECD10.122 editado por Santa Fé Recording y distribuido por LEF producciones. En el 2001 Los Palmeras graban un disco editado por Leader Music identificado como LM605457554 2 7 titulado *Cuando el amor se daña*, que no contienen en ninguna de las pistas el mencionado tema. De hecho *El Bombón* está compuesto en el año 2004 por Juan Baena (nombre artístico de Omar Addad), músico nacido en Ceres, provincia de Santa Fé, quien ya lo había grabado con su grupo K-lifa, antes que Los Palmeras. El tema había tenido bastante éxito previo al boom comercial que Los Palmeras tuvieron. Una parte importante del éxito de ese tema se constataba en la cantidad de descargas que tuvo como ring tone de celular, según el propio autor, llegando a las 2.000.000 de solicitudes. Para ese entonces Juan Baena ya había vivido de sus composiciones en Puerto Rico durante varios años, lugar de residencia que adoptó luego de una contratación para actuar en ese país, por lo que el músico posee una larga carrera profesional, actualmente orientada a la producción de músicos locales.

El cantante expresa, no? Y el cantor cuenta

El capítulo dedicado al grupo *Meta Guacha*, la banda de Florencia Varela, involucra aspectos singulares en la serie. En el mismo se puede ver y escuchar el testimonio del chofer de la banda que los traslada en giras a nivel nacional, en tanto trabajador del campo musical por fuera del escenario. Se muestra la experiencia de los músicos y trabajadores en torno a la itinerancia que involucra a la música en su dimensión laboral, dentro de las lógicas que el mercado posee. Se escenifican las expresiones del público más afecto a la banda cuando, por ejemplo, se registra a un grupo de jóvenes recibiendo al cantante en Salta; se constata la dificultad de la lejanía por

razones laborales y el impacto en las subjetividades de los protagonistas, entre otros aspectos. Pero también se incluyen momentos en los que los músicos reflexionan sobre conceptos operatorios de la música muy concretos. Roisi, el conductor, pregunta a Traiko sobre la diferenciación entre cantante y cantor. Un tema muy común en el ámbito de tango y del folklore en Argentina. Esta diferenciación no se limita a nuestro país, sin embargo adquiere en algunas figuras locales mucha relevancia dada la popularización de tal distinción en segmentos poblacionales adultos de clase media y baja. Traiko responde destacando en la diferenciación a la condición autoral. Piensa, se detiene en el tiempo para reflexionar y responde, no es inmediata su enunciación ni tampoco manifiesta desconocimiento o nula importancia sobre dicha distinción. Sabe distinguir entre ambos y lo hace considerando a la composición y a la interpretación como instancias diversas. Podríamos pensar, con él, que el cantante expresa lo que otros compusieron y es por eso que el cantor cuenta lo que compuso.

Otro caso es la escenificación que muestra en toma directa a Lucas Pinuer, con sonido indudablemente directo y muy probablemente en una de las noches en las que se registra el trabajo de los músicos de Meta Guacha, lo expone explicando y ejemplificando el rol de un instrumento elemental en la producción sonora de la música tropical y de la cumbia, en particular:

El güiro tiene que tener una base bien copada, la base del güiro. *Supermerca2* innovó con una llevada de güiro, entendé? Era más (se escucha la misma base rítmica pero más rápida, a la que luego agrega modificaciones que implican cortes y desviaciones de la pulsación regular), entendé? ya era algo más juego, pero bueno ponele nosotros Meta Guacha tocamos a la antigua, va y va (lo hace sonar) (Jure, 2015: 00:15:27).

Este recurso parece el opuesto al que se realiza en la toma que muestra a Erisden Gamaliel, percusionista de Luis Ornelas en el capítulo homónimo. Consultado por el instrumento que toca (la caja vallenata) en todo el capítulo dedicado a Ornelas, el músico responderá sobre los ritmos que se ejecutan en el instrumento y los géneros musicales en los que se lo encuentra.

Dicha situación implica una toma preparada, inserta en una sección del capítulo donde varios músicos reflexionan sobre su instrumento y sus roles sonoros, alternando imágenes de una sesión de grabación de voces que termina con la explicación del percusionista Alejandro Castellanos sobre el rol de la guacharaca en la cumbia. La intervención de Gamaliel ubica a la caja vallenata como "...un instrumento tradicional en lo que es el folklore colombiano, se usa mucho en lo que viene siendo la puya colombiana, en cumbia, en porro sabanero" (Jure, 2015: 00:18:55). La palabra de los músicos sobre la música y sus roles, aparece expuesta en primera persona, siempre corporizada, sonorizada incluso por ellos mismos, aportando conocimiento y construyendo veracidad. La intervención del percusionista colombiano es impersonal, refiere al instrumento, a su inclusión en los géneros colombianos y a su situación en torno a la tradición. Como si la caracterización sintética de la caja vallenata se produjera por su pertenencia a la tradición y, por consiguiente, por su capacidad para evocar autenticidad. Están ausentes en la reflexión rasgos de los ritmos que diferencian su presencia en los géneros mencionados (puya, cumbia y porro sabanero) o tipos de toque que involucren sonoridades distintas.

En la serie la voz en off, incluida por sugerencia del Canal Encuentro⁸³ expone a la subjetividad autoral en tanto que "...tiende a mostrarse como instancia de locución y voz de autoridad que explica y comenta lo mostrado" (Piedras, 2014: 86). En el capítulo de Ornelas, se incluye en la figura de Jimmy, la problematización de uno de los agentes nodales del campo de la músicaailable: el DJ. La introducción editorializa con voz en off diciendo:

Desde sus cabinas en los bailes, boliches y bailantas los DJ's se diferencian de los que sólo pasan cumbia porque van más allá de lo que bailan todos, son los responsables de imponer lo nuevo y probar lo desconocido con la responsabilidad de que el baile nunca decaiga (Jure, 2015: 00:09:15-00:09:19).

⁸³ Testimonio del Lic., Jure en entrevista citada.

Con la producción de sencillos de 12 pulgadas a partir de 1975, aptos para la reproducción de espectros sonoros más amplios (percusión y bajos profundos) los DJ's de la música dance comienzan a organizarse en *pools*, es decir en

...asociaciones que coordinaban la entrega de discos nuevos (...) por parte de las compañías discográficas y que recopilaban las <<hojas de respuesta>> que los DJ cumplimentaban al objeto de informar a las compañías de la acogida que recibían sus discos (Straw, 2001: 226).

Por lo que el rol del DJ como intermediario entre la oferta del mercado discográfico y el público se transformó en un agente importante para la promoción discográfica. Asimismo el DJ sintetizó la figura del locutor que presentaba en los bailes a las orquestas, sonoras o grupos, integrando la animación o la arenga del público en el boliche.

Gabriel "el yanquee" Alza es un Dj, que incluido como parte de la formación permanente de Damas Gratis, anima las presentaciones en vivo de la banda, así como anuncia la información de futuras presentaciones. En la bailanta o en el boliche resulta habitual que el Dj anime o arengue a los participantes con diferentes intervenciones verbales. Las mismas se sumaron a la presentación en vivo de los grupos dedicados a la cumbia villera, así como en las grabaciones fonográficas. Al igual que los locutores de las sonoras o de las orquestas de las décadas del 40-50 los Dj's en las bandas promueven desde el escenario la participación del público en el baile, haciendo coreografías más o menos estipuladas o arengando la interacción propia del baile. La serie *Cumbia de la Buena* cuando incluye una dimensión musical y creativa en la figura del Dj lo hace con aquel que se relaciona con la tradición de la cumbia colombiana y no con la electrónica, siendo esta música mucho más próxima a su rol como promotor y animador musical en los locales de baile y esparcimiento.

La transformación de DJ a músico se muestra en primera persona. Esa secuencia supone un montaje del tipo jump cut, donde el corte en la continuidad temporal es el elemento vertebrador, relacionándose con la amplia "...mayoría de las entrevistas audio-visuales, televisadas o no" (Jean Louis Comolli, 2007: 369) y vinculándose con el género documental en tanto que "Con la publicidad, el documental es, en la no

ficción, el único género que reivindica y exhibe el montaje” (Jérôme Bourdon, 1997: 8). En el episodio se pasan diferentes tomas breves del músico y Dj Jimmy, en un plano con fondo negro, a contraluz. En esa secuencia se produce el relato de la historia del grupo *Jimmy y su combo negro*, la que implica el rol de productor que Pablo Lescano tiene en el mercado de la música tropical. Desarrolla la relación del Dj con el músico mediante los encuentros en la cabina de local bailable Tropitango. El montaje muestra de espaldas a otro DJ y desde ese ángulo a la pista de baile, ilustrando la actividad narrada. Jimmy cuenta el inicio del grupo a partir de una canción en particular. Se refiere a la pista 1 del disco *Homenaje a Colombia* editado y distribuido por Magenta en el 2004, titulada como *La pollera de Jimmy*. El tema está firmado conjuntamente por P. S. Lescano y M. C. Sánchez. La secuencia inmediata siguiente es una versión de *La Pollera Colorá*, donde la placa de títulos indica: La Pollera Colorá Luis Ornelas (2008) autor Wilson Choperena (Jure, 2015: 00:12:40-00:12:50). Se trata de un arreglo de la muy exitosa cumbia que compuso en 1960 Juan Bautista Madera Castro, clarinetista de la orquesta de Pedro Salcedo, música que en 1961 se grabó en el sello Tropical con letra de Wilson Choperena. Dicho tema identificado internacionalmente con la cumbia como patrimonio nacional de Colombia, fue objeto de un juicio por derechos autorales que en 2010 terminó con una sentencia de un año de cárcel para el cantante y autor de la letra por desconocer los derechos del compositor musical. El error de datos pudiera ser producto de un desconocimiento involuntario, de una investigación insuficiente que acompañe los tiempos de producción a la vez que sintetice lo que en un programa de televisión se quiere contar. Sin embargo, la operación por la que se montan dos escenas en las que se refieren a dos música muy diferentes, como lo son *la pollera de Jimmy* y *La pollera colorá*, incluso en la versión cantada por Jimmy y la banda de Luis Ornelas, involucra un proceso complejo de asimilación entre una música de muy amplia referencialidad sonora para la audiencia (*La pollera colorá*) con otra que no tiene ese grado de popularidad (*La pollera de Jimmy*). El montaje, aún recurriendo a la toma en directo, al testimonio y a la exposición de información en títulos organiza una confusión que se subraya ocultando datos, enlazando sutiles sustituciones, realizando la vinculación del autor (Jimmy) con la tradición musical de la cumbia colombiana, hecho que no referencia ni el tema *La Pollera de Jimmy* ni el disco que la contiene. De mostrarse ambas músicas la audiencia no necesitaría de ninguna explicación para escuchar y comprender las diferencias. Una vez más la apariencia de la sinceridad entraña y

oculta la complejidad, la que cualquier audiencia podría interpretar si se ponen a su disposición los elementos que confrontan los testimonios, las tomas en directo y las informaciones específicas.

Lo tropical, en el cono sur

En 1975 la empresa discográfica peruana Dinsa⁸⁴ edita un sencillo que contiene en su cara B el tema llamado *La Danza de los Mirlos* de Gilberto Reateguí guitarrista del grupo Los Mirlos. Dedicados a la cumbia Chicha⁸⁵ desde 1973 en Perú, Los Mirlos, han tenido gran éxito de ventas, resultando un grupo musical de alta popularidad. Damas Gratis incluyó en su repertorio una versión ese tema y, en Argentina, con las primeras notas de la guitarra en el registro grave es particularmente fácil remitir al grupo de Pablo Lescano porque entre el final de la segunda frase y el inicio de la siguiente en la cancha de fútbol o en alguna festividad se incorpora generalmente una arenga del tipo “Dale Bo’”, tal y como suele suceder con las hinchadas en los partidos. El inicio de ese riff⁸⁶ es la cortina musical de la serie documental *Cumbia de la Buena*. La similitud de la segunda frase melódica de *La Danza de los Mirlos* con la melodía de la cumbia *Esperma y ron* es grande. La autoría de la cumbia colombiana *Esperma y ron* puede reseñar a Fortunato Chadid Jattin, tanto como a Pedro Name Quessep dependiendo de los diferentes grupos y discográficas que hayan grabado tal música durante la década de 1960. Asimismo, en la popular cumbia peruana *Ya se ha muerto mi abuelo* de Juaneco y su combo también se escucha la mencionada melodía⁸⁷. Un leve repaso por estas músicas demuestra que desde las década de 1960 en adelante resulta muy común en proyectos discográficos nacionales o en discográficas internacionales el tránsito de músicas parecidas, versionadas,

⁸⁴ Discos Independientes Nacionales S.A.

⁸⁵ Tipo de cumbia dentro del género tropical que usa instrumentos amplificados e instrumentos autóctonos, organiza la base rítmica con percusión a tierra en tiempo fuerte y referencia vínculos con el rock por ejemplo en el uso de riff, como en el caso en cuestión.

⁸⁶ Se trata de un motivo melódico-rítmico muy breve que se reitera. Según Richard Middleton (2000), el riff es una figura musical breve que repetida configura la base de una composición musical, es decir que tiene la capacidad de sintetizar la identidad de una determinada música o tema. Se suele datar su uso en la música popular en torno al jazz en los años 1920, el término deviene de la abreviación de *refrain*, es decir estribillo.

⁸⁷ Una referencia a cada grabación puede encontrarse en la compilación que realizan en el blog Cumbia, Poder y Porro, en la entrada titulada La verdadera historia del Himno Nacional de la Cumbia.

inspiradas, que citan o simplemente copian a otras músicas preexistentes. La historia de la música popular de Latinoamérica durante el siglo XX no puede prescindir de la revisión de las producciones fonográficas en tanto fuentes documentales, así como de los asientos de autoría o de las dataciones de los registros. No para reconocerle importancia a la originalidad compositiva, valoración propia de la Tradición Clásica Europea Occidental (Leo Treitler, 1996) sino antes bien para poder establecer relaciones existentes entre diferentes agentes del campo de la música (músicos, productores, distribuidores, técnicos y público o audiencias) que en su interacción y conflicto producen esa historia. Si *Cumbia de la Buena* transitó en Argentina, su música o cortina de presentación ha buscado una identidad musical en una versión local de una sonoridad peruana, e incluso tal vez parcialmente colombiana y mexicana. Pero lo que hizo también es usar una guitarra eléctrica como sonoridad identitaria del programa, aun cuando muchas veces la voz en off nos recordó la trascendencia del ritmo característico de la cumbia, de la necesidad del retraso en la güira y el tiempo fuerte de las congas como modo de variación local/nacional del ritmo colombiano. El rol de los músicos profesionales como asesores en la producción audiovisual especializada es de suma importancia, no sólo porque establece aquellos *sistemas mundo* en los que las verdades se corresponden con sus apariencias, sino porque tienen la posibilidad de orientar las perspectivas analíticas de forma tal que se privilegie la enajenación o la identidad de los procesos musicales. Tal vez porque “Estudiar a la música popular es estudiar a la cultura popular” (Roy Schuker, 2001: 1), la reflexión y el conocimiento de los músicos integrantes de los equipos de producción de los documentales televisivos especializados impliquen la asunción de responsabilidades de relevancia, donde la historia no sea una herramienta para cristalizar tradiciones inventadas.

ENSAIO, RESPUESTAS SIN PREGUNTAS AUDIBLES

En 1906 el compositor norteamericano Charles Ives compuso la obra musical titulada *La pregunta sin respuesta*. Publicada en 1940, luego de revisiones hechas por el propio autor en 1908, 1930 y 1935, la obra presenta un constante fondo sonoro elaborado por cuerdas frotadas armando un coral muy estable y homogéneo mediante tríadas tocadas a tempo lento. Sobre este plano sonoro se superpone -por momentos- otros dos planos diferentes: una línea melódica breve con un instrumento solista y un contrapunto complejo y muy dinámico a cargo de un cuarteto de vientos. Dicha situación se construye sobre un principio de alternancia entre seis intervenciones de la trompeta solista (la pregunta perenne) y las irrupciones del cuarteto de vientos madera que varían contrapuntísticamente el tema de la pregunta acelerando el tempo y aumentando la intensidad en cada nueva intervención. Sin embargo, entre la participación sonora de la trompeta y la del cuarteto de vientos sólo están esas sonoridades triádicas y diatónicas de las cuerdas casi silentes e inertes, dado que siempre tocan pianísimo. Ives, propone que la trompeta no esté ubicada en el escenario, sino por fuera del mismo, una sonoridad acusmática que proviene de otro espacio y no directamente frente a los espectadores como lo están las cuerdas. Evidentemente también la trompeta cumple con el fuera de campo visual, si por analogía comprendemos la mirada frontal de los espectadores -respecto del escenario- como encuadre de cámara. En el desarrollo de este texto la alternancia entre silencio, gestos visuales y sonido tienen un rol articulador importante en el estudio de la serie documental *Ensaio*, aquí analizada. De ahí la paráfrasis sobre el título de este apartado respecto del título y de los procedimientos compositivos en *La pregunta sin respuesta*.

Ensaio es un programa de televisión, creado por Fernando Faro (1927-2016) en la televisión brasilera. El programa se emitió semanalmente desde 1990 por la cadena TV Cultura, una señal abierta y educativa, sostenida por la Fundación Padre Anchieta, del estado de San Pablo, en Brasil. *Ensaio* tiene origen en 1969 en la señal TV Tupi, actualmente desaparecida y, a partir de 1971, el programa se denominó *MPB especial* emitiéndose desde ese entonces en la cadena TV Cultura antes mencionada. En todos los casos, se trata de una propuesta televisiva que, a nivel de género, roza el formato de la entrevista, usa material de archivo y posee muy poca edición, por

consiguiente se asocia con facilidad al documental. El testimonio se configura entre la extensión de las ideas abordadas por los entrevistados y la cercanía extrema de la cámara. La ausencia de decorados o escenografías revela la presencia abrumadora de la música y la palabra. Todos estos elementos coadyuvaron para que *Ensaio* haya funcionado como un promotor y legitimador importante de la producción musical brasileira (Rafaela Lunardi, 2009). Cada programa posee una duración de 60 minutos donde la iluminación es muy elaborada tanto porque es el elemento de importancia en el uso de los planos cortos, con encuadres centrales o de los planos cercanos, como porque está a cargo de la configuración narrativa de los momentos del programa. Durante todas esas décadas los programas *MPB especial* y *Ensaio*, tuvieron elementos comunes que pueden describirse como:

1- El ocultamiento del entrevistador y la ausencia de la pregunta, o el silenciamiento de la voz que pregunta, que propone, que pide, que cuestiona y que felicita. Ese sujeto mediador, que es el entrevistador o conductor, entre el o los entrevistados y la teleaudiencia está presente sólo en la creencia de su existencia por parte de los televidentes; en los silencios y en la atención de los entrevistados, pero no es posible verlo ni escucharlo.

2- El uso del plano detalle o close up y, en particular, del primerísimo primer plano o big close up. Estos elementos comunes en la televisión, tienen en estos programas un uso determinante de su estética, sobre todo porque los detalles fragmentarios que suelen configurar dichos encuadres articulan a los sujetos (músicos) con sus acciones (interpretación o ejecución sonora) y sus herramientas (los instrumentos sonoros o la amplificación misma).

3- La ausencia de escenografía, decorado o utilería. La centralidad de estos documentales está en la música, en la declaración verbal y en los gestos de los músicos. Ningún otro elemento -que no sirva para hacer música o iluminar la escena- forma parte de la propuesta estética, la ambientación de la entrevista está centrada en el uso de la cámara, y en la intervención silenciosa de Fernando Faro como entrevistador. Por consiguiente, la propuesta prescinde de cualquier otro elemento material escenográfico para dicha narrativa audiovisual.

4- La generación de situaciones espacio-temporales en la imagen mediante la iluminación tiene dos desarrollos interrelacionados: uno el de la ambientación, donde

el juego entre tipos de luces diferencia momentos, genera situaciones, acentúa rasgos incluso presentes en la sonoridad musical o en las declaraciones de los entrevistados y hasta crea diseños de guardas mediante su interacción. Al mismo tiempo la iluminación, dado el uso del plano detalle, configura la imagen determinando contornos (contraluz), opacidades y/o zonas con mayor brillo y nitidez; además el dominio general del color de la imagen registrada está dado por la iluminación. Ensaio no compone la imagen fundamentalmente en posproducción sino que la elabora en el rodaje, en gran parte con la articulación entre la iluminación, el tipo de plano o de encuadre y en el dominio temporal o rítmico del montaje.

5- La alternancia entre la palabra de los músicos entrevistados y sus interpretaciones musicales. Este esquema o procedimiento compositivo es nodal en la estructuración identitaria de *Ensaio* o de *MPB especial*. La alternancia da fluidez a la hora de duración del programa, dinamizando la entrevista. También, permite siempre tener a mano una referencia sonora de los conceptos que los músicos desarrollan o abordan. En esa alternancia dos elementos narrativos sobresalen: uno el uso y el espacio del silencio; otro, la recurrencia al archivo. En el primero, ese silencio es sólo para las teleaudiencias, ya que el entrevistador habla con el músico sin micrófono para que no puedan transmitirse ni grabarse su voz. Tampoco hay uso de generadores gráficos con las preguntas o propuestas del entrevistador, estos sólo se usan con funciones informativas sobre los nombres de músicas, músicos y/o lugares que se presentan en el programa. Sin embargo, ese espacio y tiempo no es vacío sino que posee al entrevistado como centro de la experiencia audiovisual –habitualmente en un plano cerrado y corto-, por lo cual las teleaudiencias perciben los gestos, la concentración, la anticipación, el asombro, la duda, la inquietud, el agrado y la expectativa de ese sujeto televisado que escucha atento y, a veces con dificultad, lo que le dice Fernando Faro. Por ello, y dada la importancia de ese momento de silencio, para los telespectadores, las respuestas son indicios de esas preguntas y desafíos sobre los contenidos emitidos en el programa. Es por ese silenciamiento de la pregunta que las respuestas invitan a pensar, no sólo por lo que dicen sino también por lo que se calló previamente. Unos momentos de silencio en un documental de una hora dedicado a la música y los músicos populares de Brasil, que intercala sus músicas y sus pensamientos es una estrategia narrativa extraordinaria en el formato de la entrevista. Está claro que no es original, es decir, que han existido otras formas de entrevistas

audiovisuales donde la pregunta no está presente, pero su uso como marca registrada de un programa televisivo tiene en *Ensaio* una experiencia que sin duda la televisión latinoamericana no puede desconocer.

Ese silencio es un extremo del sonido anulado que muestra el reverso, se ven las reacciones de los sujetos pero no quien pregunta. Por ello, el fuera de campo está inserto a la vez que cuestionado. Según afirma Comolli

El fuera de campo es evidentemente lo no visible, pero portador de un devenir visible -promesa o amenaza, pero próximo, posible, y hasta esperado en un momento de suspenso-; (...) el fuera de campo es contado como tiempo, no como cuadro. Las duraciones en las que juega no son asignables a las duraciones, mecánicamente en sincronía, de los objetos visibles en el cuadro. Algo de temporal- un antes o un después- se deja presentir a través del juego del fuera de campo. El espacio se vuelve tiempo fuera del cuadro. (Comolli, 2007:370-371)

En el fuera de campo, en ese recurso que se instala temporalmente en uso del espacio, su acontecer sonoro es la no aparición en cuadro. Algo sonoro indica su presencia. En el caso de *Ensaio*, eso no se cumple, el público sabe que el sujeto entrevistador está, pero no lo escucha. Así, las teleaudiencias están sometidas a entender mediante las acciones y reacciones espontáneas de los entrevistados, y en ello se cuestiona el fuera de campo al extremo: con silencio. Entonces el silencio, ese momento de enorme gestualidad visual en la pantalla, segmenta formalmente el programa, es un gran separador poético que atrapa la atención en busca de posibles orientaciones para la comprensión de lo no escuchado. Claro que la exposición visible de esa espera con la escucha atenta del entrevistado es, por momentos, sustituida por imágenes de archivo que anticipan el tema a tratar o referencian los temas tratados. Esa variación otorga irregularidad compositiva a esta pieza audiovisual quebrando la expectativa de la teleaudiencia. Ese elemento del silenciamiento rememora la conflictividad entre la tecnología de la representación cinematográfica en un programa de televisión. En primer lugar, si nos centramos en lo sonoro, la ausencia de sonido directo es impactante, pero por momentos, en algunos programas específicos y porque el entrevistado no termina de escuchar bien lo que dice

Fernando Faro, algo suena. La voz leve, deslucida y sin amplificación hace su irrupción en escena, sin cuerpo. Por esto instala un detrás de escena nodal para la posibilidad de tomar una actitud activa por parte del televidente. Por otro lado, ese mismo silenciamiento pone el acento en el cuerpo del entrevistado, en su mirada, en sus movimientos, en sus expresiones faciales y corporales. Instala una expectativa sobre lo que la pregunta dice y sobre lo que va a responder en instantes. Muestra imagen sin sonido, como fotografía en movimiento, y al prescindir por esos segundos de lo parlante, recupera para la televisión esos primeros momentos del cine silente. El cuerpo que pregunta está fuera del campo visual, pero también del campo perceptual directo del telespectador porque no lo puede escuchar. Entonces quien tenía la opción de mediar entre el entrevistado y el público, quien suele presentar y orientar la palabra de los artistas participantes del show, se oculta. Y en ese marco gana en importancia por la latencia de su existencia que se resuelve en el entrevistado, en sus formas de escuchar. Esto obliga al espectador a una actitud de mayor constancia en la atención. Porque como reconstruye posibles sentidos mediante indicios debe relacionar para su provecho, cada pequeño rasgo presente en lo visual con lo expresado en la respuesta, mediante la evocación de lo visto recientemente.

Dado que *Ensaio* es un programa sobre músicas y músicos, la tecnología del sonido y su presencia en el mismo programa es de suma importancia. La organización técnica del sonido es algo cuidado porque además es un documental que se presenta cercano al directo realizado (Bourdón, 1997), o emula un tipo de directo que evitando la presencia notoria del montaje se acerca considerablemente a la transmisión en vivo. Debe mencionarse que algunos programas de *Ensaio* tuvieron una transmisión en directo, pero se trata de producciones conmemorativa eventuales y en la trayectoria de *MPB especial* y *Ensaio* son muy pocos comparados a las transmisiones diferidas. Lo que sí está claro es que en la grabación los músicos tocan en vivo, no usan ningún play back y la pauta más clara –además de la obviedades visuales por las que se suele reconocer el play back comúnmente- es la diferencia de los arreglos sonoros entre las canciones en el programa y dichas músicas en los registros fonográficos que las editaron. El registro de la realización musical en vivo en el programa *Ensaio*, también lo fue en *MPB especial*, es un eje de veracidad que elabora síntesis entre lo expresado verbalmente y lo realizado musicalmente por los

protagonistas de cada episodio incidiendo en la creencia espectral (Bourdón, 1997) de las teleaudiencias sobre la condición del directo, y en consecuencia, sobre la verosimilitud de lo expuesto. Este rasgo es el que desacopla al programa televisivo *Ensaio* de un programa monográfico sobre un artista o al de un documental tradicional sobre un músico: es el arreglo, la modificación de la música grabada lo que le da certidumbre al espectador de que lo que escucha y ve es a uno o varios músicos haciendo música en ese momento, y no un show donde la ejecución musical puede en forma secundaria dar lugar a la entrevista como núcleo de la difusión y promoción televisiva de los músicos. A veces, esos arreglos no son sino cambios en el tempo (velocidad y carácter), simplificaciones en la instrumentación, anulación de algunas repeticiones, modificaciones en los recursos de un final (como el fade out o disminuyendo final de una frase repetida, que pudiera anularse, como el corte abrupto antes del primer tiempo de compás, etcétera). Otras veces los arreglos que se prepararon para esa presentación en el programa son una elaboración exprofeso que involucra producciones específicas. En algunos episodios, los músicos están acompañados por miembros de sus grupos y en otros se presentan como cantautores que se acompañan. En este último caso, la instancia del arreglo a menudo está notoriamente conjugado con la improvisación, o composición en tiempo real. Asimismo, la concentración sonora entre la voz y el instrumento acompañante hace que las modificaciones resulten mucho más significativas, ya que las alternativas giran en torno a las posibilidades que el propio instrumento y la propia voz poseen. Pero en todos los casos esos arreglos de esas canciones son los que prefiguran la presencia de la acción musical, lo que convierte a esos entrevistados en músicos, en artistas sonoros. Por ello, por la trascendencia que ha tenido el programa durante más de cuarenta años, *Ensaio* se ha constituido en una forma de institucionalización de la difusión de la música en Brasil, no sólo de la MPB (música popular brasileira) sino de cualquier manifestación musical de ese país .

En el primer caso, el ocultamiento de quien pregunta tanto como de la propia pregunta para los televidentes resulta en un arquetipo que identifica al programa *Ensaio*. La teleaudiencia no conoce quien pregunta ni lo que dice, sin embargo sabe cuándo está sucediendo, porque es un momento donde el silencio y los gestos visuales del o de los entrevistados están en primer plano. En ese trio compuesto por el ausente/presente entrevistador, el entrevistado y el público, el único sujeto que no

puede escuchar la pregunta, la sugerencia, el pedido, la comparación, las felicitaciones, las propuestas es el televidente. Y en ese rasgo, en el que esa escucha no se completa, en ese momento donde el juego de las adivinanzas reina, el público no tiene todo disponible, juega un juego en condiciones diferentes, a tientas recorre los significados, evocando lo escuchado inmediatamente antes, observando los gestos, esperando el sonido del entrevistado, anticipando posibles resoluciones mediante los indicios visuales del sujeto en primer plano (el entrevistado) y de las transformaciones lumínicas posibles.

Ensaio es el tipo de programa opuesto a los que incluyen presentaciones de músicos y luego una entrevista. *Ensaio* no esconde que se toca en vivo. En eso reside uno de los pilares de la construcción de lo verdadero. En la iluminación y en los planos cercanos están las otras dos estructuras basales. La cercanía de los planos favorece la asimilación de la mirada de las teleaudiencias con la cámara, fundiendo las decisiones estéticas del director, la capacidad del camarógrafo en la actitud voyeurista del público.

Está claro que el nombre Fernando Faro ha sido una institución misma de la denominada Música popular Brasileira (MPB), pero sólo podemos acercarnos a una hipótesis de las posibles preguntas en cada entrevista mediante las propias respuestas de los entrevistados y por sus gestos faciales, y corporales durante los silencios en los que interviene Faro.

En este trabajo se analiza en detalle el programa dedicado a Lenine realizado en 1998. Pero para tal desarrollo se analizaron un recorte de episodios de los programas *Ensaio* y *MPB especial* lo que permitió establecer constantes o particularidades. Se hizo especial atención a los capítulos dedicados a Aurora Miranda (un documental conmemorativo), Mundo livre S/A, Chico Science y Nação Zumbi, Chico Buarque de Holanda (el episodio de 1973 y el de 1992), Caetano Veloso, Jackson Do Pandeiro, Jair Rodríguez, Dorival Caymmi y el episodio dedicado a la MPB en tiempos de dictadura (documental collage conmemorativo). A los fines del presente trabajo se focalizará en el programa dedicado a Lenine por reunir aspectos que pueden trasladarse a los otros casos mencionados, constituyendo un caso representativo de la muestra (Ynoub, 2014).

La noche de los tambores silenciosos⁸⁸

El caso central y paradigmático de lo descrito anteriormente lo presenta principalmente, aunque no de forma excluyente, el capítulo de Lenine. La presentación formal del programa está precedida por tomas detrás de escena o back stage donde Fernando Faro y Lenine comentan cuestiones mientras terminan los preparativos técnicos para la grabación del programa. En ese momento, se escucha y se ve a Lenine, quien evoca cantando el frevo *Valores do Passado* de Edgard Moraes. No resulta casual la elección de Fernando Faro de introducir a Lenine cantando un frevo, la danza típica del carnaval de Recife, desde finales del siglo XIX. Si bien existen diferentes tipos de frevo, todos tienen en común la condición de invención, a partir de músicas bailables de la ciudad portuaria de finales del siglo XIX y principios de siglo XX. Como resultado de una síntesis de características provenientes del maxixe, de las marchas de carnaval especialmente del dobrabo y de la polca, el frevo formalmente consta de aspectos de la capoeira que ya existían en las danzas de carnaval cuando algunos bailarines se adelantaban en el desfile para abrir paso a la banda de músicos que incluían instrumentos de viento y percusión⁸⁹. A partir de la década de 1930 se produce una distinción entre el **frevo da rúa** -que es instrumental y bailable-, el **frevo de bloco** que incluye instrumentos de cuerda como los cavaquinhos, banjos, guitarras y, el **frevo canción**, caracterizado ciertamente por incluir a la voz humana en la interpretación melódica. En esta última variación se encuentra el que canta Lenine. Justamente la condición original del frevo en torno a su carácter instrumental está incluida en el detrás de escena mencionado ya que el compositor canta la parte instrumental de la introducción del frevo canción *Valores do Passado*, usando sílabas sin configuración de palabra alguna para imitar la sonoridad del instrumento que lleva la melodía inicial. Así, recurre a uno de los aspectos más notorios en la interpretación musical de Lenine en el programa: el scat. La tradición de esa forma de improvisación vocal originaria del jazz pero que ha

⁸⁸ El subtítulo remite a la ceremonia que se realizan en el patio de la iglesia Nuestra Señora del Rosario de los Hombres Negros, en Recife, diversas naciones de maracatú de baque virado de todo Pernambuco, con la finalidad de reverenciar a los ancestros africanos que sufrieron la esclavitud. A media noche se silencia el barrio de San José y se apagan las luces, mientras se tocan en forma intermitente las alfaias o tambores de maracatú.

⁸⁹ Para mayor referencia sobre la incidencia de las bandas de viento, militares y civiles, en la tradición musical latinoamericana se recomienda el capítulo de Victoria Eli (2010). "Las sociedades artístico musicales".

acompañado en una manera más concentrada a muchos cantantes de rock, es usada eventualmente por Lenine en las canciones que incluye en el programa, a veces para complementar aspectos de tensión musical o comentar resoluciones de frases melódicas, como en la realización de *Acredite ou não*⁹⁰ (a los 00:34:00 minutos del programa) y, otras para realizar la emulación de un instrumento tal y como se observa en la interpretación de *Pernambuco falando para o mundo*⁹¹ (a partir de los 00:16:44 minutos o a los 00:17:20 del programa). Un caso particular de mezcla entre el scat y la entonación a capella de una melodía se encuentra a los 00:48:08 minutos del programa cuando Lenine comenta las dificultades para tocar una canción del último disco dado que se requeriría de un contrapunto de otro instrumento melódico y en esa oportunidad se encontraba el músico cantando únicamente acompañado por una guitarra acústica.

El uso del back stage también está presente en el caso del capítulo de *MPB especial* programa dedicado a Chico Buarque de Holanda en 1973, donde las tomas de la preparación de la escena para el programa, se alternan con planos americanos o medios del cantautor fumando en un lateral y conversando previamente con Fernando Faro. De igual forma existe en el capítulo de *Ensaio* dedicado a Caetano Veloso emitido el 28 de octubre de 1992. Sin embargo, en ese caso pueden verse recursos de posproducción de imagen concentrados en esa sección introductoria como la desaceleración de la velocidad de movimiento del video grabado (efecto de cámara lenta) o la superposición de capas de imagen traslúcidas con la misma figura (el rostro del cantante), o incluso la articulación en pantalla de dos imágenes de cuadros y encuadres diferentes que permiten convivir en un mismo espacio a Faro con Veloso cuando ambos estaban frente a frente. En vivo jamás se hubiera podido mostrar dicha situación sin partir la pantalla. Ese caso del back stage previo al comienzo presenta una reelaboración visual importante en la introducción del artista a entrevistar, a tal punto que el graf del nombre de Caetano Veloso se introduce en la toma del mismo que se captura en el visor de una de las cámaras, mediante un zoom que centra en cuadro al cantante, emulando la mirada de camarógrafo.

⁹⁰ La canción es la pista uno del disco *Olho de Peixe*, editado en 1993. La misma está compuesta por Lenine y Bráulio Tavares.

⁹¹ La canción es la pista trece del disco *O dia em que faremos contato*, editado por Sony BMG en 1997.

En el capítulo de Lenine, el back stage se inicia en la toma de espaldas del cantautor que aparece en primer plano y eso posibilita poner en escena a Fernando Faro, quien está de frente en un segundo plano dentro del encuadre. La cámara gira terminando en una toma de un plano contrapicado centrándose en el rostro del músico quien canta a contraluz el inicio de la melodía antes referida. El plano siguiente ya está abierto, entrando en escena tanto Faro, Lenine, el camarógrafo de mano y la cámara con carro, todos filmados por una tercera cámara que se acerca y vuelve a abrir un plano general para iniciar nuevamente el mismo recorrido. Ese movimiento acompaña el canto y elabora un tratamiento rítmico de acercamiento y alejamiento componiendo la antesala del programa.

Y ese es el nudo central de esa sección formal de *Ensaio* o de *MPB especial*: la introducción o el back stage adelantan al público el artista a entrevistar y muestran al entrevistador, a Fernando Faro. Esa acción permite que las teleaudiencias iniciadas conozcan a quien permanecerá invisible y silente, detrás de cámara a lo largo del programa. Pero es en la introducción donde las tomas son más bien de plano general, a distancia, incluyendo a los trabajadores de piso⁹² (iluminador, camarógrafo, sonidista) que hacen el programa, o mostrando parte de la organización de la iluminación. No todos los episodios han tenido esta sección formal en el inicio, a veces eso ha estado reemplazado por la claqueta completa o directamente por la apertura sonora y visual con el logotipo del programa. Tampoco es algo que divide *MPB especial* de *Ensaio*, dado que en ambas series documentales se encuentran introducciones con back stage o sin ello. Los programas especiales que se han hecho con motivo de alguna conmemoración, en general, no poseen un back stage introductorio, fundamentalmente porque no hay posibilidad de un reportaje intimista sino que la entrevista y el testimonio se realiza a partir del montaje de elementos de archivo.

⁹² Se hace referencia a los operarios técnicos que se encuentran en el set de grabación o en el estudio de transmisión, a diferencia de los que desarrollan su tarea en las cabinas de edición y transmisión o incluso a los administrativos que trabajan en las cadenas de televisión.

Mameluco, el león del norte

La canción *Leão do norte* da inicio formal al programa *Ensaio* dedicado a Lenine, interpretada por el propio compositor. El coautor de la letra es el poeta Paulo César Pinheiro. Está incluida en la pista nueve del segundo disco de Lenine con el percusionista y compositor Marcos Suzano, titulado *Olho de Peixe*, editado en 1993. El mismo estuvo producido de forma independiente por ambos músicos y por Denilson Campos. Paula César Pinheiro posee larga trayectoria en canciones importantes y trascendentes de la música popular brasileira. Con el tiempo, *Leão do norte*, se convirtió en un himno popular del estado de Pernambuco; incluso llegando a formar parte de las programaciones oficiales en el carnaval. Fue grabada por Elba Ramalho en el disco titulado de igual forma y editado en 1996, en el cual participa Lenine cantando y tocando la guitarra. Debe mencionarse que la canción posee el apodo del club de fútbol Sport Club do Recife fundado el 13 de mayo de 1905 en dicha ciudad de Pernambuco. Como resulta habitual, y más aún en el cono sur de Latinoamérica, los vínculos entre música popular y fútbol son considerablemente importantes en tanto evento cultural y deportivo, expresión de identidades colectivas populares, sentimientos de hermandad pasional y comunitaria. Más allá de las también muy frecuentes versiones que las propias hinchadas hacen de las canciones populares modificando la letra e incluso formulando arreglos formidables de las mismas, a menudo, los compositores expresan sus fuertes vínculos con ese deporte y con esa forma de experiencia cultural que involucra el ser hincha de un club de fútbol. *Leão do norte* unifica poéticamente la manera evocativa de referirse popularmente al club de Recife en un tejido en el que conviven la fibra de la tradición afroamericana y mulata del maracatú, la cuerda gruesa del frevo, el hilado del algodón de la ciranda, el hilo fino de la banda de pífanos y el sordo batir de los tambores silenciosos. Sobre esa trama personifican escritores y músicos fundantes de la cultura de Pernambuco como Luis Gonzaga uno de los más importantes difusores y compositores del baião y del folclore del nordeste de Brasil; los poetas Joaquim Cardoso, Carlos Pena Filho o João Cabral, incluso se evoca a figuras históricas como Frei Caneca, el líder de la revolución pernambucana de 1817.

La organización melódica, armónica y rítmica de esta canción tienen como base rasgos devenidos del rock: consecución de acordes sin tercera, uso de una bordona

o nota pedal⁹³, la melodía sostenida sobre una escala menor natural o modo eólico con eventuales alteraciones en el cuarto y en el sexto grado (compases número 18 y 20 de la figura 1) y, la marcha armónica por tiempo de compás, a excepción del remate de la última frase donde posee un rasgueo a contratiempo del tercer tiempo del compás. Los cromatismos del cuarto y sexto grado responden a gestos melódicos de paso que resuelven la tensión⁹⁴ en forma inmediata a la vez que permiten elaborar acordes efectivos⁹⁵ en una situación cadencial o anticipatoria de un cambio. La organización formal de la canción contiene una introducción cuya vuelta⁹⁶ o enlace de acordes es: G/E – G7M/E – E – E7 – D/E – D7M/E – F#/E – F#7. Dicho ciclo armónico articulado sobre el pulso o unidad de valor de negra en cada compás se reitera tres veces más variando en la segunda y cuarta vuelta omitiendo los acordes de F#/E y F#7. Asimismo ese ciclo armónico es utilizado en el estribillo. La variación de la segunda y la cuarta vuelta genera un desvío (Belinche, 2006) de la regularidad establecida, que en general estará presente como rasgo compositivo a lo largo de la canción. Un aspecto de gran importancia para las relaciones estéticas entre esta canción y el género rock es la ausencia de tercera en todos los acordes, a excepción de tres casos específicos que por cuestiones cadenciales requieren de la fuerza estructural de la dominante y por consiguiente de la tercera nota de cada acorde.

⁹³ Una nota pedal o bordona es una altura que se mantiene constante a nivel sonoro independientemente de los cambios armónicos o de acordes, por ejemplo en la introducción de *Leão do norte*: el bajo en la nota E (la sexta cuerda al aire de la guitarra) organiza una sucesión que contiene a los acordes de G- E- D- D7. La nota bordona está presente en mucha música tradicional de Europa, EE. UU. y en algunos folclores mestizos latinoamericanos, como puede ser en el acompañamiento del repente. Pero su uso es absolutamente común en el rock, y dado el resto de los procedimientos y materiales presente en la canción en cuestión, su vínculo con ese género es directo.

⁹⁴ Resolver una situación de tensión en la organización armónica de una música supone incluir a la altura o nota que se corresponde con el resto de la armonía (de los acordes) que suenan en ese momento, luego de haber introducido (con preparación o sin ella) una altura que no pertenece a esa escala y, por lo tanto, forma parte de agregados o notas ajenas a dicha escala y a los acordes que de ella devienen.

⁹⁵ Se denomina acorde efectivo a una estructura de superposición de tres alturas o más que sonando a la vez (acorde) poseen la capacidad de tensionar las frases armónicas y melódicas de forma tal que requieren de una resolución. Por tal resolución o bien, se producen los procesos de modulación tonal o, al menos se cadencia una sección. Dicha estructura, la del acorde efectivo, requiere de una organización de dos terceras: la primera respecto de la tónica o fundamental debe ser mayor. A ello también debe añadirse una tercera menor más, que respecto de la fundamental es una séptima menor, o séptima de dominante. Es necesario que esa tercera mayor respecto de la fundamental o tónica esté presente sonando porque define el modo de ese acorde, en cambio, la nota tónica o fundamental de acorde puede estar omitida, tal y como sucede en el caso de la canción analizada.

⁹⁶ La vuelta es un término utilizado en la realización de música popular para designar una sucesión de acordes que configuran una unidad armónica o frase armónica, por lo que al menos dos acordes diferentes deben intervenir en ella. La repetición constante de un único acorde no lograría dar forma a la vuelta o ciclo armónico. Muchas veces esas vueltas constituyen la base armónica (o fondo) de una melodía (a modo de figura) vocal o instrumental. Las vueltas o ciclos armónicos dan cuenta de posibles articulaciones formales de grado macro o micro formal.

Pero es posible afirmar que durante toda la canción los acordes utilizados no poseen la lógica de la tonalidad para producir forma musical, se utiliza el paralelismo, evitando la conducción de voces, se priorizan estructuras de acordes en función de digitaciones en la guitarra que se trasladan iguales dando lugar a relaciones que no se corresponden con la funcionalidad tono-modal tradicional. La ausencia de esa tercera en cada acorde es uno de los rasgos comunes en el rock, que junto a la presencia de notas pedales o bordonas refuerzan la crisis con el sistema tono-modal que ese género realiza. Si además sumamos el ostinato o repetición rítmica como núcleo de la elaboración en un compás binario acentuado cada cuatro unidades (o valores de negra), la forma de incrementar tensión en el remate de cada estrofa, la potencia sonora y melódica del estribillo, una voz quebrada y áspera en la melodía, entonces los aspectos del rock se acentúan en esta canción, aun cuando no sean de su exclusivo dominio.

9
 souo co ra

13
 ção do fol clo re nor des tino eu sou ma teus e bas ti ão do boi bum bá sou um bo

17
 ne co de mes tre ví ta lí no no meio deum a ci ran daem i ta ma ra cá eu sou um

21
 ver so de car los pe na fi lho num fre vo de ca pi bao som daor ques traar mo ri al sou

25
 ca pi ba ri be num li vro de jo ão ca

2
 bral

Figura 1. Partitura. Primera parte de *Leão do norte*, Lenine y Paulo César Pinheiro.

La primera parte o estrofa uno posee una duración de 36 compases, y contiene dos grandes secciones que, con variaciones melódicas y armónicas, mantienen ambas el mismo final rítmico en el que se cambia la división binaria en la melodía por una sucesión de tresillos de negra que incluyen el cromatismo sobre el cuarto grado. El estribillo dura nueve compases, y la poesía comienza con la declaración de la condición mestiza (mameluco), la referencia a los territorios en las dos frases siguientes (Casa Forte y Pernambuco) y el cierre con la afirmación en la primera persona de referencia al equipo deportivo (eu so o leão do norte). El rasgo sobresaliente de esa melodía es que cada pequeña frase termina con una nota repetida, en un valor más grande o con mayor duración, lo que segmenta los versos primero y segundo. Mas en los versos tercero y cuarto una elipsis se realiza al no detener la marcha melódica de corcheas (figura 2).

The image shows a musical score for the chorus of 'Leão do norte'. It consists of three staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff (measures 47-48) contains the lyrics: 'bem eu sou mameluco sou de casa forte sou de pernambuco eu sou o leão do'. The second staff (measures 49-52) contains: 'norte eu sou mameluco sou de casa forte sou de pernambuco eu sou o leão'. The third staff (measures 53-54) contains: 'do norte'. The melody features a mix of eighth and sixteenth notes, with some notes being repeated for a longer duration to segment the phrases.

Figura 2. Partitura. Estribillo de *Leão do norte*.

Esas pequeñas irregularidades formales de naturaleza rítmica dinamizan la canción, a la vez que dotan al estribillo de esa simplicidad que lo convierte en una música accesible y, con facilidad, recordable (Buch, 2001: 52). Ese estribillo que también constituye, luego de una nueva estrofa, el final de la canción presenta en ese caso una variación melódica propia al género en el que se invierte la dirección del salto interválico descendente (E- A) por un grado conjunto ascendente (E - F#) en la primera semifrase, donde la nota repetida realza la modificación resultada de la permanencia en dicha altura.

El mameluco o caboclo es la persona cuyos padres proceden uno de los pueblos originarios de Latinoamérica y otro de los colonizadores europeos, en ambos casos señala la condición mestiza en términos étnicos. Este mestizaje no es una hibridación, entre otras cosas porque el sujeto mestizo es capaz de reproducirse, en términos materiales y simbólicos. La cultura, y sus formas específicas de manifestación tampoco es considerada aquí como hibridada dado que, a diferencia de los animales resultantes de la cruce de otras dos especies (como la mula), los bienes culturales se convierten en nuevas significaciones con el paso del tiempo y las generaciones, transformándose en materiales originarios de nuevos productos culturales, de nuevas formas artísticas. En estos casos, esa condición del mameluco recupera en el arreglo que Lenine realiza de la canción *Leão do norte* en *Ensaio*, prácticas compositivas que enlazan el uso de la cita con la remezcla. Por un lado, al final de la canción Lenine cita la melodía del estribillo de la canción *Quinto Império* de Antônio Carlos Nóbrega y Wilson Freire. Por otro, lo hace sobre la base armónica y rítmica de la canción por él compuesta: *Leão do norte*, lo que acerca ese arreglo a la remezcla, al remix, a comprender la composición "...más que como una obra de arte pura y definitivamente completa, (...) como una colección de recursos sonoros a ser arreglados" (Simon Reynolds, 2010, 196).

Los autores de *Quinto Império* pertenecieron al Movimiento Armorial, fundado por Ariano Suassuna (1927- 2014) en 1970 cuyo principal interés radicaba en la creación de nuevas formas de arte erudito a partir de rasgos de la cultura del nordeste de Brasil, teniendo como base institucional la Universidad Federal de Pernambuco. En la canción *Leão do norte*, los versos tercero y cuarto de la segunda estrofa mencionan al escritor concretamente asociando -con ironía- la condición mestiza dada la afirmación: *soy un auto de Ariano Suassuna en medio de la feria de Caruarú*⁹⁷. Es decir, una forma teatral de origen medieval con uso del grotesco, como lo es el auto, en el contexto de un gran mercado de frutos y productos múltiples de fuerte componente popular, tal y como es la feria de Caruarú. Pero será la cita, la introducción del estribillo de *Quinto Império* sobre la base armónica de la estrofa de *Leão do norte*, lo que en la realización en vivo produzca nuevamente una metamorfosis y la canción tenga una nueva parte o sección formal (esta obra no está

⁹⁷ Traducción de la autora.

citada en la versión del disco). A la vez, reafirma expresamente los fundamentos estéticos que reivindicaron a la cultura del nordeste brasileiro en el contexto del auge de la Música Popular Brasileira en los años 70, así como el momento en el que fue realizado el documental sobre Lenine, el marco de la resistencia cultural que el *mangue beat* comenzaba a realizar a nivel sonoro, denunciando de Recife los rasgos que la convertían en una de las ciudades con mayor complejidad socio-económica de Brasil. La melodía del estribillo de *Quinto Império* también está construida sobre un modo eólico y describe un pedido en una situación de socorro⁹⁸.

Sobre la condición mestiza de la cultura brasileira Lenine indica en referencia a los viajes al extranjero realizados a partir de las giras promocionales de su segundo disco que:

Para mí fue muy interesante constatar que el resto del mundo no tiene esa promiscuidad racial que tiene Brasil. Allá están los guetos de los negros, de los blancos, de los indios, de los árabes, nadie se mezcla. Aquí un portugués con una india, un negro con una holandesa, es un bundalelé racial que da esa exuberancia cultural que es el Brasil. Es algo increíble. (...) la exuberancia cultural de este país debe mucho a esa miscelánea cultural y a ese bundalelé racial que la gente vive hoy en Brasil. (Lenine en Faro, 1998: 00:12:55).

La centralidad que Lenine pone en la cultura brasileira respecto del mestizaje como expresión fundante de dicha identidad puede deberse a su propia experiencia, a las tradiciones que desde finales del siglo XIX permiten aglutinar una diversidad enorme en una única nación embanderada en el carnaval y danzante con el samba, o incluso a las enunciaciones propias de la década de 1990, donde la diversidad era descubierta como estandarte socio-cultural del neoliberalismo económico. La ausencia de consideración de la región, de lo latinoamericano en las reflexiones de Lenine, e incluso en gran parte de los programa de *Ensaio*, es probablemente uno de los indicios de la necesidad reflexiva, del estudio y del esfuerzo que todavía resta

⁹⁸ El estribillo dice: *laiá, me dá teu remo/ Teu remo pra eu remar/ Meu remo caiu, quebrou-se /laiá, lá no alto-mar!*. Laiá me das tu remo/ Tu remo para que yo reme/ Mi remo cayó, quebrose Laiá/ Allá en alta mar. Traducción de la autora.

hacer en busca de esa unidad latinoamericana en el plano de la cultura. Desde 1940 los cubanos explican la producción cultural afrodescendiente en Latinoamérica desde la transculturación. Desde finales del siglo XIX el mestizaje ha sido abordado como rasgo identitario en este territorio, aun cuando se lo considerara desde una perspectiva de exotismo cultural. El *mestiçagem* es brasilero, paraguayo, argentino, chileno, boliviano, ecuatoriano, venezolano, negro, indio, criollo, yoruba, cabeza, mameluco, caboclo, cubano, haitiano y portorriqueño también.

Está claro que la propuesta de ese programa respecto de Lenine es presentarlo como un músico nordestino, además del músico que ha tenido notoriedad en las bandas sonoras de las telenovelas. Ese rasgo particulariza al compositor en un territorio culturalmente distinguible de otros en el enorme Brasil.

Independientemente de las condiciones que ese programa en particular posee sobre lo latinoamericano, la constante respecto de ese tema es la centralidad de la música popular brasilera, por encima de la música de la región. Y es *Ensaio* y lo ha sido *MPB especial*, una oportunidad para preguntarse cuáles son las dificultades de inclusión de las músicas latinoamericanas en un formato televisivo brasilero. Más allá de pretender resolver ese tema -que pudiera ser objeto de estudio de otra investigación-, lo cierto es que la condición de la lengua (el portugués del Brasil y el castellano de muchos países de la región), el desarrollo industrial y económico brasilero, la cantidad de población descendiente de esclavos, las tradiciones de exportación cultural diferencian en dimensión a Brasil del resto de Latinoamérica. Esa situación hunde los lazos que no unen bajo acúmulos de fango tan denso que parecen desaparecer. Pero la convivencia compleja, tensa, creadora y diversa de las tradiciones originarias, esclavas, conquistadoras y migrantes se renuevan en la voluntad de unidad, en la novedad de la producción mestiza, demostrando una vez más los comunes pasados de dominación y la compleja contemporaneidad en la que muchas áreas del comercio y el conocimiento han podido transitar los puentes de circulación doble que liga a Brasil con otros países de la región. La deuda en materia cultural para la articulación de la región es compartida entre las industrias culturales locales, los emprendimientos culturales de política de estado e, incluso las menos institucionales, colaboraciones entre artistas de diversos países latinoamericanos. El respeto pareciera ser una condición necesaria para ese acercamiento, y el mismo se evidencia en la comprensión y en el conocimiento profundo de las tradiciones e innovaciones que

posee el país continental. En este trabajo se ha buscado honrar, con humildad y esfuerzo, aquella primera condición incluyendo una serie documental brasilera para su análisis.

¿Será que la mariposa recuerda que ya fue oruga?⁹⁹

Al finalizar la interpretación, el cantautor escucha la pregunta, responde por su nombre real (Oswaldo Lenine Macedo Pimentel) y la historia por la cual Lenine (Lenin) recibió el apodo del líder soviético. A posteriori, indica a Recife como su lugar natal, situación que completa la presentación del protagonista de ese capítulo de *Ensaio*. Esa forma de inicio se ha constatado como la habitual para cada episodio del programa, a excepción de los casos conmemorativos anteriormente explicitados. Inmediatamente se muestra una filmación de archivo sobre el carnaval pernambucano, en Olinda y en Recife, mientras suena el frevo *Vassourinhas*, compuesto por Matias da Rocha e Joana Batista Ramos a los 00:06:30 minutos del programa. A continuación, se analizan los aspectos sonoros, culturales y audiovisuales que la nueva sección de entrevista propone en relación con la cultura del nordeste brasilero en torno a la figura de Lenine. El archivo, claramente realizado a partir del collage sucesivo de varios videos, muestra tanto los bailes frenéticos de los bailarines del frevo con sombrillas coloridas y pequeñas, como los rituales de los guerreros de lanza del maracatú rural, o los bailes de blocos con muñecos cabezones propios de Olinda o, incluso, los desfiles del Maracatú Nação con el cortejo de coronación del rey Momo o la representación del Boi Bumbá (golpea mi buey). En este caso la síntesis del archivo completa la pregunta ausente, dado que a la vuelta en estudio, Lenine se refiere a las prácticas culturales del carnaval de Pernambuco, su tradición mulata y sus sensaciones de infancia en torno a éste. Y uno de los elementos que en el montaje colabora con la integración del archivo, la ausente pregunta y la referencia de Lenine a su vivencia personal es el frevo *Vassourinhas*. Esa banda sonora, que mediante el disminuyendo o fade out con el que anuncia el final de la proyección del material de archivo, continúa en un fondo sonoro sobre la voz

⁹⁹ La frase pertenece a la canción *A borboleta e a lagarta* del dúo Palavra Cantada. Canción integrante del disco *Mil Pássaros*, editado en 1999, compuesta por Paulo Tait y Sandra Peres sobre cuento de Ruth Rocha. Traducción de la autora.

del compositor brasileiro a la vuelta en estudio. Dicha unidad está dada por la música como fenómeno de continuidad, una de las funciones que la misma cumple desde los inicios de la cinematografía (VER CITAS).

Lenine explica que el baque¹⁰⁰ solto del maracatu rural le resultaba tenebroso de niño, no así el baque virado o maracatu Nação. El maracatu es una música, una danza y una representación mestiza original en las poblaciones de esclavos africanos en el norte de Brasil, que durante el carnaval realizaban celebraciones de sincretismo religioso como forma de resistencia a la imposición cultural de la religión católica.

El maracatú rural o de baque solto se diferencia por sus instrumentos, personajes, ritmos y formas de ejecución en el desfile de carnaval. Pero existe, principalmente, a nivel social una diferencia con los blocos de maracatú de baque virado que es la presencia de los caboclos o guerreos de lanza, personajes que simbolizando los mestizos que trabajaban en los cañaverales de azúcar logran incluirse en el ritual cumpliendo con prerequisites específicos a partir del viernes anterior al miércoles de ceniza. Por lo cual, ser caboclo de lanza resulta una condición muy valorada. Es evidente que el origen afroamericano de este ritual implica la devoción a santos y vírgenes como expresión sincrética. En este caso, debemos considerar no sólo la descendencia africana en territorio americano producto de la práctica de la esclavitud por parte de los colonizadores durante siglos, sino también al mestizaje entre afroamericanos y pueblos originarios. Está claro que el personaje con grandes ornamentaciones coloridas y brillantes, que usa elementos que agigantan la cabeza y el torso del hombre, al que se le suma una lanza (o caña) revestida de cintas con diversos diseños puede amedrentar a un niño, como expone Lenine evocando su infancia en el carnaval. Sin embargo, uno de los elementos más amenazadores de esos personajes se encuentra en la relación entre quietud y movimiento que realizan mientras el mestre (una especie de relator) canta una melodía lenta, y los guerreros permanecen agachados sobre sus rodillas expectantes a la vuelta de la rápida música que tocará la banda. Cuando la banda suena los caboclos de lanza se alzan en una

¹⁰⁰ Baque es un tipo de toque. El concepto involucra a la organización rítmica, habitualmente algún tipo de clave o repiques posibles sobre una clave, tanto como a la sonoridad o timbre. El toque es ese carácter identitario en una música popular específica, por lo que el ritmo y su sonoridad son una unidad. Esto lo hace irreductible a la notación musical proporcional de tradición centroeuropea. En tanto se reconozca las limitaciones de la notación, cualquier forma de graficar, o escribir el toque o baque como alternativa a su conocimiento será una herramienta más del análisis, no así el registro de una práctica sonora.

danza frenética. Los instrumentos propios de ese maracatú son: clarinete, trombón, saxofón y trompeta, en los vientos; y zambumba (un tipo de tambor), gonguê (una campana como el cencerro), porca (un de tambor de membrana que suena mediante la fricción, como la cuica), ganzá (tipo maraca), surdo (otro tipo de tambor grave), redoblante, chocalhos (una especie de resonador de agite, como la pandereta) en la percusión.

A los 00:06:50 minutos el documento de archivo vuelve a incluirse en el programa. Esta vez se trata de Antônio Nóbrega, uno de los compositores de *Quinto Império*, tocando una alfaia, el tambor propio del maracatú de baque virado junto al resto de la banda musical. El material de archivo se corresponde al programa de *MPB Especial* dedicado a Nóbrega. Luego de ese material, Lenine expone las diferencias sonoras y culturales de los dos tipos de maracatú y a la vez describe el origen común de ambas expresiones:

El maracatú de baque virado fue el que se extendió exclusivamente en la zona urbana de Recife, es el más tradicional y el más antiguo. Es justamente el maracatú de una santa, el de Porto Rico de Oriente. Los dos, tanto el de baque solto como el de baque virado descienden de los autos [escenificaciones] de los Congos, que era un cortejo de coronación de reyes. En el caso del ciclo de la caña, tuvo mucho éxito, fue muy grande. [Fue un fenómeno] urbano no rural y en eso hubo una antropofagia, (...) y el baque virado se volvió otra cosa, que hoy la gente conoce como baque solto o maracatú rural, que tiene una orquestación completamente diferente, una polirítmia diferente, que ya está incorporada. Los instrumentos cantantes (melódicos) como un clarinete o una trompeta siempre proponen la melodía y, también, tiene un cortejo diferente porque los guerreros de lanza con la flor de plástico, pintados con ojos oscuros...es bien antropofágico, bien misturado. (Lenine en Faro, 1998: 00:07:00 a 00:08:08)¹⁰¹

En esta capacidad de sintetizar el conocimiento de las tradiciones culturales y musicales del nordeste brasileiro, Lenine se instala y es instalado por el programa *Ensaio* en esa región: en Pernambuco, a pesar de que desde 1970 vive en Río de

¹⁰¹ Traducción de la autora. Los paréntesis son también agregados aclaratorios de la autora.

Janeiro. Incluso habiendo sido un compositor reconocido de sambas para scolas importantes. **Y por último, aun** cuando él mismo indica en 00:10:23 que una parte importante de sus consumos musicales en la adolescencia fueron relativos al rock progresivo. La explicación de Lenine sobre las diferencias del maracatú no es la de un musicólogo ni la de un sociólogo o un antropólogo. Es la de un músico, que puede también considerar los aspectos visuales (como lucen los caboclos, por ejemplo); los comunitarios (la referencia al cortejo); de significación socio cultural (los ciclos de la caña de azúcar), técnico sonoros (la diferencia polirítmica entre ambos). Esto posibilita al programa prescindir de referencias académicas o de comentarios en títulos aclaratorios, a la vez que permite a Lenine dejar en claro que conoce los rasgos del maracatú, de la música de Pernambuco como de la MPB en general, en diversas situaciones sonoras. Esto expone al compositor en un rasgo bifronte de su capacidad. Por un lado, la del conocimiento conceptual que articula comprensión de las tradiciones con reflexión crítica sobre las mismas. Por otro, la del conocimiento poético, que unifica el dominio del oficio sonoro con la realización musical. En este caso estamos frente a un músico que puede reflexionar sobre la música y a la vez tocar músicas ilustrativas de lo que afirma. Esa situación tendrá fuertes repercusiones en la elaboración de las verdades musicales que el programa exponga mediante Lenine, dado que la coherencia entre lo expresado y lo mostrado es muy próxima, como la mayoría de los encuadres de *Ensaio*.

Un caso paradigmático está en las dos interpretaciones a capella que hace Lenine durante la entrevista en el programa, a pedido de Fernando Faro. Una de esas músicas es mencionada en los títulos o graf del programa como *Porto Rico do Oriente* (de dominio público), pero es tradicionalmente conocida como *Nas águas verdes do mar*, una tonada utilizada en la fiesta de Boi Bumbá. Conformada por cuatro versos que Lenine canta sin acompañamiento, cuando los repite acelera el tempo, modificando el pulso original, desfasando los acentos y privilegiando el movimiento ascendente del acorde menor con el que inicia el primer verso, carga de tensión una sección que desde el plano de las alturas no presenta conflictos. En cambio, el descenso de la segunda frase pasando por un sexto grado descendido -en una escala con el séptimo grado ascendido o alto- es anulado por el contraste de velocidad que la repetición contiene. En ese rápido descenso se evita el lugar común de concentrarse en la nota ajena de la escala y se la incluye con tranquilidad, con la

normalidad de quien celebra la diferencia y puede hacer lugar a otros. Pero el detenimiento de esa marcha más rápida se produce en el final y en la repetición del último verso. En las tonadas habitualmente los cantantes producen corrimientos rítmicos que por momentos cuestionan la regularidad de los acentos del compás, si no los desvanecen en una sucesión de duraciones diversas, donde las pausas y los detenimientos dominan la expresividad de la melodía. Un segundo caso de canto a capella en el programa referido es el de la *Ciranda da Mãe Nina* a los 00:19:18¹⁰².

En este caso, también encontramos los detenimientos rítmicos antes mencionados aunque la constancia en la ejecución del ritmo es mayor. A diferencia de la tonada, la ciranda –que es también un canto sin acompañamiento armónico- posee un acompañamiento rítmico con instrumentos de percusión y es para bailar. Acompañados por un redoblante, un bombo y un ganzá, los ciranderos cantan al unísono. Por ello, los corrimientos temporales de un solista no resultan necesarios en una interpretación colectiva. Lenine, quien afirma haberse vinculado desde infante con la ciranda, respeta en la interpretación esa situación comunitaria que requiere de una constante en el pulso. No opta por lucir su voz, o sus capacidades interpretativas como solista, sino que mantiene ese movimiento uniforme que, como el oleaje marino, se mece en ronda.

La declaración del cantautor Lenine explica este aspecto comunitario cuando dice:

Ciranda tiene esa cosa, primero el ritual de la ciranda, muy interesante, la confraternidad, al tomarse de las manos y todos moviéndose al mismo pulso, ...el hecho de revelar un mismo tipo de movimiento, de marcha, de ronda. (Lenine en Faro: 1998, 00: 19:00)¹⁰³

Otro momento en el cual Lenine expone sus saberes sobre la música popular brasilera es cuando explica cómo la misma ha sido conocida mediante las prácticas hogareñas de música y la escucha que sus padres hacían de los discos de Jackson do Pandeiro o Miltoninho, Luis Gonzaga y, en particular, a partir del disco de Milton Nascimento

¹⁰² *Nas águas verdes do mar/ tem um paquete bonito/ Quando o farol deu sinal / eu avistei Porto Rico.* En las verdes aguas del mar/ hay un barco hermoso/ cuando el farol dio luz/yo avisté Porto Rico. Traducción de la autora.

¹⁰³ Traducción de la autora.

titulado *Club de esquina* de 1972. En esos 00:11:08 minutos del programa un nuevo elemento de archivo acontece: es Jackson do Pandeiro cantando también en un programa de *MPB especial*. Cuando Lenine entra en cuadro, deja en claro que Faro ha vuelto a insistir en la figura del músico negro de Pernambuco. Lenine expresa su admiración por el baterista y panderetista resaltando la capacidad improvisatoria del mismo, afirma haber corroborado dicha habilidad en las diferentes presentaciones en vivo en las que, tocando Jackson la misma canción, sus versiones diferían unas de otras, producto de la relación de alto dominio que poseía sobre el pandeiro y el ritmo en general. Debe aclararse que se trata de un músico muy importante para la música popular de Pernambuco, sobre todo para el género *cocô* aunque no exclusivamente. En esa referencia Lenine destaca la capacidad improvisatoria de Jackson do pandeiro. Otra oportunidad sobre la que el músico discurre en torno a la improvisación es luego del archivo de Luis Vieira refiriéndose a los *repentistas*. Vieira es un músico pernambucano vinculado al folclore. A posteriori del archivo, Lenine caracteriza a los *repentistas* y, a partir de ellos, su función social y su trabajo con la improvisación mediante la siguiente afirmación:

... Yo creo que los cantadores tienen una función de cronista, de periodista... reportan la actualidad¹⁰⁴. Aun cuando estamos en la era de Internet, de la globalización, ellos continúan haciendo el mismo trabajo. Es de una importancia, de una resistencia fundamental. El *repente* es una improvisación verbal. Habitualmente cuando las personas hablan de la improvisación del *repente* parece que es espontáneo, pero no es así, la gente sabe bien que no es así. Es como un músico de jazz: él improvisa, sí. Pero él estuvo en casa tocando las escalas. La improvisación está en poner ahora la melodía correcta en el lugar correcto. Y eso es lo que los *repentistas* hacen. Es un cronista que tiene un vocabulario extenso... y que (...) a la hora de improvisar, él está improvisando, sí, pero muchas cosas ya se definieron¹⁰⁵. (Lenine en Faro, 1997: 00:19:54).

¹⁰⁴ Lenine dice literalmente: que reportan el tiempo, pero dada la expresión *reporte del tiempo* para referirse al clima que la televisión utiliza habitualmente, se decidió traducirlo como actualidad. Nota de la traductora.

¹⁰⁵ Traducción de la autora.

El repente es en el nordeste brasileiro, como la payada en Argentina, un duelo musical rimado cuyo acompañamiento es bastante estable y regular. La estructura rítmica de la melodía está predeterminada por el tipo de rima y la extensión de los versos. Puede acompañarse con pandeiro (se lo conoce como Coco da embolada o de improviso, entre otras varias denominaciones) o con guitarra nordestina (guitarra tipo dobro)¹⁰⁶. Asimismo existe una versión que incluye también trabalenguas en los desafíos poéticos. Su origen también está en el repente o canto de improviso español y portugués.

Luego de una recorrida por nombres trascendentes de la tradición musical del nordeste y la presentación de una placa de referencia a los bailarines de frevo, Lenine acentúa la riqueza de las músicas de Pernambuco y propone interpretar la canción *Pernambuco falando para o mundo*, que es la pista doce del disco *El día que haremos contacto* de 1997. En esa canción Lenine hace uso del medley o popurrí¹⁰⁷ articulando sobre la misma base armónica cuatro fragmentos sucesivos de melodías diferentes correspondientes a canciones muy exitosas de compositores del nordeste brasileiro. El músico indica que en esa canción: "... hago un homenaje a cuatro generaciones de grandes creadores pernambucanos, la manera que yo encontré de hacer conocer eso que hoy está claro, que las personas conocen, pero que yo quise homenajear más que descubrir, a esos cuatro grandes creadores" (Lenine en Faro, 1998: 00:14:10)¹⁰⁸.

¹⁰⁶ La guitarra nordestina o dinámica (denominada viola y, en su registro grave, violón) posee un diafragma de metal incorporado en el cuerpo del instrumento lo que genera junto a la doble cuerda una sonoridad específica y mucho más potente, brillante y metálica. La guitarra Dobro no posee doble cuerdas, es usada en el blues y desde la década de 1970 en el rock también.

¹⁰⁷ Medley es un popurrí. Es la voz sajona de la palabra popurrí, que en francés que quiere decir olla podrida y en inglés mezcla. Se trata de la generación de una música a partir de otras músicas conocidas. Históricamente puede referirse al siglo XVI para su aparición vinculada a la práctica compositiva de obras para teclado. En otras manifestaciones puede recurrirse tanto al quodlibet como a la ensalada, también prácticas compositivas que reunían músicas preexistentes. El quodlibet se diferencia por la posibilidad de superposición de las melodías que integran la nueva obra, en uso del contrapunto. La ensalada, tiene habitualmente una estructura de estrofas binarias y estribillo ternario, por lo que las melodías preexistentes son adaptadas a esas configuraciones rítmicas. El popurrí del siglo XIX en general, menospreciado como género, incluía referencias a las óperas más exitosas y por tanto más populares (Weber, 2011). En el rock ha resultado habitual el uso del medley, tanto en la performance en vivo, como en el registro grabado. En todos los casos existe, al igual que en el remix o el mash up, una experiencia de reunión de músicas previas a la nueva composición y, por consiguiente, una potencial complicidad con el público a partir del reconocimiento de las obras evocadas.

¹⁰⁸ Traducción de la autora.

El frevo canción *Voltei Recife* de Luis Bandeira (1923-1998), quien en la década de 1950 expandió las fronteras del frevo por fuera de Pernambuco, inicia el medley de Lenine. Continúa con la canción de Capiba (nombre artístico de Lourenço da Fonseca Barbosa 1904-1997) titulada *Frevo e ciranda*. Le sigue *Sol e chuva* de Alceu Valença (1946) y termina con el estribillo de *Rios, Pontes e overdrive* de Chico Science (1966-1997) y Fred Zero Quatro (1965). El popurrí está organizado por una base armónica común a las cuatro canciones, en la que nuevamente los rasgos del rock se hacen presentes en las acentuaciones rítmicas con la nota grave o bajo en tiempo fuerte y el resto del acorde a contratiempo, emulando la relación acentual y tímbrica del bombo y el redoblante en la batería. El tipo de acordes y sus enlaces paralelos también son referentes del género, al igual que ciertas repeticiones de algunos acordes como variaciones del ciclo armónico. Por último, el recurso de los glissandi o arrastres del dedo recorriendo el total de la sexta cuerda en forma descendente como cierre de una frase también son comunes en el rock, aunque es un rasgo presente en otros géneros populares. Vale recordar que en esta canción la sexta cuerda de la guitarra está scordada, es decir afinada un tono más abajo que en la manera tradicional. Es decir, pasa de la nota Mi a la nota Re.

Esta versión de la canción se destaca por la modificación compositiva, producto de la disponibilidad instrumental, que la misma posee respecto de la versión grabada. En el disco esta canción termina con una sección multipista de Lenine superponiendo las cuatro canciones sobre dicha estructura armónica en diferentes planos sonoros, evocando el medley performativo del rock en vivo o, incluso, en la grabación de discos. Durante la versión grabada en *Ensaio*, Lenine vuelve a cantar la segunda melodía (*Frevo e ciranda*) como final del tema, omitiendo la superposición antes mencionada que es además imposible de realizarse sin recursos que originen un loop o repetición en tiempo real o sin cantar encima de una pista pregrabada. Esa modificación compositiva en el arreglo de la canción para el programa, además de los cambios tímbricos y rítmicos que la condición de presentación permite (voz solista y guitarra acústica amplificada), funciona como legitimador de la sensación del directo en la *creencia espectral*, justamente por la diferencia de lo que se escucha en el programa con lo que está grabado y ha sido difundido. Ese *directo realizado*, también se amplifica con la exposición audiovisual de la scordatura de la guitarra, esa forma demuestra las capacidades del oficio musical del entrevistado que no requiere de

comprobación técnica adicionada (por ejemplo el uso un afinador electrónico o un diapasón) sino que la simple escucha -de quien a la vez conversa- testea que su herramienta (la guitarra) está en condiciones para la acción. Un elemento sutil pero que en el mismo tenor se manifiesta, es el dominio de la intensidad sonora en la voz. Lenine sabe manejar el micrófono y su voz en él, puede domesticar el caudal sonoro con un disminuyendo real o con alejamientos de la fuente de amplificación (micrófono), lo que también incide en la sensación de ejecución en vivo, de transmisión en directo, en definitiva, en la sensación cercana de lo verosímil. Escuchamos menos y lo vemos alejarse del micrófono, lo vemos tan cerca –de la cámara- ese movimiento hacia atrás que es fácil creer que no hay posibilidad de manipulación técnica detrás de cámara (con un fade out, por ejemplo desde la consola de sonido). Por ello, se considera que los arreglos de las músicas interpretadas así como determinados actos y prácticas técnico-poéticas son sustanciales en la elaboración del directo realizado y, por consiguiente, en la reformulación de la verdad. Pero no sólo de la verdad sonora, la de la interpretación musical, sino de lo que se manifiesta en forma declarativa sobre la música y los músicos. Sobre lo que de la música, sus problemas y temas se dice. En este caso sobre lo que los músicos dicen de la música, de ellos y de sus temáticas. Toda esa conjunción de estrategias hacen del documental televisivo una poderosa herramienta de transmisión, configuración y decantación de los conceptos operatorios sobre la música en las teleaudiencias, en este caso sobre la música popular brasilera. Pero tal y como sucede en el relato de las músicas del nordeste brasilero, en el caso de Lenine, ese conocimiento subliminal (que el cantautor declara a los 00:11:04 minutos) de las tradiciones, de las invenciones folklóricas, de las misturas culturales étnico y cultural hacen que las innovaciones sonoras se sustenten en una nueva forma que no es el rock, ni el frevo, ni la ciranda, sino una música contemporánea, popular, urbana, brasilera, nordestina, rockera, que negocia con memoria su identidad mestiza, incluso en la world music transnacional. Por ello, la mariposa que ya no es oruga, recuerda que lo fue.

Continuidad del manglar

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.

Los manglares son ecosistemas altamente productivos para la vida marina y, por consiguiente, para la vida terrestre de los humanos relacionados laboralmente con el mar y los que disfrutamos de sus frutos. La protección de dicho sistema vital en Brasil ha sido reclamada desde diferentes ámbitos ecologistas, pero también en varias manifestaciones artísticas desde la década de 1970, con particular énfasis en 1990 como en el mangubeat. Recién en 2012 Brasil tuvo una ley que los cuida de la depredación, de la explotación de su madera y de la contaminación.

El movimiento mangubeat desarrollado en Recife durante la década 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 funky, el hip hop y el rap, incluyó instrumentos musicales brasileros (como el uso estable de tres alfaías en la instrumentación de la banda Nação Zumbi o el uso del cavaquinho en Mundo Livre S/A), 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 cuyo manifiesto, titulado *Cangrejos con cerebro*¹⁰⁹ invitaba a transformar la cultura de Recife con ideas nuevas, a la vez que lo describía en sus crisis económica y social. En la última década del siglo pasado, Recife poseía altos índices de desempleo, analfabetismo y mortalidad infantil. La población migrante

¹⁰⁹ El manifiesto es 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 Raymon Williams, en tanto visión del pasado que debe conectarse con el presente, se encuentra desarrollada en Getúlio Ribeiro (2005) *Caranguejos com cérebro: música, tradição e lazer na "cena mangue" de Recife*, XXIII simposio nacional de Historia, Londrina.

desde el interior rural, luego del cierre de ingenios azucareros a partir de mediados de 1970, creció viviendo en condiciones de marginalidad, en asentamientos hacinados. En ese contexto, el manguebeat no sólo expuso dicha situación sino que desarrolló parte de la actividad musical sobre la autogestión ampliando lazos entre productores locales y bandas musicales. 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. En los capítulos de Ensaio dedicados a Chico Science y Nação zumbí, o a Mundo Livre S/A estos datos forman parte también del testimonio de los cantantes de ambos grupos. En diferentes países de Latinoamérica se evidencia una tendencia histórica a concentrar la producción discográfica en las ciudades capitales, lo que ha generado una migración importante de músicos a dichos lugares. Esto aparece declarado en muchas de las series documentales analizadas, como en MP3, el episodio dedicado a Cuba, por ejemplo. Un caso testigo y claro es la exposición de José Carabajal en el segundo capítulo de la serie Historia de la Música Popular Uruguay, cuando expresa: “Teníamos que venir a Montevideo para poder trabajar. Es eso. Pero no solamente en la música, en lo que fuera. Los estudios también estaban acá. Y lo del canto también. Estaba centralizado aquí, donde estaban las radios”. (Carabajal en Pellicer, 2009: 00: 04:27). Esto se modificaría parcialmente mediante la tecnología digital aplicada a la grabación de audio y a su edición. Inciden fuertemente en la última década también los dispositivos portátiles, digitales, los home studios, los hábitos de consumo a demanda y la circulación de la música en línea. No obstante, resulta claro que la posibilidad de ampliar la circulación musical de Recife al interior de Brasil e incluso por fuera de él no se basa en un dispositivo tecnológico, tal y como expone Escobar

...la democratización de los mercados culturales transnacionales requiere condiciones propicias: niveles básicos de simetría social e integración cultural, institucionalidad democrática y mediación estatal a través de políticas culturales capaces de promover la producción de los sectores desfavorecidos y regular el mercado global de la cultura. (Escobar, 2014, 28).

En la canción de Lenine analizada anteriormente, *Pernambuco falando para o mundo*, se incluye el estribillo de *Ríos, puentes y overdrive*, compuesta por Chico Science y Fred Zero Quatro, que forma parte del repertorio de *Nação Zumbí*. Dicha canción tiene una sección en la que se canta la palabra mangué seis veces, se trata de un estribillo realizado por varias voces al unísono. Lenine en *Ensaio* hace él mismo esa parte modificando la intensidad vocal, emulando de esa manera la condición espacial del coro, ese segundo plano sonoro respecto de la voz principal. Además de ser esa una clara y obvia referencia literal y literaria al manguébeat, y al árbol del manglar, el resto del estribillo compuesto por una melodía casi rapeada, de gesto descendente en las alturas, que repite dicha formulación dos veces, dice: *ríos, puentes y overdrive, impresionantes esculturas de barro*¹¹⁰.

El overdrive es un pedal que produce el efecto de sobrecarga, que emula la distorsión controlada de una guitarra eléctrica, generando una transformación sonora o tímbrica. Más allá de que históricamente dicha mutación sonora se obtuviese mecánicamente, el uso del mismo desde hace varias décadas es mediante un dispositivo (pedal) o de un software que lo sustituye y, que recibe el mismo nombre: overdrive. La articulación entre un elemento natural (ríos), uno de orden arquitectónico (puente) y un tercero de orden técnico (overdrive) expone la reunión de elementos significativos para la cultura contemporánea, en este caso también la de Recife. La inclusión de dicha canción en el popurrí de Lenine, da lugar a la expresión renovada de la música popular nordestina, la que no prescinde de la tecnología electrónica para su producción porque la acondiciona para hacerle lugar a las alfaias, al cabaquinho, al chocalho, como sucede en el movimiento manguébeat. Y porque escucha actualmente a esas músicas del pasado, las interpreta también con los dispositivos tecnológicos propios de su tiempo. Lenine, lo hace en *Ensaio* con el dispositivo tecnológico con el que reúne al rock y a la música popular brasileira: una guitarra y la voz. Pero es en la base rítmico-armónica común y constante -esa continuidad del manglar- en la que las cuatro generaciones de pernambucanos conviven en el popurrí o bundalelé musical.

¹¹⁰ Traducción de la autora.

¿Será que la oruga sabe que un día va a volar?¹¹¹

En todos estos momentos de entrevista el uso del plano detalle convive con cercanías extremas y planos medios, planos americanos, con encuadres de frente, contrapicados y laterales que promueven la sensación de intimidad en la teleaudiencia. Ahora bien, por el contrario de lo que asevera Rafaela Lunardi (2009), el uso de encuadres de fuerte contenido expresivo como el contrapicado o el uso de la contraluz y su efecto de oscurecimiento de la forma o del recorte de una figura en negro, no son opciones que tiene una persona que conversa con otra. No es esa la forma humana en la que nos ponemos a conversar y escuchamos lo que otro nos dice mientras lo miramos poniendo nuestra cabeza debajo de su barbilla, ni lo ubicamos delante de una luz fuerte que molesta visualmente. Esos son recursos estéticos que colaboran con la construcción de una imagen del personaje, a veces relacionada con la autoridad de la persona para lo que está diciendo, otras veces centrándose en rasgos visuales que identifican al personaje o, en algunas ocasiones, narrando sensaciones que no son expresadas con palabras, como el movimiento de las manos o los juegos gestuales con el rostro, por ejemplo. Pero de ninguna forma buscan emular la mirada de alguien que está en esa locación, sino que en *Ensaio* convive la perspectiva de la teleaudiencia, con la de la construcción poética de la cámara, del encuadre y de su montaje en el devenir del audiovisual. En tal sentido tampoco la sucesión audiovisual que la teleaudiencia recibe es lo que cronológicamente pasó en la entrevista, ya que el montaje y la edición son la manera de organizar ese tiempo, esos sentidos, esos espacios que manifiestan la construcción de un decir, en este caso el del documental. Aun cuando el telespectador confunda esa retransmisión con una transmisión en directo (Bueno, 2000). No es Lenine al que vemos, vemos el Lenine que Faro quiere que veamos, y el uso de esos planos cercanos lo ponen de manifiesto. Pero existen otros planos que lo denuncian, casi a gritos. Se trata de encuadres muy cercanos de fragmentos de pelo, de manos, de instrumentos en primerísimo primer plano, que antes que aludir a una forma configuran una textura, un color, una parcial rugosidad visual cuyo fondo es siempre iluminado, el de las luces del estudio. El uso de esas imágenes, es decir la composición de esas formas, revelan

¹¹¹ La frase pertenece a la canción A borboleta e a lagarta del dúo Palavra Cantada. Op.Cit. Traducción de la autora.

la mano del director, la manipulación del montaje y la firma autoral. Asimismo, son esas imágenes las que permiten respirar para seguir asimilando información a posteriori, justamente por el grado de abstracción, por su alejamiento a la forma unívoca, por su distancia formal mediante una gran aproximación focal. Otro aspecto que colabora con la explicitación del efecto documentalizante es la anticipación de las preguntas silenciadas mediante la edición de materiales de archivo, incluso del propio archivo del realizador, y en ese juego de ambigüedades *Ensaio* recorre el fluir de la atención televisiva, y la estimula para volverla concentrada. Mas no rechaza esa dispersión creadora que permite una nueva forma de escucha, una manera de comprensión que a veces implica refuerzos. Ahora bien, ese refuerzo, ese subrayado que resulta aparentemente necesario dada la condición intermitente de la experiencia televisiva, no siempre tiene que ser reexpositivo. Es decir, no toda acción que resalta insistentemente es el recurso condicionante de la concentración atenta de la escucha y de la mirada de la teleaudiencia. Por ello, *Ensaio* se permite anticipar, anunciar visualmente lo que no se escuchará en voz del entrevistador pero sí se escuchará en el relato del protagonista. Y en ese juego de presencia y ausencia *Ensaio* convoca a la teleaudiencia con su escucha intermitente (Scendy, 2003) a crear sentido desde el detalle, el material de archivo y la exposición de los nombres de los músicos o lugares evocados en los títulos. Son indicios que invitan a la teleaudiencia a preguntarse, interesarse, indagar por lo que se dirá, por lo que sonará, por lo que se silenció. Esa articulación complementaria del audio con la imagen atesora a las ideas embrionarias, permite el desarrollo de sutilezas, contiene lo pequeño con la intimidad del refugio y en la continuidad entrelazada del manglar sostiene ideas nodales.

En esa insistencia de décadas, *MPB especial o Ensaio* construyeron espacios para la música brasilera, definiciones de su entidad, reprodujeron aspectos de la industria cultural y también propusieron retos a la televisión, obstinándose con el silencio de la pregunta. Esa propuesta televisiva no perdió dimensión de la totalidad aun cuando la construyó con fragmentos, y demostró que la televisión educativa puede también ser espectáculo sin abandonar su desafío poético. Tal vez, con la paciencia que el conocimiento de su futuro vuelo le da al lento traslado de la oruga, Fernando Faro supo apostar a una televisión posible, sustentable en el tiempo, popular, masiva, educativa pero, por sobre todo, interesante.

¿QUÉ HARÍA YO SI TUVIERA LA RESPONSABILIDAD DE HACER UN PROGRAMA DE TELEVISIÓN? *HISTORIA DE LA MÚSICA POPULAR URUGUAYA* ¹¹²

Juan Pellicer es el director de la serie documental *Historia de la Música Popular Uruguaya*, emitida en 2009 por la Televisión Nacional Uruguaya (TNU) y retransmitida en 2011 por tevé Ciudad, ambos canales de televisión abierta y pública, siendo el primero de alcance nacional. La serie abarca quince capítulos de cincuenta minutos cada uno. Produjo, además, un archivo en línea con los materiales de la investigación realizada durante nueve años para la elaboración de la misma¹¹³. El sitio puede consultarse en la siguiente dirección en línea <http://www.historiadelamusicapopularuruguay.com/>. El mismo, reúne fotografías, videos, audio, recortes periodísticos, documentos oficiales y testimonios de los agentes del campo de la música uruguaya y del ámbito político de competencia cultural. Se destaca el aporte que esta investigación detallada realiza junto y desde la serie documental televisiva a la historiografía y a la historia de la música popular uruguaya. Si bien Uruguay ha tenido y tiene un desarrollo musicológico importante - basta con considerar la labor fundante de Lauro Ayestaráin- la difusión de tales conocimientos no ha sido mayoritariamente extensa. La reunión de un amplio panorama de géneros de música popular, incluyendo el testimonio de músicos populares en una única obra resulta un logro de dimensiones notables que posee el trabajo audiovisual televisivo de Pellicer. Esto, igualmente, ha estado reconocido en premiaciones y en la retransmisión de la serie con dos años de distancia, lo que además expresa la vigencia de sus contenidos destacándose por las maneras en que son presentados. Es probable que este tipo de realizaciones hayan visto en la última década la posibilidad de acceder a las televisiones públicas, a partir de políticas culturales específicas que los gobiernos latinoamericanos han desarrollado para el fomento de tales obras. En tal sentido, la oportunidad de transmisión de una producción con nueve años de investigación es coincidente con el aumento de financiamiento -mediante créditos y concursos de las instituciones oficiales de

¹¹² La pregunta que titulan este capítulo, fue formulada, en forma retórica, por el propio Juan Pellicer durante la entrevista personal realizada por la autora el 25/05/2016 en Montevideo, Uruguay. La contundencia de su respuesta, así como la agudeza de la pregunta se consideraron destacables, y oportunas para la titulación de este capítulo.

¹¹³ Datos aportados por el realizador en entrevista personal, antes mencionada.

promoción audiovisual en Uruguay- a la producción local. Otro caso que testimonia esa caracterización a nivel regional es la retransmisión y la producción de nuevos capítulos de la serie documental televisiva MP3, del argentino Andrés Irigoyen, por la cadena Telesur. Sin embargo, la iniciativa de realizadores audiovisuales latinoamericanos en torno a la difusión musical es una constante que, a menudo, se sostiene desde el convencimiento de su necesidad y a partir de la voluntad; lo que expresa, a la vez, el fuerte lazo con la música de la región que varios de estos directores poseen.

Una manifestación de la inquietud respecto de la música es la configuración de un relato histórico sobre la música popular uruguaya hecha por Pellicer en la serie en cuestión. La misma abarca treinta años en un período de tiempo comprendido entre 1960 y 1990, periodizando en cada capítulo momentos de diferente duración. Por ejemplo, el capítulo primero abarca cinco años (1960-1965) y el capítulo cuarto comprende un año (1972-1973). Si bien algunos capítulos se centran en un eje temático transversal como el exilio o el retorno de la democracia, en todos los capítulos se articulan testimonios de músicos provenientes, al menos, de dos o más géneros musicales diferentes. Dada la variación de los criterios que nuclean los capítulos, se propone a grandes rasgos considerar en el estudio pormenorizado de esta obra audiovisual tres ámbitos en los que esos géneros musicales son presentados en la serie documental televisiva:

- 1- La música popular folklórica, la milonga, el canto popular uruguayo, el candombe
- 2- El rock, beat, melódico internacional, candombe beat
- 3- La música tropical (cumbia, merengue, plena) y música urbana (tango, candombe, murga canción, jazz)

Aquí no se pretende hacer una taxonomía exhaustiva de los géneros musicales abordados en la serie televisiva ni de las nomenclaturas utilizadas en la misma. Se propone considerar ámbitos más amplios donde dichos géneros musicales conviven, disputan y comparten público en tanto formas de producción y circulación de bienes simbólicos y como uso y/o consumo cultural. Esta operación busca identificar constantes que permitan su agrupamiento integrando rasgos de orden técnico, cultural, económico, social y político. Asimismo, la relación con los medios de

comunicación masivos también está atravesada por esos ámbitos que contienen a diversos géneros musicales. A modo de ejemplo ponderamos el uso como material de archivo del programa televisivo en directo Discodromo Show (1962 -1971, Canal 12, Uruguay). En el mismo era posible escuchar y ver tango y candombe beat en la misma emisión. Es decir, la serie utiliza a los casos anteriores del propio medio televisivo en los que la música se introduce conviviendo con otros géneros, estilo, prácticas y usos en un único formato dentro de la misma emisión. Otro caso puede observarse en las notas periodísticas de los músicos relacionados al canto popular uruguayo publicadas en la revista Sábados Show, del diario El país. Dicha revista en la misma época favorecía la difusión del grupo folclórico Los Nocheros, directamente vinculados con la última dictadura cívico militar en Uruguay. En este caso se argumenta mediante el uso de fuentes primarias cómo un género musical asociado a una concepción revolucionaria de la sociedad (el canto popular uruguayo) era incluido en la misma publicación periódica en la que se promocionaba también a la música contraria a tales ideas.

Por último, los tres ámbitos se configuran como campos intelectuales y culturales en los que los diversos agentes entrevistados en la serie documental Historia de la Música Popular Uruguaya dan cuenta de sus intereses, dominios conceptuales, valoraciones y definiciones. Un caso testigo puede ser considerado, por ejemplo, en el segmento dedicado a la reflexión de musicólogos o estudiosos de determinados tipos de músicas y los testigos del campo de la producción o la difusión musical que aparecen en los episodios. Coriún Aharonián -en tanto que musicólogo- es presentado como fuente de información en relación al folclore, al canto popular, a la murga canción, al candombe, a la música tropical y a la experimentación sonora; Fernando Peláez es expuesto como investigador especializado en rock. Daniel Figares, en tanto que conductor radial, siendo también testigo cuando explica y analiza la violencia policial durante la primera democracia, en torno a las razias de las décadas de 1980 y 1990, por ejemplo en el capítulo decimotercero.

Un rasgo que destaca a la serie documental Historia de la Música Popular Uruguaya en su elaboración compositiva es el uso constante de la música como enlace. Cada capítulo contiene secciones donde existe voz en off a cargo de una locutora (Rosario Castillo), voz directa (con la personalidad hablando a cámara), video clip original y

breve de carácter ilustrativo¹¹⁴, junto a materiales de archivo audiovisual. En todos los casos el enlace habitual que los une es el elemento sonoro. Por ejemplo, la música que sonaba en una locución en off sigue hacia el desarrollo de un testimonio y se mantiene en un plano sonoro subalterno. Podemos ilustrar este comportamiento con la introducción al testimonio de Washington Carrasco en las escenas incluidas en el primer episodio.

En Historia de la música popular uruguaya casi no existen silencios entre escena y escena, pero no se recurre al Foley o al ambiente sonoro propio de la locación sino que se añade música debajo de la palabra hablada. Y es que a la voz hablada (sea en off, over o directa) no hay manera de superponerle, de encimarle música. Siempre que la voz humana habla, en el audiovisual, la música está en el fondo. Aun cuando no comprendamos la lengua del hablante, en ese caso extremo para la atención y la comprensión del sentido, incluso en medio de esa experiencia babilónica se intenta escuchar la voz humana. Claro, que como cualquier conducta social es de carácter cultural y, por consiguiente, es posible que existan percepciones divergentes en esta afirmación. No obstante, la contundencia de la palabra humana en las culturas de Occidente es inequívoca. Por ello, siempre que se añade o se mantiene música mientras entra en el plano sonoro o en escena la voz humana, ella estará en el fondo, en un segundo espacio acústico y, consecuentemente, a nivel técnico se realiza un descenso de la intensidad sonora o volumen. Una especie de horror vacui del audio inunda gran parte de la serie Historia de la Música Popular Uruguaya sosteniendo la continuidad mediante la música.

Desde hace al menos unos cuarenta años, el desarrollo del documental científico de difusión permitió el traslado de una práctica muy común en la cinematografía de Hollywood: la música aglutinante. Ese rasgo que el cine norteamericano exhibe como diferenciador de cierto cine europeo de corte más intelectual, es usado en la televisión con mucho énfasis. Pero el documental televisivo demoró un poco más en permitirse esa licencia. El desarrollo del documental científico -en un auge importante con relación a la televisión-, producto del impacto y del éxito comercial de los canales

¹¹⁴ Uno de los elementos que dan cuenta de la necesidad ilustrativa con la que se presentan los videos clips laborados ex profeso es el agregado de subtítulos en pantalla con la letra o poesía de las canciones. Esto centraliza en la palabra cantada el sentido de lo realizado con las imágenes, hecho que se refuerza con una edición en la que prevalece el significado de lo enunciado verbalmente antes que los comportamientos sonoros de la canción.

temáticos como Discovery Channel, History Channel o National Geographic Channel instaló dicha práctica amplificándola en su presencia narrativa mediante el documental dramatizado (León, 2010: 15).

En la serie en cuestión, la continuidad musicalizada se interrumpe en las intervenciones musicales de los entrevistados, es decir cuando tocan o cantan música como caso testigo de lo desarrollado conceptualmente. En esa situación, generalmente, preparada previo a un descenso paulatino de la intensidad hasta desaparecer el sonido (fade out) se elimina la musicalización para dar lugar a la música en vivo, registrada en directo. Esto que es una de las normas lógicas del tratamiento audiovisual referencia el respeto por la interpretación de los músicos y la potencia de la realización en vivo, dado que por más que no se ajuste a los requisitos técnicos en términos de claridad o calidad del audio, incluso por más que contenga desaciertos interpretativos involuntarios, la fuerza ejemplar de esa interpretación no es sustituible -a los fines del relato audiovisual- por una excelente grabación en estudio.

Historia de la Música Popular Uruguaya hace uso de la prensa escrita y de la fotografía (ligada al fotoperiodismo) en tanto que documento para la construcción de un archivo, de un reservorio de muestras que ponen en evidencia lo afirmado en la voz en off, o lo relatado en el testimonio. Dicho trabajo minucioso se destaca de otros documentales analizados por exponer en el graff o placas de títulos las fuentes primarias de forma permanente. Esto abriga a la teleaudiencia en un respeto importante a su capacidad crítica porque permite disponer de los elementos probatorios, para el realizador, o de las fuentes de información con que se nutrió el documental. Si bien la teleaudiencia no conoce todos los aspectos que el realizador sabe -desde los datos concretos a las voluntades estéticas que lo guiaron en la poética audiovisual en adelante-, gran parte de lo expresado en la serie tiene siempre una apelación a la fuente informante y no es únicamente una afirmación de autoridad para asimilar sin más. En esa reunión de elementos de archivo, que involucra un collage compositivo como el de la presentación del programa, abunda la fotografía. La imagen fija elaborada con zoom y recorridos de cámaras cercanas se vuelve imagen móvil, apta para el audiovisual. Pero en ese acercamiento, pierde la totalidad, y por momentos desdibuja la forma original, a la vez que gana en textura, en el grano del papel filmado que se hace presente en primer plano. En esa elaboración de la

imagen, la posproducción tiene un peso muy relevante, dando lugar a un trabajo de edición en el que la articulación de capas visuales superpuestas mediante transparencias resulta destacada.

Con tales fuentes se elaboran en la serie -a partir de la edición- construcciones del efecto documentalizante (Odín, 2000) al que ya nos hemos referido anteriormente. Gran parte del destacado proceso de contextualización histórica, social, política y económica que recorre la totalidad de la serie documental de Pellicer, está fundado en esta elaboración del archivo, que convierte al fotoperiodismo y al registro fotográfico de programas televisivos, radiales y cinematográficos en elementos legitimadores de la voz en off. En ella se editorializa sin temor y con peso autoral, conjugados con perspectivas multivocales, mediante descripciones. No obstante lo cual, por momentos, esa elaboración del archivo está tan al servicio de los fines ilustrativos que deja pasar parte de los contenidos, íntimamente relacionados a los ejes temáticos en los que se lo incluyen. Un caso evidente resulta de la sección denominada *La influencia Beatle y el rhythm & blues*, del primer capítulo. Allí se da cuenta del éxito comercial de la canción *Break it all*, de Los Shakers (1965), de la propuesta de producción discográfica en el estudio Odeón de Argentina y del inicio de una carrera musical orquestada mediáticamente por la industria (argentina) cultural. El archivo muestra las fotografías de los integrantes tocando, de los públicos bailando y de los recortes periodísticos favorables a la música de los uruguayos. Esa situación se contrasta permanentemente con intervenciones testimoniales de Hugo y Osvaldo Fattoruso sobre lo que caracterizan como *rareza* relacionado a la experiencia musical en Buenos Aires, las anécdotas de la construcción mediática del éxito del grupo incluso la mención a la persecución de cierto público por su aspecto visual o por el largo del pelo. Se indica en archivo, voz en off mediante, que durante 1965 los Shakers tocaron en el programa *Escala musical* emitido por canal 13 en Argentina, lo que también redundó en presentaciones en vivo durante los fines de semana ante 3.000 personas o más. En definitiva un éxito comercial en Argentina, desde Uruguay con música muy parecida a la que se hacía en Inglaterra y EE. UU. en forma contemporánea. Pero en ese archivo, un rasgo importante sobre la incidencia de la televisión en la reformulación de los conceptos operatorios se expone con agudeza. Se trata de la presentación que de Los Shakers realiza Jorge Beillard en el programa *Escala musical*. La misma se inicia con un plano central fijo de una placa radiográfica

de un tórax humano, durante aproximadamente unos veinte segundos (de 00:28:22 a 00:28:42 minutos, en la serie analizada). Sólo ese hecho ameritaría un análisis específico, si se considera que se trata de la presentación de un grupo de rock. Pero aquí, se propone focalizar en la relación entre lo dicho y lo mostrado. Es decir, entre la exposición de una radiografía de un tórax humano -como capacidad para visualizar mediante cuerpos opacos-, o sea el rol de la televisión para mostrar mediante cuerpos opacos produciendo televidencia (Bueno, 2000) y, la conceptualización de la música popular desde la tradición centro europea. Dicha conceptualización queda reflejada en la elocución del presentador. Mientras se emite la placa fija de tórax, el conductor indica:

Esta radiografía pertenece a cuatro jóvenes estudiantes uruguayos. Dejaron los libros y el álgebra por el sol... el solfeo. Desde hace un año largo, reinan sobre todo este lado de América, indiscutidos. Esta radiografía es ¡la radiografía del éxito! Pertenece a Caio, Pelín, Osvaldo y Hugo. Son: Los Shakeeeers! (Beillard en Pellicer, 2009: 00:28:22)

Está claro que la radiografía no pertenece a los cuatro músicos, sencillamente porque debiera haber sido un collage y no lo es. Pero sí con abrumador naturalismo aquel programa en directo pretendió ilustrar lo enunciado y a la vez simbolizar la frase *radiografía del éxito*, es decir la visualización misma del éxito tal y como lo muestra la televisión en vivo. Cuando se hizo referencia a los libros que estos cuatro jóvenes cambiaron lo que se incluyó, según la voz en off, es el solfeo o sea la lectura hablada de lo que la partitura tradujo parcialmente en signo de lo que sonó. Solfeear es decir lo escrito en una partitura. Sobre todo en la década de 1960, donde el solfeo no era ni cantado. Dicha práctica ha sido considerada uno de los pilares del aprendizaje de la lecto-escritura tradicional de la música, de la música que se escribe en partitura, o sea, en general de la música de concierto, de tradición clásica, centroeuropea, académica. La música popular, aunque alguna se ha escrito en partitura, en una mayoría abrumadora no tiene su origen compositivo en el papel pautado o pentagramado, porque resulta habitual su tránsito intergeneracional en forma oral o en el registro grabado, que en esa época era muy común. Por eso mismo, la apelación

al solfeo por parte de la presentación en el programa Escala Musical resulta en una forma de legitimación de una música hecha por músicos que se habrían formado como la tradición impone: solfeando, si es que es posible verbalizar ese sustantivo. En definitiva, el solfeo devuelve seriedad a la propuesta beat, cantada en inglés, que el grupo uruguayo sostenía con guitarras y bajo eléctrico, presentando así, como auténtica a aquella música que la generación adulta cuestionaba en la época apelando al poco valor artístico que encontraban en ella e, incluso, en el rhythm & blues. Por ello, se lo expuso a través de la mano técnica que se asocia a la labor artístico-musical: el solfeo. Así como la ausencia de metáfora que orientó la búsqueda de la imagen que antecede a Los Shakers (la radiografía) privilegia el rigor científico, la apelación al solfeo pretendió legitimar el conocimiento musical de los mismos. Otro aspecto a considerar en ese material de archivo es la referencia territorial y cultural que la expresión “este lado de América” supone en relación con el éxito de una música beat cantada en inglés, por un grupo de músicos uruguayos, en la televisión argentina. Está claro que para la década de 1960 este lado de América no es Latinoamérica, aún en un programa televisivo de música en vivo. No es una confusión intercambiable para la época, que ya tenía cuatro años de Alianza para el Progreso¹¹⁵ transcurridos. Las posibles manifestaciones del panamericanismo o interamericanismo musical en estas situaciones, que involucran lo televisivo, son una fuente de indagación importante que la historia de la música popular en Latinoamérica debe aún revisar. Porque en la constitución de formatos televisivos relacionados con la promoción musical, el estudio del interamericanismo puede orientar buena parte del recorrido que relaciona a los festivales televisivos de canciones con la formación de identidades sonoras típicas, así como ha conjugado filantropía y políticas culturales hemisféricas en materia de música popular y académica.

El episodio de la serie Historia de la música popular uruguaya que incorpora el archivo analizado del programa Escala Musical no editorializa ni contrasta ninguna de las afirmaciones escuchadas en él. Tampoco los testimonios de los músicos uruguayos

¹¹⁵ Según Leandro Morgenfeld, la Alianza para el Progreso (1961) fue un programa que, a lo largo de una década, otorgaría 20 mil millones de dólares para asistir a América Latina en el combate contra la pobreza, el atraso agrario, el analfabetismo y la escasez de viviendas” (Morgenfeld, 2012: 85). Dicha herramienta de la política hemisférica de EE. UU. permitió elaborar una propaganda anticomunista, controlar las relaciones comerciales de los países latinoamericanos con Cuba (bloqueo) mediante los condicionamientos del comercio norteamericano con esos mismos países y proveyó de una retórica específica a las transformaciones de las relaciones internacionales: el desarrollismo.

referencian directamente al mismo. Ese archivo ilustra el fenómeno exitoso que Los Shakers protagonizaron a mediados de 1960. Pero al simplemente citar en el archivo lo sucedido en aquel entonces, la presencia de los rasgos legitimadores de la música popular, en especial del beat, vuelven a ser los enunciados en la presentación de Beillard. Los archivos pueden también dar cuenta de hechos, a la vez que contribuyen directamente a la elaboración de conocimiento, no sólo legitimando hechos sino permitiendo su reflexión crítica. Dado que el uso de la voz en off con tono editorial recorre a Historia de la música popular uruguaya en sus capítulos, y que el contrapunto con el testimonio con los músicos del grupo en cuestión está presente también en esta sección y, considerando que la reflexión sobre las conceptualizaciones de la música beat en Argentina o Uruguay también está recuperada, una reflexión sobre la construcción hegemónica de la tradición musical centroeuropea emerge como necesaria. Su ausencia, refuerza la presencia de notas periodísticas sobre tendencias musicales, modas, fusiones, comportamientos socio-culturales de los jóvenes pero no de las maneras en las que la industria cultural asimiló y reformuló al beat o al incipiente rock en la región.

En los ámbitos en los que los géneros de la música popular uruguaya es expuesta o en el uso del archivo, la serie de Pellicer construye una manera de comprender el desarrollo histórico de la música y los músicos del país oriental, a la vez que recupera tradiciones olvidadas y, algunas, demasiado presentes en relación con la autenticidad de la música popular.

LA MÚSICA PARAGUAYA ES DE ORIGEN EUROPEO. LA INVESTIGACIÓN MUSICAL EN EL DOCUMENTAL TELEVISIVO MP3 GIRA LATINA

Mario Rubén Álvarez es musicólogo e historiador de origen paraguayo. En el capítulo dedicado a la música paraguaya de la serie documental MP3 Gira Latina, transmitido el 21 de diciembre de 2011, aparece explicando el origen de la música de Paraguay. Álvarez es presentado como un referente de la historia del Paraguay mediante la voz en off del conductor del programa, el cantante argentino públicamente conocido como *el Bahiano*. En esa oportunidad, el musicólogo e historiador paraguayo afirma mirando a cámara:

La música paraguaya es de origen europeo. Llega a través de la polca y las danzas que anclan aquí en Paraguay aproximadamente en la década de 1850 y 1860, hasta el 65 en que comienza la guerra grande. El mariscal López trae de Europa cuando va a Francia recorre los países y estudia el arte de la guerra que después viene aquí a traer, viene fundamentalmente con una mujer, ella es Alicia Linch, madama Linch como le conocíamos acá. Ella es la que trae los bailes y los salones, etcétera. Y...los del pueblo, digamos, miraban desde afuera ese fenómeno digamos, de la clase alta. Entonces, afuera imitando aquello, de alguna manera, iban creando su propio lenguaje que después se va a convertir en lo que es la música paraguaya: la polca como matriz pero como derivado de ella la guarania y otros ritmos que son también de nuestro país. (Álvarez en Irigoyen, 2011: segundo episodio, 00:01:39).

La afirmación recién descrita muestra una vez más la circunscripción de la música nacional, en Latinoamérica, a la producida en el contexto de la conformación de los estados nación. Esa música es la que representó a las clases criollas acomodadas, la que tiene cimientos europeos diferentes de la colonización sino importados en la dependencia cultural de los salones del siglo XIX. Claro que en esta forma de hacer historia de la música se asume que lo criollo es el elemento aglutinador y representativo de la cultura nacional. En esas miradas, que comprenden lo popular como copia, como reformulación del legado de las clases ilustradas, se instituyen al

menos tres rasgos prototípicos aplicados a la conceptualización de la música popular: la persistencia en considerar derivaciones sonoras de una “matriz” musical genérica unitaria (en este caso la polca), la anulación de cualquier referencia a las músicas de otros grupos sociales (como a los guaraníes o a los afroamericanos en el Paraguay) y la explicación casuística unívoca centrada generalmente en una figura trascendente (la señora Linch). Dicho modo de comprender la historia musical, negando parte de las realidades sonoras, apela a vínculos de poco desarrollo explicativo, como la afirmación que existe una derivación de la guarania en tanto presenta un tempo desacelerado respecto del tempo de la polca. En ese proceso, que se presenta muy vinculado a lo formalista, a lo centrado en aspectos técnicos fácilmente constatables, en realidad carga el sentido con personajes y anécdotas. Esa es una forma de ligar la cultura propia a la de la tradición colonial, mediante el invento de prácticas que terminan cristalizando, por deformación, géneros musicales específicos. Ilustra esto último la referencia a guaraníes, criollos y afroamericanos (el pueblo) mirando a hurtadillas por la ventana a las damitas de la sociedad leyendo partituras de polcas en el piano y luego, con un arpa tocándolas con la pata al piso¹⁶. Es decir, que en la mala copia, producto de las deformaciones del original, en el proceso de asimilación existe la creación involuntaria de músicas populares, cuyo rasgo de autenticidad se presenta vinculado a la espontaneidad, o incluso, a la falta de voluntad estética en la creación. Lo declarado por el musicólogo es presentado mediante planos detalle con diferentes ángulos que se intercalan con algunos planos americanos. En la secuencia su imagen está interpolada por imágenes fijas que muestran a Francisco Solano López, por un lado y a madama Linch por otro, como ilustraciones de archivo documental. Igualmente, se incluye una secuencia muy breve de danza típica realizada por el ballet folclórico nacional ya mostrado con anterioridad en el capítulo, registro del propio programa. En esa secuencia, la de la danza, se hace un proceso de desaceleración de la imagen en movimiento. Ralentizar la velocidad iniciada la secuencia es uno de los rasgos que anteceden la segmentación de los capítulos de MP3 previos a los cortes comerciales, o espacios publicitarios produciendo un modo diferenciable de cierre de sección. Este procedimiento se convierte, junto a otros

¹⁶ *Pata al piso* es una expresión que en la entrevista personal Andrés Irigoyen usó para señalar la condición de personas simples y con poco atavío, es decir descalzos. Según el realizador platense, la expresión corresponde al músico misionero Chango Spasiuk, con quien realizaron la primera temporada de la serie documental Pequeños Universos transmitida por Canal Encuentro.

tratamientos de la imagen, en un rasgo que vincula a la serie con la publicidad, al video clip y a los informes televisivos propios de los noticieros.

Dichas características hacen de MP3 una serie posible de incluirse tanto en la televisión abierta como en la televisión por cable o educativa. Asimismo, manifiesta unidad estética en una serie de muchos años de duración con rodaje exterior, en viajes, con hasta siete editores diferentes y con la voluntad de promover su interés en teleaudiencias muy amplias y diversas ya que la Televisión Pública, por donde se emitió, tiene alcance nacional. Eso hace que las teleaudiencias tengan intereses, pertenencias sociales y formas de relación con la música latinoamericana muy diferentes. Además, MP3 llegó a incluirse en el horario central, compitiendo con novelas, programas políticos e informativos y series muy exitosos.

Otro elemento que identificará la estética visual de MP3 será el uso de marcos de encuadre superpuestos a los planos originales filmados. Es decir, a la imagen se le añade -en posproducción- otras imágenes que centran aspectos de la forma original y que, a la vez, modifican el diseño general de la imagen filmada. Esas transformaciones suelen usarse en las secciones de presentación, con voz en off, o en los enlaces entre secuencias más grandes como separadores formales. Asimismo, a nivel visual este recurso aparece en el montaje de la presentación del programa en forma de collage.

Cuando Álvarez evoca la Guerra Grande, el programa añade información en el graff que indica: "...se refiere a la conflagración que involucró a Brasil, Uruguay, Argentina y Paraguay a fines del siglo XIX" (Irigoyen, 2011: segundo episodio 00:00:51). Este elemento de complicidad y colaboración con las teleaudiencias, lo incorporó el programa fundamentalmente a partir de su "gira latina", es decir al conjunto de episodios que el programa elaboró a partir de 2010 luego de haber transitado por Argentina. Sin duda, pensando en el espectro amplio de público al que el programa estuvo destinado un anclaje en los hechos históricos relevantes que los entrevistados evocan colabora con la comprensión de lo enunciado, pero corre el riesgo también de exponer visiones historiográficas que no se corresponden con los desarrollos de la historia musical que practica el propio programa.

La referencia de investigadores formales de la música (musicólogos, folclorólogos, profesores, etnógrafos musicales) y de aficionados (melómanos o coleccionistas) es

una presencia constante en MP3, también en la serie Historia de la Música Popular. Tal recurso resulta eventual en las series *Canción Urgente* y *Chile en llamas*. La única serie estudiada que, incorporando diversos agentes del campo musical, eliminó esa opción conscientemente es *Cumbia de la Buena*, alegando Cristian Jure, su director, que “los profesionales de la música” (sic) no resultaban necesarios para mostrar la calidad musical de los músicos de cumbia. Ensaio tampoco incluye otro sujeto que no sea un músico profesional, a excepción de los casos de homenajes en los que investigadores y periodistas especializados son consultados, como por ejemplo el episodio de Aurora Miranda. En muchos de los casos analizados que sí optaron por incluir personas que pudieran integrar estos dos grupos o tipos de agentes del campo musical, la mayor parte han sido aportes considerables para la comprensión de lo sonoro y de las formas de relación social, histórica y cultural de los casos abordados. No obstante, también se ha constatado que la mayor cantidad de afirmaciones taxativas sobre lo que un determinado tipo de música significa, posee como origen y promueve en tanto praxis, han sido de la mano de estos agentes. Queda claro, que la reproducción de estereotipos disciplinares ligados a la palabra de autoridades académicas, no es propiedad exclusiva del campo musical. Los documentales sobre historia con orientación a su difusión alcanzan para probar que es una situación compartida. En esos casos, los propios historiadores pueden reproducir relatos altamente criticados en el interior de la disciplina tanto por su contenido como por su metodología. Este hecho pone en crisis la explicación en torno a la necesidad de prescindir de la figura de los investigadores en música para la construcción de un relato audiovisual que problematice a la música, a los músicos y a sus públicos. Pero a la vez, también convoca a la reflexión respecto de la complejidad argumental y la capacidad de difundir ideas multicausales por parte de los investigadores en música. Fundamentalmente cuando se trata de una intervención pensada para muchos, como sucede en un testimonio transmitido por televisión.

El trayecto del capítulo sobre la música de Paraguay en la serie MP3, podrá abrir luz sobre la afirmación de Álvarez entre otros mecanismos, mediante la presentación de la tradición musical de gran éxito mediático (Quemil Yambay) y la contrapropuesta de la innovación que abreva en el rock para incluir a la polca o a la guarania (Romualdo Chamorro). Sin embargo, ninguno de estos casos recupera para afirmar o negar la explicación sobre el origen de la música paraguaya como europea. En esa

especie de *diálogo de contrarios* (Guzmán, 2010) los efectos de la afirmación contundente del inicio se hace borrosa, pero no se cuestiona expresamente. Con Quemil Yambay y su hijo Chayanne Yambay, estarán las definiciones de la polca, sus instrumentos, sus formas de ejecución y su interpretación. Con Romualdo Chamorro, la explicitación de la posibilidad sonora de mixturar la polca con el blues, o con el rock; así como la expresión del conflicto que en ambos “ambientes” o escenas de producción existe sobre esa “fusión”. En este caso es destacable que el joven músico además posee un programa de televisión por lo que la comunicación resulta más fluida. Y es este último referente el que refleja la búsqueda original de MP3, tanto en su versión nacional como la de la Gira Latina. El programa siempre buscó a las nuevas generaciones de músicos que recuperando prácticas y tradiciones del lugar visitado, innovan, modifican, provocan, extralimitan a la vez que honran sus referencias culturales. Es decir, buscó a los músicos que por esa actitud aportaban a la muy densa construcción de la identidad cultural. Dicha tensión, no siempre manifestaba una voz cuestionadora. En Mp3 es muy común escuchar a jóvenes músicos explicar que si no hacen ellos esa música que deciden hacer la misma puede no existir más, una referencia directa a la argumentación del folclore nacionalista de finales del siglo XIX. A pesar de lo cual, la persistencia de estas búsquedas y secciones en el programa MP3 lo instala en una oferta cultural novedosa en la que la visita por la tradición no excluye a las nuevas generaciones, ni a sus intereses. Un programa de televisión abierta, pudo decir y exponer problemas de la música que a menudo, son ocultados en las prácticas profesionales y más aún son evitados en los congresos musicológicos. La inserción de nuevas generaciones de músicos al interior de un género musical comercial puede resultar conflictiva, como en cualquier campo, allí se encuentran tensiones importantes. Dicho conflicto no siempre evoca cuestiones meramente comerciales, como si se tratara de una competencia, sino que también implica el cuestionamiento a lo sonoro, a las transformaciones que ese músico hace, en las que no se encuentra identificado ese otro músico que ya ha recorrido buena parte del camino. Mas la integración intergeneracional no es la única manera por la que Mp3, revisita la identidad de la música en un territorio determinado, también lo hace dándole voz a los artesanos.

En los talleres, entre las maderas

MP3 posee una sección específica, muy habitual, dedicada a los trabajadores del campo musical que fabrican instrumentos o los reparan: los luthiers. En esa sección, resulta común escuchar y ver a los artesanos de instrumentos referirse a las características técnicas del mismo. Pero como algunos instrumentos resultan típicos de determinadas músicas, es también habitual que los luthiers expliquen aspectos de cómo deben tocarse esos instrumentos en esas músicas o cómo debe sonar tal o cual música a partir de la experiencia con dicha herramienta sonora. Las explicaciones pueden relacionarse con las condiciones ambientales, en algunos casos, o con las posibilidades de los materiales en otros. Los luthiers explican cómo funcionan los instrumentos en relación a su conformación material pero también explican cómo debe sonar una música determinada, cuyo instrumento típico es elaborado por ellos. Es decir la conformación del criterio está generado a partir de la reproducción de un modelo bastante estable y muy naturalizado. Esas normas pueden estar en relación con la elaboración de un rasgo de tipicidad o canon musical o, directamente, ser apreciaciones de gusto individual presentadas como pautas generales y atemporales. Por lo que la palabra de los luthiers tiende a definir desde rasgos técnicos a los fenómenos sonoros y artísticos de la música.

La sección del luthier en el episodio de Paraguay está a cargo de Papi Galán, quien se diferencia de otros luthiers diciendo que su origen como artesano está en la necesidad puntual como músico de arreglar un arpa rota que tenía cuando estaba en el extranjero. En esa situación Galán muestra dos tipos de arpas, una tradicional y otro modelo actual (con micrófonos) que permite glissar una cuerda como referencia sonora de lo que él cita con cierta irreverencia: “para tocar jazz, como dicen”. Da cuenta en breve recorrido de las transformaciones sonoras de un instrumento de peso en el repertorio nacional y también en muchas músicas populares de la región. Galán muestra varios instrumentos construidos por él y los toca. El final del encuentro involucra el agradecimiento que el luthier expresa diciendo:

“...yo nunca me negué a esta entrevista porque uno de los grandes arpistas, Félix Pérez Cardoso, también se fue a su país (Argentina) y a esa patria. Entonces,

nosotros los arpistas, le debemos a Don Félix todo lo que él ha aportado en composición y en conocimiento, y eso él lo consiguió en la República Argentina” (Galá en Irigoyen, 2011: segunda sección 00:09:58).

Más allá de las cuestiones de homenajes y agradecimientos, que en el caso resultan complejos si consideramos la actuación de Argentina en la Guerra Grande o Guasú; lo que expone Galán es su condición de instrumentista antes que de artesano. De aquel que puede reconocer el valor de las “composiciones y de los conocimientos”. Esa capacidad de vincular a la música, a su composición como un conocimiento diferencia a este sujeto que no sólo construye herramientas sino que conoce de su uso, por lo que puede también pensar en torno a los públicos, territorios y culturas en los que ese instrumentos permite que exista integración.

Irigoyen explica en la entrevista personal realizada que la sección de luthería, la visita al lutier, era un descanso para el equipo de rodaje. Una situación donde los vértigos de la filmación disminuían. Tal y como lo referencia el propio realizador:

Esto es como un fetiche. Primero la luz que hay en los lugares donde hacen luthería es como un oasis. Vos venís corriendo de acá para allá y en MP3 pasaba esto. Llegaste al lugar del Luthier y el tipo te ceba un mate, te sienta en la silla, hay un tiempo de manera básicamente diferente. Y decís “mirá que buena la luz que hay acá, no hay que preguntar nada, hay que escuchar”. En MP3 eso era un oasis, “vamos hoy tenemos un Luthier” bueno ese era como el chiste interno (Andrés Irigoyen, 2016)

Con mejor iluminación, con mayor tranquilidad, con más cordialidad tal vez, los lutier también explican lo que es y lo que no es la música en la serie documental Música para el tercer milenio (MP3). Lo hacen con afirmaciones contundentes, asentadas a menudo en figuras de autoridad, con una mano cerca del canon sino abrazados a él, pero también como sucedió en Paraguay, con el reconocimiento de lo que un músico puede aportar: sus composiciones, su conocimiento.

Si algún día puedo pisar las islas con mi guitarra¹¹⁷. La ofrenda musical de MP3 en Malvinas

El capítulo de MP3 sobre las Islas Malvinas se destaca por múltiples razones: aborda un tema complejo y doloroso, poco visitado en la televisión argentina, como es el reclamo de soberanía argentina en las Malvinas y las consecuencias de la guerra realizada por la última dictadura cívico-militar en 1982; busca características musicales propias a los isleños actuales; muestra los músicos ex combatientes y sobrevivientes de la guerra de Malvinas y, principalmente, expone su producción musical ofreciéndola en homenaje a los soldados argentinos muertos en Malvinas. Pero si estas razones no bastaran para la selección, además en este capítulo es posible observar usos del audio y la música en la producción audiovisual que buscan construir testimonio y verosimilitud. A su vez, es un exponente del efecto documental en el uso de material filmico y de diferentes elementos de archivo audiovisual. En este capítulo se utilizan las secciones habituales del programa, a excepción de la de luthería, en relación a los gestos propios de la serie documental. Es decir, la ralentización previa a la segmentación por espacio publicitario, así como el recurso de la cámara subjetiva, la presencia del back stage anticipando el cierre de una sección y la voz narrativa superpuesta (voz over) tanto como la voz directa siguen presentes. Por último, en este capítulo se ponen en evidencia tratamientos no lineales de la temporalidad discursiva del audiovisual innovando en la manera de mostrarlo, a la vez que permitiendo a las teleaudiencias comprender la secuencia de hechos en la relación socio-histórica antes que en un sentido cronológico.

En la primera parte del capítulo se recorre Malvinas con el objetivo de entrevistar isleños que toquen música o puedan dar cuenta de su práctica en territorio. En este caso se encuentran tres testimonios que indican factores musicales diferentes: uno afirma que la música que se realiza en las islas se vincula con el country, y se muestra a la banda del testigo cantando ese género. Otra mujer acordeonista, refiere a Rock

¹¹⁷ La expresión pertenece al testimonio incluido en el documental MP3 de Raúl Verón, músico y ex combatiente de Berisso. La frase completa es *Si algún día puedo pisar las islas con mi guitarra, lo haré sin odio, sin resentimiento, pero con mucho amor.*

Benson, un músico originario de Malvinas que escribía canciones con base en la tradición musical irlandesa y escocesa. Un testigo más joven es presentado en el episodio, afirmando que la escucha de los isleños es abierta a cualquier tipo de música, hecho que se expone en el capítulo con el entrevistado tocando la guitarra y cantando junto al Bahiano, el conductor del programa, el reggae *Three little birds* de Bob Marley and The Wailers. Esa experiencia es introducida en el capítulo como un guiño de complicidad con el público dado que los orígenes musicales del Bahiano en la banda *Los Pericos*, se basaba en la interpretación de ese género musical. Un dato aportado en la entrevista personal con el realizador de Mp3, Andrés Irigoyen, revela que una gran dificultad para llevar a cabo estos intercambios sonoros radicaba en que el conductor no tocaba instrumentos, y al ser cantante no siempre podía tocar con los entrevistados, cosa que sí era posible para el director dado que es guitarrista además. La mediación del director del programa se expandió no sólo a la cuestión audiovisual sino que incorporó una práctica musical que permitió conocer aspectos nodales para ese capítulo. Esto posibilitó la integración con los isleños en niveles básicos durante la estadía y permitió la recopilación musical desde metodologías diferentes de las que la etnomusicología tradicional. En este caso al observación participante se convirtió en una manera de garantizar que los buscado pueda emerger, entre otras cosas porque no sólo compilaron material (en el registro audiovisual) sino que pudieron ampliar dicha recopilación mediante la ejecución musical conjunta de tipo improvisada, comúnmente denominada en el ámbito de la música popular como zapada.

Un elemento que presenta a MP3 en torno a la musicalización como un programa propio a la televisión abierta es la referencia a temáticas sociales, históricas o políticas mediante el uso de las canciones canonizadas en relación a las mismas. Así el video clip que presenta imágenes de archivo sobre la guerra de Malvinas está realizado en base a la estructura rítmica y formal de la canción *La Memoria*, de León Gieco. Si bien la canción suele incluirse en las musicalizaciones referidas a la última dictadura cívico-militar, también es usada en clips de noticieros en relación a la guerra de Malvinas. La otra canción del mismo cantautor que está musicalizando parte de las escenas del programa MP3 en Malvinas es *Donde Caen los sueños*, música original de la película *Iluminados por el fuego* de Tristán Bauer (2005).

Otro aspecto de contenido pero que indica un uso ambivalente de la voz en off es la exposición de datos estadísticos y las opiniones editoriales, combinado con la musicalización antes referida en segundo plano, mostrando imágenes de archivo tomadas de noticieros durante la guerra. La apelación a las imágenes más conocidas sobre la guerra de Malvinas junto a una de las canciones más ligadas a las musicalizaciones de ese tema, constituyen una manera de presentar verosimilitud, sobre todo en la inclusión de datos estadísticos en voz en off, caso poco habitual en el programa. En la mayoría de los capítulos donde datos numéricos se mencionan, los referencian en subtítulo o mediante el testimonio de los entrevistados. Sin embargo, aquí se anuncian con la locución en off, apelando al dato duro y a la autoridad de la voz enunciativa.

En este capítulo, se entrevistan previamente a la visita a las islas a tres ex combatientes y un sobreviviente del Crucero Belgrano. El único entrevistado que no es músico es el escritor y periodista Edgardo Esteban. A quien se lo entrevista por el testimonio general de la experiencia como ex combatiente y por la autoría del libro *Iluminados por el fuego*, cuya versión fílmica ha sido antes citada. La entrevista a Esteban incluye tomas en primer plano alternadas con material de la película homónima, a modo de ilustración del relato, desarrollando el *efecto documentalizante*. Dicha secuencia en el episodio de MP3 es elaborada mediante la exposición del testigo en planos cercanos, favoreciendo la evocación del relato testimonial de un hecho traumático, y la alternancia con escenas del film *Iluminados por el fuego*, donde también el protagonista está tomado por la cámara en primeros planos. La identificación entre personaje y persona, es construida también mediante el audio. En dicha secuencia se interpola audio original de la película con el del testimonio de Esteban en el registro del programa. A partir de 00:07:14 el audio de la película se deja como fondo sonoro del testimonio de Esteban, favoreciendo la asimilación antes descrita entre el autor y periodista ex combatiente y su personificación realizada por el actor Gastón Pauls. En otros momentos el testimonio de Edgardo Esteban es superpuesto como voz en off al audio original de la película. Dicho enunciado también funciona como nexo entre el final de la secuencia fílmica evocada y la vuelta a la toma del testigo en primer plano, convirtiéndose en una voz directa que saluda la iniciativa del programa

Si el arte es posible, si la música puede generar que hablemos de Malvinas, fuera del contexto de lo bélico sino de la parte de la historia que queremos reflejar como parte de nuestra soberanía pero también como la vivencia humana, bienvenida, no? La posibilidad de que la música llegue hasta las islas Malvinas y que pueda ser una embajadora que siempre he dicho de apostar por la vida, si es que es por la vida, bueno que tengan buen viaje! (Esteban, en Irigoyen: 2010, 00:08:43)

El capítulo muestra la ruta que los argentinos debemos hacer si conseguimos ir a Malvinas: pasar por Chile. En el back stage se puede escuchar y ver en cámara de noche a Andrés Irigoyen, que es uno de los que pocas veces aparece en esta sección del programa, indicar el trayecto que están haciendo. A los 00:11:15, se le pregunta al realizador sobre su sensación, estando ya en vuelo y él filmando desde la ventanilla. Responde: Una especie de tristeza, no sé. Esta sección que a menudo en la serie muestra gestos humorísticos de la situación de rodaje, en este episodio se transforma en una exposición de los pensamientos y sentires del equipo realizativo, todos argentinos, en una situación compleja y, sin duda, convocante. Tal vez porque la música no sea el único tema de este episodio, o justamente porque a partir de la música hayan podido como equipo de realización indagar aspectos de la vida social e histórica. En Malvinas, el equipo recorre el museo de la guerra, en la que se destaca la reconstrucción de una trinchera con elementos reales, en la que hay una carta y una guitarra entre otros objetos pertenecientes a nuestros soldados.

El primer ex combatiente y música entrevistado es Martín Raninqueo. Su testimonio transcurre en la ciudad de La Plata, de donde es y donde vive actualmente. Se lo entrevista en la plaza Islas Malvinas, ubicada en las calles 19 y 53 de la mencionada ciudad. Comenta su forma de noticiarse de la convocatoria a la guerra y canta acompañándose por la guitarra, pero además indica que la música y la poseía sirvieron para la recuperación, aludiendo al trauma de la guerra.

Cada uno de los entrevistados, a excepción de Esteban, tocaron música que se ofreció en el territorio argento usurpado, en Malvinas. Cada ofrenda fue filmada y formó parte de la realización de un video clip que incluía imágenes paisajísticas de las islas.

El segundo músico ex combatiente entrevistado es Raúl Verón en el centro de ex combatientes de Berisso. Verón canta milongas pampeanas, payadas y folclore. Pero uno de sus compañeros del centro de ex combatientes comenta sobre la música en Malvinas durante la guerra que

A mí me pasaba generalmente que cuando oscurecía por ahí empezábamos a cantar porque no sabíamos qué hacer. Entre medio de la noche oscura y estar ahí adentro acostándonos temprano empezar a cantar para que pasen las horas y que pase el tiempo. Para que se termine la pesadilla, entre el bombardeo, que termine una vez por todas, que se acabe la guerra (Testigo sin identificar en el programa, en Irigoyen, 2010)

El último entrevistado es Darío Volonté, el cantante lírico que era marino en la década de 1980. Es, además, sobreviviente del crucero ARA General Belgrano, hundido en la guerra de Malvinas el 2 de mayo de 1982. Volonté optó por ofrecer dos músicas, una es Aurora, y la otra el Himno Nacional Argentino. Aurora es conocida bajo el nombre de *Canción a la bandera*, aunque originalmente se trata del aria de la ópera *Aurora* del compositor Héctor Panizza, compuesta en 1908. Volonté, como cantante lírico, ha representado el rol de Mariano, tenor protagónico en la ópera de Panizza, quien tiene a cargo el aria mencionada. El Himno Nacional Argentino, como toda *música de estado* (Buch, 2010 y 2013) es una música para cantar al unísono, donde el pueblo aunado en una única voz se expresa, y por la cual la Asamblea de 1813 indicó obligatoriedad en actos cívicos. Ambas músicas, Aurora y el Himno, son cantados por Darío Volonté, como él sabe cantar, como el tenor lírico que es; en uso del bel canto, con grandes proyecciones sonoras cubiertas y con mucho vibrato. Pero en este caso, el tenor canta a solo, a capella, sin acompañamiento. Es esa sonoridad, la de la voz humana estilizada para superar a la potencia sonora de la orquesta la que se revela como despojada de su soporte, desnuda ante la formalidad de una música nacional, oficial y obligatoria (el himno) o en una música nacionalizada, inscripta en las escuelas pero extirpada de la ópera (Aurora). Y tanto caudal sonoro innecesario en el canto a capella, encuentra antes que las condiciones de un músico

profesional, a las voluntades de quien se sobrepone cantando "...igual que sobreviviente que vuelve de la guerra"¹¹⁸.

Una característica de la construcción de las ofrendas sonoras que hace Mp3 en Malvinas es el tratamiento del audio en las escenas en territorio argentino usurpado. Esas escenas en las islas, en nuestras Malvinas, están integradas por diferentes músicas. Una, la que ofrecieron los ex combatientes y sobrevivientes y, otra, la que musicaliza formalmente también otros momentos del programa, fuera de Malvinas. La música ofrecida, -realizada por los ex combatientes-, suena en las islas, grabada en una toma directa que hace el documental de dicha reproducción sonora en Malvinas. Allí, mientras se reproducía con algún mecanismo que filtraba gran cantidad de armónicos, se la vuelve a registrar en video, lo que hace que esa música adquiera el ambiente sonoro en la que está emplazada y a la vez sea vuelta a ecualizar en el propio acto de su registro. El viento imponente del sur polar, cubre la sonoridad general de cada canto, de la guitarra. Ese hecho carga de realismo y verosimilitud a la acción, y lejos de ser producto del descuido, es el resultado de una búsqueda que integra en una misma secuencia, testimonio audiovisual y relato subjetivo. En este último caso, el del relato subjetivo, se destaca lo íntimo mediante una nueva musicalización y la menor presencia de la voz en off.

El Himno Nacional Argentino y Aurora, por Volonté, son ofrecidos en el cementerio Darwin, donde están los cuerpos aún no identificados de los soldados argentinos. La música de Verón quedó en Monte Longdon junto a un vino patero de Berisso. Pero esas músicas, como la de Raninqueo estuvieron en la pantalla de un canal de televisión público, abierto y con llegada nacional. Tal vez la música de Malvinas sea un tema a conocer en profundidad con otros mecanismos además del audiovisual documental, pero sin duda la ofrenda musical por Malvinas tuvo en la televisión un documento que no sólo la testimonia sino que la posibilita. Tal vez, porque como cualquier documental, el televisivo crea realidades simbólicas, tal y como lo hace el arte.

¹¹⁸ Versos de la canción Como la cigarra, de María Elena Walsh, registrada en Sadaic el 08/10/1984 con el número 208244.

Y LES PROMETEMOS DORMIRNOS CANTANDO¹¹⁹. A MODO DE CONCLUSIÓN

La persistencia de los conceptos operatorios sobre la música popular en y de Latinoamérica expresan una dependencia sostenida con respecto a la tradición centro europea. Su uso en los documentales analizados demuestra en reiteradas ocasiones la traslación de las nociones propias de la música de concierto o académica, tanto en los testimonios de músicos profesionales como en las afirmaciones de la voz narrativa o en las preguntas de las entrevistas. Sin embargo, la exposición de ideas en los testimonios de los músicos populares incorpora mayoritariamente términos o modismos usados en la realización de música popular para comunicarse entre profesionales (lenguaje técnico específico), para difundir músicas a nivel mediático (crítica periodística) y para intercambiar conocimientos entre consumidores/público/usuario mediante sitios especializados o comunidades de intérpretes (Negus, 2005). No obstante, en la mayoría de las series documentales especializadas que se estudiaron aquí se problematiza el contenido de los conceptos operatorios mediante la realización musical por lo que sus alcances suelen estar mediados por las formas de ejecución que los propios documentales muestran como modelos. A través del recurso ilustrativo se cuestiona comúnmente formas de conceptualización operatoria divergente. A veces por la dinámica de la entrevista, donde el propio músico desarrolla definiciones que se alejan de ese patrón. Otras porque el informante está en condiciones de exponer este tema, ya sea un músico, un técnico o, incluso, un investigador musical. O simplemente porque la práctica de la música popular latinoamericana pone en crisis mediante su propia praxis esa situación de dependencia cultural. En cualquier caso el documental televisivo no es ajeno a la realidad musical en la que indaga y a la que construye. No es el documental el que instala el uso de conceptos operatorios que explican a la música blanca de los siglos XVIII y XIX en Europa central. Es la práctica musical y la reflexión sistémica de la música popular latinoamericana la que traslada al documental una resonancia de otra música, que no sólo la niega, sino que además resulta insuficiente en su capacidad explicativa.

¹¹⁹ Verso extraído de la canción *Angelitos*, de José Carabajal, el Sabalero. Incluida en la pista 5 del disco del mismo nombre, editado en 1984, por Orfeo SCO 9076.

No muy a menudo, en las series documentales es posible hallar expresiones que integren la cuestión colectiva con la creación musical. Gobierna ese terreno el relato de la propia individualidad del músico en cuestión sobre aspectos parciales –muy poco técnicos- de las ideas de tal o cual canción. Sí, es más frecuente la consideración de experiencias creativas colectivas en los músicos de rock, muy posiblemente por las formas particulares de dicha práctica, donde la composición grupal y en el mismo ensayo es lo habitual. Esta centralidad de la figura individual en la música popular latinoamericana, si bien puede ser comprendida como un logro de las culturas populares al entronizar sus propios referentes (una especie de *canon popular*) no es fácil evitar relacionarla a las formas de comercialización propias a la industria cultural, en general. Pero sin duda alguna, reproducen parte de las tradiciones que desde la mercantilización musical con la ópera en el siglo XVII se desarrollaron internacionalmente, teniendo eclosión en el siglo XIX con las giras de compañías operísticas por toda América, desde EE. UU. hasta Chile. La reproducción de la idolatría al artista, propio del star system, no sería un problema si la voluntad expresa de los realizadores no hubiera indicado (en el documental o en la entrevista personal) pretensión de cuestionamiento o, más aún, no se escatimaran esfuerzos en el desarrollo de los propios documentales para expresarlo mediante el recorte de los testimonios que lo cuestionan o la profusión de voces que bregan por desprenderse en su hacer musical de la garras del mercado, al cual muchas veces pertenecen. Está claro que un programa de televisión, documental o no, no tiene por objetivo dar respuestas sobre la formas de producción de bienes culturales comercializables en el comercio justo, o mejor aún en el proceso de redistribución de la riqueza en forma solidaria y justa. No obstante, el elemento nodal del star system es el emplazamiento de un sujeto extraordinario en situación de exclusividad, condición que se manifiesta en la imposibilidad de explicar su obrar mediante normas, pautas, herramientas, procedimientos, en suma a través del trabajo artístico. Cuando se muestra al cantante y fundador de un grupo dar una indicación al técnico de grabación sobre lo que debe añadir a una música, no siempre se muestra a un músico trabajando. También puede mostrarse una relación laboral en la que quien domina una herramienta no puede tener incidencia en el proceso creativo. Esa práctica es tremendamente inexacta respecto de la realidad musical, en la que productores, técnicos, músicos, luminadores, plomos y hasta agentes de empresas discográficas poseen intervenciones que resultan creativas (Steve Neale, 1995)

Y en los casos en los que el músico entrevistado expone ideas sonoras, a menudo, el documental lo presenta escenificado, post-producido, desasociando la actividad y el oficio de “lo real”, de aquello que el arte simboliza pero que el lenguaje no puede nombrar. Y es en este último caso, en el que se presenta la pregunta por los aportes que esa escenificación hace. La filmación del back stage de una grabación de un disco para un video clip promocional es una producción en sí misma, no es el registro casual de un acontecimiento para recordar en casa, como el del cumpleaños. Tiene pensados los encuadres, las luces, el vestuario, el maquillaje, la textura visual. En esas capturas audiovisuales, tan vistas, tan usadas en el video clip, tan presentes en los realities, tan expuestas en algunas series documentales, se fuerza una visión del trabajo idealizada, ficcionalizada, que emula al testimonio imparcial del registro de la cámara en mano, escondiendo su puesta en escena. Pareciera que las sesiones de grabación de un disco no pueden ser cansadoras, fastidiosas, alienantes como cualquier otro trabajo. Y por consiguiente, se presentan como algo diferente del orden de la producción, de la rutina, del oficio, envolviéndose en un halo propio a la actividad de los genios que en el siglo XXI registran en una grabación la música y ya no usan papel pautado (pentagrama). En estos casos, por más declaraciones y manifiestos que los músicos hagan en torno a la música como un trabajo más en el ámbito socio cultural en el que se desempeñan, por más voluntad que el director tenga de mostrarlos en una situación técnica exponiéndolos en su calidad de trabajadores, por más interés que se empeñe en difundir los medios de producción actuales en determinados géneros de la música popular, aun cuando se muestren a los otros agentes del campo musical en sus oficios (luthiers, sonidistas, productores), la contundencia de la imágenes de músicos famosos en situaciones escenificadas es muy poderosa, y por persistencia en múltiples productos de difusión, mercadeo y promoción, configuran imágenes altamente referenciales, que no resultan posibles obviarlas. Esa inclusión provoca una torsión brusca en el proceso audiovisual construido porque reproduce directamente los estereotipos de difusión mediáticos. Este es el caso de los planos con lens flare del canto a capella en Cumbia de la Buena, de los encuadres contrapicados o a contraluz en Ensaio, de los desaceleres en el cierre de cada escena en MP3, del montaje abreviado (short cut) y los comentarios sobre cada testimonio presentado en Historia de la Música Popular, de la ilustración cinematográfica en la construcción del archivo de Chile en Llamas, de los travelling de las caminatas de Liliana Herrero, de la explicación a cámara de la cantante

argentina en *Canción Urgente*. Pero ninguno de esos artilugios es determinante por sí mismo de una verdad unívoca. La teleaudiencia no configura con esos mecanismos su saber sobre la condición de esos músicos y esas músicas. Tampoco pone en crisis dichos conceptos operatorios, por el contrario: los refuerza, los subraya, los sella. Tal y como expone Bueno, respecto de la manera de articular la Verdad en la televisión

La asignación de valores de verdad a la televisión no puede llevarse a cabo, en general, circunscribiendo esos valores a las instituciones televisivas (como si éstas tuviesen una realidad independiente y exenta). La televisión, si puede tomar contacto con los valores de verdad, lo hace en gran medida, en cuanto se relaciona precisamente con otras instituciones “paralelas” o “convergentes” (Bueno, 2000: 308).

Y esas instituciones pueden estar conformadas por los músicos entrevistados, los que integran el propio equipo de producción audiovisual, por los productores musicales o los sonidistas, por los choferes, los plomos o ayudantes o, incluso por el propio público. La manera en la que se los presenta hace a la significación de lo expuesto por cada uno de ellos. Sin embargo, en tanto el conflicto tenga lugar, existirá intersticio por el cual el sol se cuele en la habitación oscura. Y en esa pequeña pero valiosa entrada, la televisión, el documental, la teleaudiencia, los músicos y los realizadores audiovisuales podrán anudar la red para que la próxima salida vuelva con mayor peso, cargada.

Ninguno de los documentales analizados cumple por completo todas las previsiones de la matriz de análisis, todos tienen en mayor o menor medida algún aspecto divergente respecto de lo pautado. Por ejemplo, *Mp3* (Irigoyen, 2007-2010) que es la serie que más recursos de la publicidad y de la televisión actual incluyó en su realización, es también la serie que presenta la música típica, folklórica, popular, local y latinoamericana mediante las nuevas generaciones de músicos no famosos. Es la serie que logra abarcar un mapa amplio de la música en Latinoamérica y es la que mayor equipo de trabajo audiovisual tuvo en la posproducción. Asimismo, expone en un mismo capítulo las prácticas de esos géneros tradicionales revisitados por los jóvenes, utilizando recursos audiovisuales en un sentido múltiple (la cámara fija, el

encuadre contrapicado, la superposición de capas con velocidades diferentes, entre otras), por lo que su innovación compositiva no interfiere con la realización de un producto para la televisión abierta y masiva.

En un orden técnico, mediante las entrevistas se corroboró que los realizadores buscan técnicos en sonido, sonidistas y músicos para el rodaje, la edición y la postproducción del audio. Si bien el caso de Andrés Irigoyen es una excepción, porque él mismo es músico, en Mp3 hay un sonidista fijo en rodaje, a diferencia de Pequeños Universos o El origen de las Especies. En el caso de Cristian Jure, él mismo ejemplifica cómo un músico puede conocer aspectos técnicos de una toma que orientan su elección. Pone como ejemplo la situación de dos tomas donde una pudiera tener mejor iluminación pero lo cantado o tocado estar desafinado frente a otra donde la imagen presenta menor calidad y mejor realización musical. En esos casos el realizador explica que un músico en la edición de audio puede indicar sobre tales aspectos que, al no dominarlos el realizador (Jure) confía en el criterio técnico profesional del músico.

Andrés Irigoyen (Mp3-Gira Latina), Carmen Luz Parot (Chile en llamas) y Juan Pellicer (Historia de la Música Popular Uruguaya) realizaron procesos de investigación sobre los temas musicales a desarrollar en los documentales en forma sistémica, a menudo asesorada por músicos y periodistas especializados (Parot), por musicólogos y antropólogos (Pellicer) o a partir de la propia experiencia musical profesional de los realizadores (Irigoyen). Esto quiere decir que la preproducción del programa tenía un trabajo específico sobre géneros musicales, músicos representativos y formas de ejecución musical a considerar. El caso de Irigoyen se profundiza en obras como Pequeños Universos, primera temporada, y El origen de las especies, ambas series emitidas por canal Encuentro. Pero también estaba presente en MP3. Pellicer tiene un proceso formal de investigación muy cuidado en las fuentes documentales, y declara una estrategia trabajosa y altamente comprometida con el trabajo. El realizador uruguayo cuenta haber buscado, en un primer contacto con los músicos entrevistados, su archivo personal que contiene la selección que ese músico en particular hizo sobre su carrera profesional. Luego volvió a entrevistarlos una vez conocido ese material proveniente del informante experto

(Ynoub, 2014), pero que difiere de su propia voz. En esa estrategia se articulan aspectos del trabajo metodológico de la historia reciente, con el de la historia oral, el trabajo de investigación periodística y el uso del archivo como un nuevo orientador de búsquedas investigativas. El trabajo de Carmen Luz Parot evidencia una metodología más tradicional anclada en los referentes nodales de los hechos históricos a recuperar, pero su interés por las formas de circulación musical y sus agentes, la llevan a innovar en la perspectiva propuesta al incluir el testimonio de productores musicales como referentes de la promoción comprometida culturalmente con la transformación sonora y social, en el caso de la Nueva Canción Chilena. Este hecho ilumina un sector siempre oscurecido que es el de la producción musical ejecutiva, la configuración de las industrias discográficas y el rol de los productores en un género que muchas veces lo ha silenciado. Sergio Schmucler (Canción Urgente) asentó bases en la posibilidad de cuestionar la tradición desde la incorporación de las nuevas manifestaciones de la canción testimonial latinoamericana. Con esfuerzo buceó en aguas profundas que van desde el canto en mapuche hasta el hip hop venezolano, exponiendo las contradicciones de los referentes históricos de la canción testimonial, como en el caso de Cecilia Todd. Pero el cierre de la serie con la revisita de las letras de algunas canciones convertidas en canon desde la casa museo de Atahualpa Yupanqui retrocede el tiempo cerrando el ciclo en el pasado, afirmándose en la poesía antes que en la sonoridad musical, subrayando en el significado de la palabra cantada aspectos que no diferencian a la canción testimonial latinoamericana en su especificidad. Fernando Faro investigaba preguntando y dejando hablar, una manera convencional y muy ligada al periodismo, pero tamizada mediante la articulación entre imagen y silencio. En ese sello personal, la investigación se volvía ensayo.

La presencia de músicos y sus roles en los equipos de realización no siempre ha asegurado la profundidad en el abordaje de los temas que los documentales hicieron, incluso en algún caso presentó mayores conflictos respecto de la veracidad de lo enunciado. Sin embargo, lejos de buscar responsables, lo que en esta investigación emerge como necesidad es la participación activa y crítica de los músicos consultados y/o entrevistados pero principalmente de los que participan en la realización de los documentales. No sólo para buscar fuentes de información verás sino también para producir un discurso digno en torno a la música de Nuestra América,

lo que no es patrimonio de los propios músicos, pero resulta indisociable, en tanto que seamos los músicos reales protagonistas de esa disciplina. Justamente porque como indica Zátonyi:

El arte no puede desprenderse de la conciencia ética, ni de la lógica, en cuanto no consideramos a esta última como una especulación formal sino como la búsqueda y la constitución de la verdad tan compleja y tan incierta. (Zátonyi, 2002: 18)

En este trabajo se buscó siempre preguntarse sobre las formas de construir conocimiento que en la sociedad operan en torno a la música, focalizando en la incidencia de los documentales televisivos especializados en la difusión de la música popular en Latinoamérica. No es, ni pretende serlo, un estudio exhaustivo de la obra artística de los realizadores audiovisuales aquí visitados. No es crítica audiovisual ni exclusivo análisis formal. Los elementos propios del análisis de obras presentes son requisitos para los objetivos propuestos en la investigación, no así para la valoración de las series documentales televisivas mencionadas. La investigación surge del profundo respeto por la labor y a su producto que profesionales latinoamericanos hacen en condiciones, a menudo, complejas y desfavorables para su trabajo, donde en todos los casos se constató la predominancia de la pasión por la realización audiovisual y la música antes que cualquier otro interés. Por lo que este trabajo también comparte las ideas de Gómez Orozco sobre el rol educativo de la televisión,

La televisión educa y seguirá haciéndolo, aunque no se lo proponga; las audiencias aprenden de la televisión y lo seguirán haciendo aunque no se percaten de ello; su educación se realiza y se seguirá realizando muchas veces de manera inadvertida. (Gómez Orozco, 2001: 111).

Con el respeto de quien admira la obra que estudia, pero con la rigurosidad necesaria para el trabajo de investigación se han visitado los documentales aquí mencionados, junto a otras producciones, de seis realizadores latinoamericanos. Lo escrito es

exclusiva responsabilidad de quien suscribe, pero como siempre sucede ha estado orientado por las voces de muchos valiosos artistas y docentes explicitados en los agradecimientos. Sin esas orientaciones, preguntas, indagaciones, cuestionamientos, sugerencias este escrito no hubiera llegado a tener forma. Es el producto de la hermosa tarea de pensar sobre la música popular desde Latinoamérica, y eso se ha realizado con otros, por suerte y con voluntad.

En Fernando Faro, recientemente fallecido, queremos simbolizar el agradecimiento a todos los realizadores mencionados y, en particular, a sus obras que siempre nos dejan con ganas de continuar conociendo la música popular de Nuestra América.

Cuando pensamos en el documental televisivo especializado en música como un modo de reformular los conceptos operatorios de la música popular latinoamericana, lo hacemos en el convencimiento de que

Tanto como un opio del pueblo, destinado a adormecerlo, la televisión puede también jugar el papel de un reconstituyente, de un «cordial», de un tónico, y aun de un estimulante, que «el pueblo» se autoadministra algunas veces, o rechaza indignado otras, según de donde proceda (Bueno, 2000: 330).

Cuando Gino González, músico venezolano, explica a Liliana Herrero que "...la letra es mía y el ritmo es llanero: es una periquera. Se llama periquera" (González en Schmucler, 2013: 00:19:46), le dice que el ritmo tiene un lugar, es de un territorio, le pertenece a un espacio y, sin embargo, es tiempo organizado. Ese ritmo es del llano, como la letra es propia y, en ese compositor que además de la poesía hizo la armonía, el rasgueo, los enlaces de acordes y la instrumentación, se acerca la periquera del llano venezolano en el siglo XXI.

La música popular latinoamericana es objeto de estudio y representación de múltiples disciplinas, la serie documental televisiva no es meramente un medio de difusión de esos estudios. En sus tratamientos la serie documental puede reconfigurar los conceptos operatorios sobre la música popular latinoamericana prescindiendo de tales estudios. Pero también puede incorporar los conocimientos acumulados en décadas de estudio sistémico de una manera nítida, presentando contra-

argumentaciones, realidades opacadas y diluidas en trabajos académicos que como contrapeso busquen nivelar disquisiciones naturalizadas sobre nuestra música. Esa capacidad de comunicar lo complejo del ámbito simbólico a nivel sonoro puede ser presentada en la televisión, para unas teleaudiencias que deciden activamente y no sólo demandan. Decidir implica una responsabilidad, una actitud adulta, que sabe perder algo para ganar otra cosa que le resulta mejor. Y para decidir con libertad hay que tener acceso a la información. El documental televisivo en general puede cumplir una tarea valiosa en ese sentido. El documental televisivo especializado en música puede aportar ideas que no tienen comúnmente otros canales de circulación, por lo que su desarrollo consciente se presenta como desafío en la construcción de identidades latinoamericanas capaces de decidir soberanamente. Aún sobre su propia música.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS CITADAS Y/O CONSULTADAS

1. Adorno, Theodor W. (1966, [primera edición en inglés 1954]). *Televisión y cultura de masas*, Córdoba: Eudecor (Editorial de la Universidad de Córdoba, Argentina).
2. ----- (1969, [primera edición en inglés 1955]). «Prólogo a la televisión». En: *Intervenciones. Nueve modelos de crítica*, pp. 63-74. Caracas: Monte Ávila Editores.
3. ----- (2009). *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal.
4. Aguaced Gómez, José I. (1993). *Comunicación audiovisual en una enseñanza renovada. Propuestas desde los medios*. Huelva: Grupo Pedagógico Andaluz «Prensa y Educación», colección «Aula de Comunicación».
5. Aharonián, Coriun (2012 [1993]). «Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje». *Hacer Música en América Latina*, pp. 5-43. Montevideo: Tacuabé.
6. Aprea, Gustavo (2015). *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial.
7. Aparici, Roberto y García Martín, Agustín (1987). *Imagen, vídeo y educación*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
8. Argumedo, Alcira (2009). *Los Silencios y las Voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular*. Buenos Aires: Ediciones del Pensamiento Nacional/Colihue.
9. Azevedo, Rafael José (2012). «Tom Zé em Ensaio: entre dispositivos e performances» [Tesis de Maestría]. Minas Gerais: Facultad de comunicación, Universidad General de Minas Gerais.
10. Bajtin, Mijaíl (1987). *Francois Rabelais y la cultura popular en el medioevo y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
11. Belinche, Daniel H. y Larrégle, Ma. Elena (2006). *Apuntes sobre Apreciación Musical*. La Plata: Edulp.
12. Belinche, Daniel H. (2011). *Arte, poética y educación*. La Plata: Edición del autor.
13. Benmayor, Rina (1981). «La "Nueva Trova": New cuban song». *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 2, (1), pp. 11-44. New York: Oxford University Press.
14. Blacking, John (1981). «Making artistic popular music: the goal of true folk». *Popular music Review*, Vol 1, pp.9-14. Londres: Cambridge University Press.
15. Blanco Arboleda, Darío (2005). «La música de la Costa Atlántica colombiana. Transculturalidad e identidades en México y Latinoamérica». *Revista Colombiana de*

- Antropología*, vol. 41, (enero-diciembre), pp. 171-203. Bogotá: Instituto Colombiano de antropología e historia.
16. Borges, Jorge L. (1940). «Las ruinas circulares». En *Revista Sur*, (75), pp. 100-106. Buenos Aires: Editorial Sur.
 17. ----- (1944). «El milagro secreto». En *Ficciones*, segunda parte Artificios, Buenos Aires: Emecé editores.
 18. Bourdieu, Pierre (2002 [1966]). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor.
 19. ----- (1996). *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.
 20. Bourdon Jérôme (1997). «El directo: una política de la voz o la televisión como promesa incumplida». *Revista Réseaux*, Vol 15, (81), pp. 61-78. Paris: Institut des Sciences Humaines et Sociales du CNRS.
 21. Buch, Esteban (2001). *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo*. Barcelona: El acantilado.
 22. ----- (2010). *El caso Schönberg. Nacimiento de la vanguardia musical*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
 23. ----- (2013). *O juremos con gloria morir. Una historia del Himno nacional Argentino de la Asamblea del Año XIII a Charly García*. Buenos Aires: Editorial Eterna
 24. Bueno, Gustavo (2000). *Televisión: Apariencia y Verdad*. Barcelona: Gedisa.
 25. ----- (2005). *El mito de la felicidad. Autoayuda para desengaño de quienes buscan ser felices*. Barcelona: Ediciones B.
 26. Burke, Peter (Editor) (1996). *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Universidad.
 27. Cabero Almenara, Julio (1989). *Tecnología educativa: utilización didáctica del vídeo*. Barcelona: PPU.
 28. Carabetta, Silvia (2008). *Sonidos y Silencios en la Formación de Docentes de Música*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Maipue.
 29. Carpentier, Alejo (1977). «América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música». Aretz, Isabel (ed.). *América Latina en su música*, pp. 7-19. México D.F.: Siglo veintiuno y UNESCO.
 30. Colombres, Adolfo (1991) ponencia de la sesiones plenarias en el panel I: «América Latina: Encuentros y desencuentros». *Actas de las Jornadas de Pensamiento Latinoamericano*, Clara A. Jalif de Bertranou y colaboradores (compiladores), pp. 29-33, Mendoza: EDIUNC, Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo.
 31. Comolli, Jean L. (2007). «¿Fin del fuera de campo?». Jorge La Ferla (comp.), *Artes y medios audiovisuales. Un estado de la cuestión*, pp. 367-384. Buenos Aires: Aurelia Rivera.

32. Corson, David (2000). «Vocabulario y memoria colectiva». Rosa Rivero, Alberto *et al.* (ed.). *Memoria colectiva e identidad nacional*, pp. 261-306. España: Biblioteca Nueva.
33. Corrado, Omar (2004/2005). «Canon, hegemonía y experiencia estética». *Revista Argentina de Musicología*, (5-6), pp. 17-44. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología.
34. Chamosa, Oscar (2012). *Breve historia del folclore argentino*. Buenos Aires: Edhasa.
35. Daney, Serge (2013 [1977]). «Volver a la voz: sobre las voces en off, in, out, through», *Revista Cinema Comparative Cinema*, Vol I, (3), pp. 19-23. Barcelona: Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA), Universitat Pompeu Fabra (UPF).
36. de Carvalho, José Jorge (2010). «Un panorama de la música afrobrasileña», en Albert Recasens Barberá y Christian Spenser Espinosa (Ed.). *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro ibero-americano*, pp. 125-135. Madrid: Akal.
37. DeNora, Tía (1995). *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna 1792-1803*, Berkeley, Los Ángeles y Londres: University of California Press.
38. ----- (2000). *Music in Everyday Life*, Cambridge: Cambridge University Press.
39. Eli Victoria (2010). «Las sociedades artístico musicales». en *Historia de la música en España e Hispanoamérica, Vol. 6, La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, Consuelo Carredaño y Victoria Eli (Ed.), Madrid: Fondo de cultura económica.
40. Engels, Friedrich ([Revista Die Neue Zeit, 1895-96] 2003). «El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre», Bogotá: Editorial Panamericana.
41. Escobar, Ticio (2014 [1986]). *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ariel/ Paidós.
42. Fernández L'Hoeste, Héctor (2011). «Todas las cumbias, la cumbia: la latinoamericanización de un género tropical», Pablo Semán y Pablo Vila (comp.), pp. 164-208, Buenos Aires: Ed. Gorla.
43. Férres i Prats, Joan (1988). *Video y educación*. Barcelona: Laia.
44. Frith, Simon (1998). *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*, Cambridge: Polity Press.
45. ----- (1987). «Towards an aesthetic of popular music», en Richard Leeper y Susan McClary (eds.) *The politics of composition, performance and reception*, pp. 133-172. Cambridge: Cambridge University Press.
46. ----- (2002). «Look! Hear! The Uneasy Relationship of Music and Television», en *Popular Music, Vol. 21, (3), Music and Television (Oct., 2002)*, pp. 277-290, Londres: Cambridge University Press.

47. ----- (2014). *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
48. García, María Inés (2010). *Tito Francia y la música en Mendoza. De la radio al Movimiento del Nuevo Cancionero*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
49. Gardies, André (1999). *D'écrire à l'écran*, Méridiens Klincksieck y Nota Bene Éditeur, Paris-Quebec.
50. Garramuño, Florencia (2007). *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
51. Gómez Orozco, Guillermo (1996). *Miradas latinoamericanas a la televisión*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana.
- (2001). «Audiencias, televisión y educación: una deconstrucción pedagógica de la "televidencia" y sus mediaciones», en *Revista Iberoamericana de Educación*, (27), septiembre-diciembre, pp. 155-175. Madrid: Organización de Estados Iberoamericanos.
- (2001a). *Televisión, audiencias y educación*, Colombia: Grupo editorial Norma.
52. González Henríquez, Adolfo (2000). «Los estudios sobre música popular en el caribe colombiano», en Jesús Martín Barbero, et al (eds.), *Cultura y región*, pp. 152-179, Bogotá: CES, Universidad Nacional, Ministerio de Cultura.
53. González, Juan Pablo (2014). *Pensar la música desde América Latina*, Buenos Aires: Gourmet Musical.
54. ----- (2013). «Disertación transcrita y publicada». En Milos, Pedro (ed.). *Memoria a 40 años, Chile 1971. El primer año de Gobierno de la Unidad Popular*, pp. 148-160. Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
55. Goodwin, Andrew (1992). *Dancing in the distraction factory. Music television and popular culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
56. Guarini, Carmen (2007). «Los límites del conocimiento: la entrevista fílmica», en *Revista Chilena de Antropología Visual*, (9), pp. 1-12, Santiago: Núcleo de Antropología Visual, Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
57. Henion, Antoine (2010). «Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto». *Comunicar*, XVII (34), pp. 25-33, Revista científica de Educomunicación. Andalucía: Grupo Comunicar.
58. Hernández Sandoica, Elena (2004). *Tendencias historiográficas actuales*. España: Akal.
59. Holt, Fabian (2007). *Genre in popular music*. Chicago: The University of Chicago Press.

60. Jordan González, Laura y Smith, Douglas K. (2011). «How did popular music to mean música popular?» *Journal of the International Association for the study of Popular Music*, Vol 2 (1-2), pp. 19-33, Londres: IASPM.
61. Jost, François (2006). «La televisión entre *gran arte* y pop art». *Revista La Puerta*, año 2 (2), pp. 98-106. La Plata: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.
62. Jure, Cristian (2000). «Los otros” y la cámara». Artículo N° 1 de la cátedra de Antropología social, material de circulación interna.
63. Kaltenecker, Martín (2004). *El rumor de las batallas. Ensayos sobre la música en la transición del siglo XVIII al XIX*. Barcelona: Paidós.
64. Keightley, Keir (2006, [2001]). «Reconsiderar el rock», en *La otra historia del Rock. Aspectos clave del desarrollo de la música popular: desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización*, Simon Frith y otros (comp.), pp 155-194. Barcelona: Ediciones Robinbook.
65. Kush, Rodolfo (2000). «Una lógica de la negación para comprender América», *Obras completas*, pp. 547-567. Rosario: Editorial Fundación Ross.
66. Laclau Ernesto, (2011 [2005]). *La razón populista*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
67. León, Bienvenido (2010). (Coord.) *Ciencia para la televisión. El documental científico y sus claves*, Barcelona: UOC editorial.
68. Lunardi, Rafaela (2009). «Elis Regina: um Ensaio para a consagração. Análise do Programa Ensaio com Elis Regina (TV Cultura, 1973)», en actas del XXV *Simposio Nacional de Historia*, Fortaleza: Asociación Nacional de Historia de Brasil.
69. Madrid, Alejandro L. (2010). «Música y nacionalismo en Latinoamérica», en *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, Albert Recásens Barberá y Christian Spenser Espinosa (Ed.), pp. 227-235, Madrid: Akal.
70. Mallas Casas, Santiago (1987). *Didáctica del vídeo*. Barcelona, Serveis de Cultura Popular, Altafulla.
71. Manovich, Lev (2006). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
72. Martí, José ([1891] 2010). «Nuestra América», publicación original en *La Revista Ilustrada* de Nueva York, Estados Unidos, el 10 de enero de 1891, y en *El Partido Liberal*, México, el 30 de enero de 1891. Reeditado en OSAL Observatorio social de América Latina, año XI, N° 27, Emir Sader y Pablo Gentili (editores), Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.
73. Martín, Alicia (2011). «La investigación en folklore», en *Clang. Revista de música*, Año 3, N° 3, pp. 17-22, La Plata: Facultad de Bellas Artes.

74. Martín-Barbero, Jesús (1999). «La educación en el ecosistema comunicativo», en: *Revista Comunicar*, vol. VII, (13), II semestre, Andalucía: Grupo Comunicar.
75. Marx, Karl ([1867], 2005). *El Capital*, Libro Primero, Sección 3: Producción del Plusvalor Absoluto. Capítulo 5: Proceso de Trabajo y Proceso de Valorización, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
76. Moreno Chá, Ercilia (2008 [2000]). *Argentina, Tropical Music*, en The Garland Handbook of Latin American Music Second Edition (Ed. Dale A. Olsen y Daniel E. Sheehy) New York: Routledge.
77. Morgenfeld, Leandro (2012). *Relaciones peligrosas: Argentina y Estados Unidos*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
78. Morris, Nancy (1986). «Canto porque es necesario cantar: The New Song Movement in Chile, 1973-1983». *Latin American Research Review*, Vol. 21 (2), pp. 117-136. Albuquerque: University of New Mexico. Latin American Institute.
79. Nadal Martín, María Á. y Pérez Celada, Victoria (1991). Los medios audiovisuales al servicio del centro educativo. Madrid: MEC.
80. Neale, Steve (1995). «Questions of Genre», en *Film Genre Reader II*, pp. 159-183, Barry Keith Grant (ed.). Austin: University of Texas Press.
81. Negus, Keith (2005 [1999]). *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós.
82. Negus, Keith y Street, John (2002). «Introduction to 'Music and Television'», special issue de *Popular Music Review*, pp. 245-258. Londres: Cambridge University Press.
83. Neustadt, Robert (2007). «Reading Indigenous and Mestizo Musical Instruments: the negotiation of Political Cultural Identities in Latin America», *Music and Politics*, vol. 1, (2), pp. 1-20, Michigan: Michigan Publishing.
84. Nichols, Bill (1997 [1991]). *La Representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós.
85. Odin, Roger (2000). *De la ficción*, Bruselas: De Boeck Université.
86. Olivera, Rubén (2014). *Sonidos y silencios. La música en la sociedad*. Montevideo: Tacuabé.
87. Ortíz, Fernando (1940). *El contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Cuba: Ciencias Sociales.
88. Pérez González, Juliana (2011). «Música Popular en las historias de la música latinoamericanas del fin de siglo XIX e inicios del siglo XX: Historia de un concepto», publicado en actas del IX Congreso IASPM Latinoamérica. Caracas, Venezuela, pp. 20-31.

89. Pérez Ornia, José Ramón (2011). «¿Qué es la televisión?», en La Ferla, Jorge (comp.). *Televisiones. Coloquio internacional sobre TV*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Telefónica.
90. Piedras, Pablo (2014). *El cine documental en primera persona*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
91. Pires Marques, Janote (2009). «Autos de Rei Congo em Fortaleza: Uma prática cultural negra na dinâmica socio-espacial da cidade (1873-1900)», *Sankofa. Revista de História de África y de Estudios de la Diáspora Africana*, Año 2, Vol. 2, (4), diciembre, pp. 34-49. San Pablo: USP.
92. Plantinga, León (1984). *La música romántica*. Madrid: Akal.
93. Podetti, Ramiro (2004). «Mestizaje y transculturación: la propuesta latinoamericana de globalización». Comunicación presentada en el *VI Corredor de las Ideas del Cono Sur*. Montevideo: Universidad de Montevideo.
94. Quintero Rivera, Ángel G. (2009a). «Hibridez, modernidad y desarrollo. La política de la Guerra Fría, la Academia y la cultura», en Horacio Tarcus (Editor) *Revista Crítica y emancipación*, Año I, (2), primer semestre, pp. 187-208. Buenos Aires: Clacso.
95. ----- (2009b). *Cuerpo y cultura. Las músicas "mulatas" y la subversión del baile*, Madrid: Editorial Iberoamericana, Colección Nexos y diferencias.
96. Raynor, Henry (1986). *Una historia social de la música*. Madrid: siglo XXI.
97. Ribeiro, Getúlio (2005). «Caranguejos com cérebro: música, tradição e lazer na "cena mangue" de Recife», actas del *XXIII simposio nacional de Historia*, Londrina.
98. Ricoeur, Paul (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.
99. Rincón, Omar (2002). «El encanto Audiovisual», en *Televisión, video y subjetividad*, pp. 15-28. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
100. ----- (2011). «Nuevas narrativas televisivas: relajar, entretener, contar, ciudadanizar, experimentar», *Revista Comunicar* (Revista científica de Educomunicación), Vol. XVIII, (36), pp. 43-50. Andalucía: Grupo Comunicar.
101. Rouquié, Alain (1989). *América Latina. Introducción al Extremo Occidente*. México D.F.: Siglo veintiuno.
102. Romero, Raúl R. (2008, [2000]). «Perú. Cumbia y Chicha», *The Garland Handbook of Latin American Music*, Second Edition, Dale A. Olsen y Daniel E. Sheehy (Ed.). New York: Routledge.
103. Sartori, Giovanni (2001 [1997]). *Homo videns. La sociedad teledirigida*. México: Taurus.
104. Shuker, Roy (2001, [1994]). *Understanding Popular Music*. Londres: Routledge.
105. Smerling, Tamara y Zak, Ariel (2014). *Un fusil y una canción. La historia secreta de Huerque Mapu, la banda que grabó el disco oficial de Montoneros*. Argentina: Planeta.

106. Straw, Will (2006, [2001]). «La música Dance», en *La otra historia del Rock. Aspectos clave del desarrollo de la música popular: desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización*. Simon Frith y otros (comp.), pp. 215-236. Barcelona: Ediciones Robinbook.
107. Stroud, Sean (2008). *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music, Politics, Culture and the Creation of Música Popular Brasileira*. Reino Unido: Ashgate.
108. Szendy, Peter (2003). *Escucha. Una historia del oído melómano*. Barcelona: Editorial Paidós.
109. Thompson, Edward Palmer (1978). *The Poverty of Theory and Other Essays*. Reino Unido: The Merlin Press.
110. Treitler, Leo (1996). «Towards a desegregated music historiography», *Black Music Research Journal*, 16 (1), pp. 3-10. Chicago: Center for Black Music Research Columbia College Chicago and University of Illinois Press.
111. Ventura, Roberto (1991). *Estilo tropical. Historia cultural y polémicas literarias no Brasil, 1870-1914*, San Pablo: Companhia das letras.
112. Vera-Sánchez, Mauricio (2009). «Televisión, estética y video clip: la música popular hecha imagen». En *Palabra Clave*, vol. 12, (2), diciembre, pp. 245-265, Colombia: Universidad de La Sabana.
113. Wade, Peter (2011). «Construcciones de lo Negro y de África en Colombia. Política y cultura en la música costeña y el rap», en *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*, Pablo Semán y Pablo Vila (comp.), pp. 101-137. Buenos Aires: Editorial Gorla.
114. Weber, William (2011). *La gran transformación en el gusto musical*. México: Fondo de Cultura Económica.
115. Williams, Raymond (1976). *Keywords: a vocabulary of culture and society*. Londres: Fontana Paperback.
116. Yúdice, George (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*, Barcelona: Editorial Gedisa.
117. Ynoub, Roxana (2014). *Cuestión de Método. Aportes para una metodología crítica*. Buenos Aires: Cengage Learning.
118. Zátonyi, Marta (2002 [1998]). *Aportes a la estética*. Buenos Aires: La Marca.
119. ----- (2011). *Juglares y trovadores/ Derivas estéticas*. Buenos Aires: Capin.
120. Žižek, Slavoj (2005 [1994]). «Cómo inventó Marx el síntoma», en *Ideología. Un mapa de la cuestión*, Žižek, Slavoj (comp.), pp. 329-370. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

1. Alemán, Jorge (2016). «El concepto de populismo, una posición», artículo de opinión publicado en el diario Página 12, [en línea]. Consultado el 12 de diciembre de 2016 en <https://www.pagina12.com.ar/8277-el-concepto-de-populismo-una-posicion>
2. Cortés Polanía, Jaime (2000). «La polémica sobre lo nacional en la música popular colombiana (1879-1930)». En *Actas del III Congreso IASPM Latinoamérica*. Bogotá, Colombia [en línea]. Consultado el 16 de marzo de 2007 en <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/pdf/Cortes>, visitado el 16/03/2007.
3. Cumbia al poder (2016). «La verdadera historia del himno» [en línea] consultado el 31 de marzo de 2016 <http://cumbiapoder.blogspot.com.ar/2014/02/la-verdadera-historia-del-himno.html>.
4. Donas, Ernesto (2015). «Problematizando la canción popular: un abordaje comparativo (y sonoro) de la canción latinoamericana "comprometida" desde los años 1960». *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en línea]. Consultado el 10 de marzo de 2016 en [http://nuevomundo.revues.org/67824;DOI: 10.4000/nuevomundo.67824](http://nuevomundo.revues.org/67824;DOI:10.4000/nuevomundo.67824)
5. Eckmeyer, Martín Raúl (2014) «Entre la música de las esferas y la sordera del genio. Sobre las persistencias del modelo historiográfico dominante en Historia de la música», en *Actas de las X Jornadas Nacional de Investigación en Arte en Argentina y América Latina* [en línea]. Consultado el 22 de marzo de 2015 en <http://es.calameo.com/books/000658104a07dd49442d6>
6. García, José Manuel (2013). *Cancioneros* [en línea]. Consultado el 17 de noviembre de 2015 en <http://www.cancioneros.com/co/5417/2/no-mas-quenas-ni-charangos-dijeron-militares-en-chile>
7. García Sierra, Pelayo ([2000 edición impresa] 2015 en línea). Diccionario filosófico disponible en <http://www.filosofia.org/filomat/df236.htm> fecha de consulta: 26/04/2015. Existe publicación física (2000) Diccionario filosófico. Manual de materialismo filosófico editada, Oviedo: Fundación Gustavo Bueno, Biblioteca Filosofía en español.
8. Guerrero, Juliana (2012). «El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización». En *Revista transcultural de música*, (16) España: SIBE, [en línea]. Consultado el 15 de marzo de 2013 en <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/412/el-genero-musical-en-la-mu-sica-popular-algunos-problemas-para-su-caracterizacio-n>.
9. Historia de la música popular uruguaya (2013). Juan Pellicer (comp.) Sitio en línea creado para la difusión de materiales de archivo utilizados en la serie documental

televisiva Historia de la Música Popular Uruguay. [En línea]. Consultada el 22 de julio de 2015, en <http://www.historiadelamusicapopularuruguay.com/> Montevideo: Venado diseño Web.

10. Pepo Castiñeiras (2015). «Música de protesta» Suplemento Juvenil Guay de la Revista *Miradas al Sur*, Buenos Aires: Ultrakem S.A. [en línea]. Consultado el 06 de septiembre de 2015 en <https://suplementoguay.com/2015/09/06/15-anos-de-cumbia-villera-escribe-pepo-de-los-gedes/>
11. Soberón, Fabián (2015). «El documental es pura investigación. Entrevista a Andrés Di Tella», en *Imagofagia, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, (11), abril, pp. 12-37, [en línea]. Consultada el 25 de agosto de 2015, en <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/issue/view/21/showToc>.

DOCUMENTOS

1. Comfer, (2001). Grupo de investigación: Sustancias Tóxicas, (Lic. Andrea Wolff, Lic. Verónica Salerno y Paola Ramírez Barahona, integrantes), Pautas de evaluación para los contenidos de la Cumbia Villera, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
2. Decreto Presidencial 33711/49, Disposiciones en Resguardo de la Música Nacional. Publicado en el Boletín Oficial el 31 de diciembre de 1949.
3. El sonoro pasado silente, (2011). Proyecto de investigación del Programa de Proyectos Promocionales de Investigación y Desarrollo (PPID), dirigido por Martín Raúl Eckmeyer (2011-2013). Código de identificación B002.
4. Estadísticas Culturales del Sistema de Información Cultural de la Argentina (2015). *Encuesta Nacional de consumos culturales y entorno digital. Música (2013)*, (Informe/2015). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación, [en línea]. Consultado el 24 de marzo de 2015 en <http://www.sinca.gob.ar/sic/encuestas/archivos/musica-01-a4-web.pdf>
5. Federación Internacional de la Industria Fonográfica (2016). *Global Music Report: Music consumption exploding worldwide*, reporte anual/ IFPI [en línea], consultado el 25 de mayo de 2016 en <http://www.ifpi.org/downloads/GMR2016.pdf>

PELÍCULAS Y DOCUMENTALES

1. Bartley, Kim y Ó Briain, Donnacha (2003). *La revolución no será televisada* [DVD, video] Irlanda: Power Pictures 2002.

2. Di Tella, Andrés (Dir., guión y prod.) Barandalla, Roberto (Guión) (1995) *Montoneros, una historia*. [DVD, video]. Buenos Aires: Andrés Di Tella.
3. ----- (Dir., guión y montaje) (2002). *La televisión y yo. Notas en una libreta*. [DVD, video]. Buenos Aires: Cine Ojo.
4. Faro, Fernando (Prod. y Dir.). (1998 [desde 1970]) *MPB Especial- Ensaio*. San Pablo: TV Cultura.
5. Gómez, Mario (Dir.) (1971-1973). *Rito y geografía del cante* [DVD, video]. España: TVE.
6. Guzmán Patricio (Guión y Dir.) (1975-1979) *La batalla de Chile*, documental compuesto por tres partes: La insurrección de la burguesía (1975), El golpe de estado (1976), El poder popular (1979), [DVD].
7. ----- (1997) *Chile la memoria obstinada*, [DVD].
8. Irigoyen, Mario Andrés (Dir.) (2007-2013). *Mp3 Gira Latina*. [DVD, video]. Buenos Aires: Televisión Pública.
9. ----- y Cacopardo, Ana (Dir.) (2009) *Ojos que no ven*. [DVD, video]. Argentina: Estudios Pacífico productora.
10. ----- (Realizador), Cacopardo, Ana (Dir.) (2006). *Un claro día de justicia*. [DVD, video]. Argentina: Estudios Pacífico productora.
11. Jure, Cristian (Prod. y Dir.). (2015) *Cumbia de la Buena*. [DVD, video]. Buenos Aires: Cristian Jure y Canal Encuentro.
12. ----- y Cartoy Díaz, Emilio (2010). *La guerra por otros medios*. [DVD, video]. Argentina-Bolivia: Jure- Cartoy Díaz Producciones.
13. ----- (Dir.) (2009). *Paraguay, nosotros también podemos*. [Video]. Telefilm. Paraguay: Silvina Rossi Prod.
14. Parot, Carmen Luz (Dir.). (1999). *El derecho de vivir en paz*. [DVD, video]. Chile: Parot.
15. ----- (Dir.). (2002). *Estadio Nacional*. [DVD, video]. Chile: Parot.
16. ----- (Dir.). (2015). «Temor a la canción» [Episodio 5]. En *Chile en llamas*. [DVD, video]. Santiago de Chile: Chilevisión.
17. Pellicer, Juan Antonio (Prod., guionista y director). (2009) *Historia de la Música Popular Uruguaya*. [DVD, video]. Montevideo: Televisión Nacional Uruguay.
18. Schmucler, Sergio (Prod. y Dir.). (2013) *Canción Urgente*. [DVD, video]. Buenos Aires: Canal Encuentro.

MÚSICA

1. Addad, Omar (alias Juan Baena) (2004). «El bombón». En *El bombón asesino [álbum]*. Los Palmeras. Santa Fé: Santa Fé Recording/LEF producciones.
2. Aguirre, Arsenio (1977). «Quena». En *Yo no canto por cantar [álbum]*. Argentina: Philips.
3. Buarque, Chico (1970). «A pesar de você ». En *A pesar de você [single]*. Brasil: Philips.
4. Buarque Chico y Hime, Francis (1984). «Va pasar». En *Chico Buarque [álbum]*. Brasil: Universal.
5. Carabajal, José (1984). «Angelitos». En *Angelitos [álbum]*. Montevideo: Orfeo.
6. Chadid Jattin, Fortunato y Name Quessep, Pedro (1960) «Esperma y ron». En compilación de Cumbia y Salsa (1980) [álbum]. Colombia: Discos Fuentes.
7. Da Rocha, Matías y Batista Ramos, Joana (1909). «Vassourinhas». En Déo y Castro Barbosa (1945) [álbum]. Brasil: Continental.
8. Gieco, León (1997). «Donde caen los sueños». En *Orozco, [álbum]*. Argentina: Emi.
9. ----- (2001). «La Memoria». En *Bandidos Rurales [álbum]*. Argentina: Emi.
10. Ives, Charles (1908). «La pregunta sin respuesta» (Para orquesta de cámara: cuarteto de vientos maderas, trompeta y orquesta de cuerdas). [Partitura]. New York: Southern music publishing Co. Inc.
11. Jara, Víctor (1974). «Manifiesto». En *Manifiesto [álbum]*. Chile: Warner Music.
12. Juaneco y su combo (1979). «Ya se ha muerto mi abuelo». En *Ven a bailar con Juaneco y su combo, [álbum]*. Perú: Infopesa.
13. Ortega Alvarado, Sergio y Quilapayún (1973). «El Pueblo unido jamás será vencido». En *Primer festival internacional de la canción popular [álbum]*. Chile: DICAP.
14. Lenine y Bráulio Tavares (1993). «Acredite ou não». En *Olho de Peixe, [álbum]* Río de Janeiro: sello independiente.
15. Lenine y Paulo César Pinheiro (1993) «Leão do norte». ». En *Olho de Peixe, [álbum]* Río de Janeiro: sello independiente.
16. Lenine (1997). «Pernambuco falando para o mundo». En *O dia que faremos contato, [álbum]*, Río de Janeiro: Sony BMG.
17. ----- (Sin fecha conocida). «Porto Rico do Oriente /Nas aguas verdes do mar», dominio público interpretada en el programa *Ensaio*.

18. Lescano, Pablo y Sánchez, Mario (2004). «La pollera de Jimmy». En *Homenaje a Colombia*, [álbum], Buenos Aires: Magenta.
19. Los Shakers (1965). «Break it all». En *Los Shakers* [album], Buenos Aires: Emi-Odeón.
20. Madera Castro, Juan Bautista y Choperena Wilson (1961). «La pollera colorá». Editada en disco de 78 RPM con el sello Tropical, título desconocido, [álbum]. Colombia: Tropical.
21. Marley, Bob and the Wailers (1977). «Three little birds». En *Exodus* [album], Londres: *Island Records*.
22. Moraes, Edgar (1973). «Valores do Passado». En *Música popular do nordeste, vol. 1*, [álbum], Brasil: Marcus Pereira.
23. Nóbrega, Antônio y Freire, Wilson (1997) «Quinto Império». En *Na pancada do Ganza II*, [álbum]. Brasil: Brincante.
24. Ortega, Sergio e Iturra, Claudio (1973). «Venceremos». En *Politische lieder*, [album]. Alemania del Este: Eterna.
25. Palabra Cantada (1999). «A borboleta e a lagarta». En *Mil Pássaros*, [album]. San Pablo: MCD.
26. Parodi, Teresa (1984). «Apurate José». En *El purajhei de Teresa Parodi* [álbum]. Argentina: Polydor.
27. Pérez, Oscar Arturo (Tolín) y Deicas, Rubén Héctor (1994). Clarito, en *Todo el mundo necesita amor*, [álbum]. Santa Fé: BMG.
28. Piana, Sebastián y Manzi, Homero (1936). *Milonga triste*. En 18692 B [álbum]. Buenos Aires: Odeón.
29. Reátegui, Gilberto (1975). «La danza de los mirlos». En cara B del sencillo *Los Mirlos*. Perú: Dinsa.
30. Rodríguez, Silvio (1978). «Y nada más». En *Mujeres* [álbum]. Cuba: EMI.
31. Salto, Damián; Kirovsky, Jorge; Garkaman (2001). «Te recordaré», en *Lona, Cartón y Chapa*, Meta Guacha, [álbum], Buenos Aires: Magenta.
32. Salto, Damián (2002). «Ollas Vacías». En *Ollas Vacías*, Meta Guacha, [álbum]. Buenos Aires: Magenta.
33. Valença, Alceu y Azevedo, Geraldo (1972). «Ciranda da Mãe Nina». En *Quadrafónico* [álbum]. Brasil: Copacabana.
34. Viglietti, Daniel (1992-93). «Esdrújulo». En *Esdrújulo* [CD]. Uruguay: Tacuabé.
35. Tejada Gómez, Armando y Matus, Óscar (1967). «Coplera del viento». En *Hermano* [álbum]. Argentina: Philips.
36. Tejada Gómez, Armando y Isella, César (1969). «Canción con todos». En *El grito de la tierra* [álbum]. Argentina: Philips.