

Hablás de moralidad, salís en televisión

La conceptualización de la música popular en el documental televisivo, el caso de la cumbia

MARÍA PAULA CANNOVA- UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA, FACULTAD DE BELLAS ARTES,
INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN PRODUCCIÓN ENSEÑANZA ARTE ARGENTINO Y LATINOAMERICANO
(UNLP/FBA/IPEAL)

La serie documental televisiva dedicada a la música define, interroga, expone e incluso, oculta conceptos sobre las formas de producción y difusión musicales así como de las relaciones sociales que los agentes del campo musical construyen. Narre un origen, referencie aspectos identitarios o exponga características socio-culturales mediante la música abordada, el documental en el formato de serie televisiva, produce y reproduce conocimiento teórico. A menudo, ese proceso aparece en la voz de los propios músicos entrevistados, otras en el recurso de la voz en off o incluso en el uso de la voz over, puede además subrayarse mediante referencias de archivo o refuerzos visuales en pantalla. También esa formulación se construye en interrelación con la imagen en movimiento, los recursos compositivos del audiovisual y las formas estandarizadas de circulación de dichos materiales en el medio televisivo. Dado que el documental “hace perceptibles aspectos del mundo y los interpreta” (Gustavo Aprea, 2015: 77) las explicaciones y denominaciones que proporciona sobre tales aspectos configuran un corpus de conocimiento

complejo en el que imagen en movimiento, sonido y narrativa se articulan en grados de significación diversos, otorgando validación mediática a saberes socialmente significativos. En este caso, tales saberes pueden provenir del campo de la realización profesional, de los conocimientos populares o incluso de la reflexión más sistematizada. Pero es en el documental donde adquieren nuevos alcances mediante operaciones estéticas propias al audiovisual, por ejemplo el uso de la itinerancia para la incorporación de la subjetivación narrativa, el archivo y la construcción de verosimilitud, la puesta en escena en la entrevista, entre otros.

El desarrollo de las investigaciones en torno a la música popular, y en particular al complejo de la música tropical y en ella al de la cumbia (Héctor Fernández L'Hoeste, 2007: 168) ha tenido desde la primera década del siglo XXI una producción cuantiosa en publicaciones especializadas y reuniones científicas que circulan casi con exclusividad en ámbitos académicos. Sin embargo, como la mayoría de las expresiones populares, la música también es conceptualizada en los medios de difusión como la radio, en la publicación de revistas especializadas o en la elaboración de contenidos digitales publicados en línea. Pero la televisión, por su enorme popularidad (José Pérez Ornia, 2011) posee un rol protagónico habitualmente menospreciado por las elites intelectuales (Gustavo Bueno, 2000).

El trabajo propuesto forma parte de la investigación para la tesis doctoral de quien suscribe, en la que se analiza el tratamiento de conceptos de la música popular realizado por series documentales televisivas latinoamericanas. En este caso específicamente el objeto de estudio es la serie documental Cumbia de la Buena, emitida por Canal Encuentro, producida y dirigida por Cristian Jure. En el mismo se intenta analizar lo expresado sobre algunos conceptos relativos a la cumbia y lo expuesto en relación a tales conceptos mediante el uso de recursos audiovisuales donde el testimonio (Aprea), la entrevista (Carmen Guarini), la subjetivación (Pablo Piedras), el montaje o el archivo no sólo escenifican tales conceptos sino que los resignifican.

El documental televisivo sobre música forma parte del complejo audiovisual que se instala en la acción de mostrar (André Gardies, 1999), “pero 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 emergen del registro audiovisual como formas de referenciar la Verdad, siempre en correlación con la Apariencia (Gustavo Bueno, 2000). El caso de la toma directa, es uno de los 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.

En este trabajo se propone el análisis de la serie documental sobre música titulada Cumbia de la Buena, dirigida y producida por Cristian Jure, emitida 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 protagonizan¹. En cada capítulo 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 Argentina². También esailable 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 electrónica³. La caracterización de la cumbia de la buena aparece a cargo de la voz en off del conductor Martín Fanta Rosis⁴ en varios episodios, a modo de conclusión en una secuencia o en la apertura de otra. Rosis realiza un programa radial de cumbia y produce otro, habiendo incluso escrito un libro sobre el tema, y según lo expresado por el realizador de la serie⁵ ha sido quien orientó respecto a la sonoridad y la contextualización de la música tropical y en particular de la cumbia.

El segundo nivel es la apelación a la autoridad mediante la entrevista y el testimonio de músicos con alta popularidad y

1 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 y 8) Pablo Lescano y Damas gratis.

2 El territorio aludido comprende Santa Fé, Gran Buenos Aires y la Ciudad Autónoma de Buenos Aires

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

4 Por ejemplo en uno de los capítulos referidos al grupo Amar Azul, Rosis 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”

5 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”.

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 Fe). Si entendemos a la entrevista como “...un tipo de relación social que se basa en un intercambio discursivo ente entrevistador y 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”⁶ (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), 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, adopta la serie, 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

6 La traducción es de quien suscribe el presente trabajo.

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

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, 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 (resplandor) 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 incuso 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 del documental ya que remite a la toma sin planificación previa o demasiado cuidado de la iluminación. No es el caos 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 responde a la voluntad de generar un momento en el que la poética de las letras de las canciones se presenten 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 los que cierta familiaridad metodológica respecto del estudio del significado organizaba análisis que leían en las letras 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 sintetizan 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 recordaré⁷ por 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 a la misma canción en vivo con banda y en un baile o bailanta, así la música y ciertos aspectos

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

de la imagen mediatizan la transición formal.

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 con el 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 Encuentro⁸: 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.

8 Según declara el Lic. Jure en entrevista personal.

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 de la cumbia argentina específicamente. En estos casos 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 este trabajo se centrará este aspecto analítico 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 cachaquera⁹, media electrónica y nosotros salimos viste ahí con el güiro, ¿viste?, bien una 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).

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

Ferrer es, además, presentado 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, donde los aspectos teóricos resultan más claramente relacionados con ese músico en particular. 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 gúira 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 (Simon Frith, 1987:135) al mundo de la cumbia, donde mediante la apelación a un retorno de las fuentes originales a nivel sonoro se distinguiría al 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 cachquera, son rasgos que se asocian a la autenticidad en tanto que “Lo <<hecho por uno mismo>>¹⁰ [autenticidad] se contraponen 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 fachers- tiene como estrategia el “sonido vejito”, el escudo en el gúiro y el filo de la espada en el acordeón, 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 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 folklore 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

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

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 la importancia de la cumbia chicha peruana o tecnocumbia, la cachaca de Paraguay o la tex mex de México en la elaboración de la cumbia norteña y en la cumbia romántica, todas esas música usaron en la década del 80 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 es una reivindicación de una pureza sonora que entraña lo auténtico de la cumbia.

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, interfases 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 articulación 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, 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. Con la autoridad de quien protagoniza recitales para miles de personas desde hace más de diez años, afirma con contundencia:

“Yo creo que lo que tiene Argentina es que es el único país donde la cumbia se fue mejorando y retrocando 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 de sonoridades electrónicas pero, por otro, la innovación argentina en el género sería 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 en julio de 2001, donde el antiguo Comité Federal de Radiodifusión (Comfer) realizó las “Pautas de evaluación para los contenidos de cumbia villera” que ordenaba la censura de esa música en medios masivos de comunicación. Dicho documento elaborado por el grupo de investigación: Sustancias tóxicas -no es una banda de música sino la denominación del espacio institucional del organismo autárquico que integrado por Andrea Wolff, Verónica Salerno y Paola Ramírez Barahona¹¹-, incluía en anexo un glosario con unas 35 palabras. Para las autoras dichos vocablos requieren 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

11 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)

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”¹².

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 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 entendés? 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

12 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 el presente trabajo en un reconocimiento a la voluntad crítica de músicos y realizadores audiovisuales que no abandonan la causa.

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 el sonido grave, estando más cerca de una clave rítmica, en el fluir de la intensificación (Ángel Quintero Rivera, 2009) 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 sueño¹³

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

13 Frase de la canción Clarito de Pérez y Deicas.

compositor Rubén Tolín Pérez, quien compone en 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 de Santa Fe 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. Sante Fe 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 Fe. La voz en off indica: "Actualmente en Santa Fe 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 Fe" (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 Fe?" 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 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. Ahora bien, si no importa conocer por qué aparentemente en Santa Fe 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. Si la fuente es inagotable no podemos saberlo, el realizador tampoco, justamente porque los artistas y su producción no es una fuente de energía, un recurso natural. Los hombres y mujeres que realizan música, en Santa Fe 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 es siempre externa, 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.

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, que no es tal. 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 Fe 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 pista el mencionado tema. De hecho El Bombón está compuesto en el año 2004 por Juan Baena (nombre artístico de Omar Addad), compositor de Ceres quien ya lo había grabado con su grupo

K-lifa, antes que Los Palmeras. El tema había tenido bastante éxito antes del 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.

El cantante expresa, no? Y el cantor cuenta

Traiko, de Meta Guacha responde consultado sobre la diferencia entre cantante y cantor, relevando en la diferenciación a la condición autoral. Piensa, se detiene en el tiempo para reflexionar y responde, él sí sabe distinguir entre ambos. Podríamos pensar, con él, que el cantante expresa lo que otros compusieron y es por eso que el cantor cuenta. La escenificación que muestra en toma directa, 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, muestra a Lucas Pinuer 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 ritmo pero más rápido, 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 que explica sobre el instrumento que toca en todo el capítulo: la caja vallenata. Se trata de una toma preparada, inserta en una sección 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 de 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. Cumbia de la buena logra hablar de música sin convertirse en una propuesta técnica dirigida a músicos o a un público especializado, y es justamente la intervención de

los músicos lo que garantiza tal condición.

En la serie la voz en off, incluida por sugerencia del Canal Encuentro¹⁴ 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” (Pablo 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). 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 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 incluye 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 incluyeron en la presentación en vivo de los grupos dedicados a la cumbia villera, así como a las grabaciones fonográficas. Al igual que los locutores de las sonoras o de las orquestas de las décadas del 40-50 los DJ en las bandas promueven la participación del público en la performanceailable que sucede del escenario, haciendo coreografías más o menos estipuladas en coordinación por el Dj o en 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.

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). Se pasan diferentes tomas breves del músico en un plano con fondo negro, a contraluz. El relato de la historia del grupo Jimmy y su combo negro, implica el rol de productor que 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 sintético 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, realzando 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.

Conclusiones

En 1975 la empresa discográfica peruana Dinsa¹⁵ edita un sencillo que contiene en su cara B el tema llamado La Danza de los Mirlos de Gilberto Reatequí guitarrista del grupo Los Mirlos. Dedicados a la cumbia Chicha 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 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 riff 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 melodía¹⁶. 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, 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

15 Discos independientes Nacionales S.A.

16 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.

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 (Treitler) 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, 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, aún cuando muchas veces la voz en off nos recordó la trascendencia del ritmo característico de la cumbia, de la necesidad del retraso en la gura 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 los encuadres 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 suma importancia, donde la historia no sea una herramienta para cristalizar tradiciones inventadas.

Referencias Bibliográficas

Adolfo González Henríquez (2000). Los estudios sobre música popular en el caribe colombiano, en Jesús Martín Barbero, et al (eds.), Cultura y región. Bogotá: CES, Universidad Nacional, Ministerio de Cultura (2000) 152-179.

André, Gardies (1999). D'écrire à l'écran, Méridiens Klincksieck y Nota Bene Éditeur, Paris-Quebec.

Ángel Quintero Rivera (2009). Cuerpo y cultura. Las músicas “mulatas” y la subversión del baile, Madrid: Editorial Iberoamericana, Colección Nexos y diferencias.

Bill Nichols (1997), La Representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental, Barcelona: Paidós. Primera edición inglesa: (1991) Representing reality: Issues and Concepts in Documen-

tary, Indiana University Press, Bloomington.

Carmen Guarini, (2007) Los límites del conocimiento: la entrevista filmica <http://www.rchav.cl/imagenes9/imprimir/guarini.pdf> Revista Chilena de Antropología Visual - número 9 - Santiago, junio 2007 - p. 1 - 22.

Cristian Jure (2000) "Los otros" y la cámara. Artículo N° 1 de la cátedra de Antropología social, material no editado.

Dario Blanco Arboleda (2005). LA MÚSICA DE LA COSTA ATLÁNTICA COLOMBIANA Transculturalidad e identidades en México y Latinoamérica Revista Colombiana de Antropología, vol. 41, enero-diciembre, Bogotá, Colombia, pp. 171-203.

Ercilia Moreno Chá (2008, primera edición 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.

Gustavo Bueno, (2000). Televisión: Apariencia y Verdad. Barcelona: Gedisa.

Héctor Fernández L'Hoeste, (2011) "Todas las cumbias, la cumbia: la latinoamericanización de un género tropical" en Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica, (Comp.) P. Semán y P. Vila Ed. Gorla: Buenos Aires.

Jaime Cortés Polanía, (2000). "La polémica sobre lo nacional en la música popular colombiana (1879-1930)". Publicado en actas del III Congreso IASPM Latinoamérica. Bogotá, Colombia. Disponible en <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/pdf/Cortes>, visitado el 16/03/2007.

Jean Louis Comolli (2007). ¿Fin del fuera de campo?, en Jorge La Ferla (comp.) en Artes y medios audiovisuales. Un estado de la cuestión. Buenos Aires: Aurelia Rivera, pp. 367-384.

Jérôme Bourdon (1997). El directo: una política de la voz o la televisión como promesa incumplida, en Réseaux N° 81, pp. 1-22.

Juan Pablo González (2014). Pensar la música desde América Latina, Buenos Aires: Gourmet Musical.

Juliana Pérez González (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.

Keir Keightley (2001, primera edición, 2006). 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.), Barcelona: Ediciones Robinbook, pp 155-194.

Peter Wade, (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, (Comp.) P. Semán y P.

Vila Ed. Gorla: Buenos Aires.

Omar Rincón, (2002) El encanto Audiovisual, en Televisión, video y subjetividad, Bogotá: Grupo Editorial Norma, pp. 15-28.

Raúl R. Romero (2008, primera edición 2000) Perú. Cumbia y Chicha, en The Garland Handbook of Latin American Music Second Edition (Ed. Dale A. Olsen y Daniel E. Sheehy) New York: Routledge.

Roy Schuker (2001, primera edición 1994). Understanding Popular Music. Londres: Routledge.

Rubén Olivera (2014) Sonidos y silencios. La música en la sociedad. Montevideo: Tacuabé.

Simon Frith (1988) Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop, Cambridge: Polity Press.

(1987) "Towards an aesthetic of popular music" (en Richard Leepert y Susan McClary (eds.) The politics of composition, performance and reception. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 133-172.

Will Straw (2001, primera edición, 2006). 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.), Barcelona: Ediciones Robinbook, pp. 215-236.

Referencias electrónicas

<http://cumbiapoder.blogspot.com.ar/2014/02/la-verdadera-historia-del-himno.html>

Pepo Castiñeiras Disponible en 15 años de Cumbia Villera: escribe PEPO de los Gedes <https://suplementoguay.com/2015/09/06/15-anos-de-cumbia-villera-escribe-pepo-de-los-gedes/> 06/09/2015

Documentos

Comfer, 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, 2001.