

# INMEDIACIONES DE LA COMUNICACIÓN

VOLUMEN 10 - N° 10 - DICIEMBRE 2015

## COMUNICACIÓN, SONIDOS Y CULTURA

**JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ**, Universidad de Buenos Aires, Argentina. *LO CENTRAL Y LOS INTERSTICIOS*

**GUSTAVO COSTANTINI**, Universidad de Buenos Aires-Universidad Nacional de las Artes, Argentina. *EL DISEÑO DE SONIDO Y LA GENEALOGÍA DE SU MATERIALIDAD NO COSIFICABLE*

**ÍÑIGO SÁNCHEZ FUARROS**, Universidade Nova de Lisboa, Portugal. *DE BARRIO MALDITO A DESTINO COOL. MÚSICA Y REHABILITACIÓN URBANA EN UN BARRIO LISBOETA*

**JUAN CARLOS ESCOBAR CAMPOS**, Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, Colombia. *LOS FESTIVALES Y EL REFUERZO DE LA TAMBORA COMO FORMA DE PRODUCCIÓN CULTURAL EN LA DEPRESIÓN MOMPOSINA*

**JULIO MENDIVIL**, Goethe-Universität Frankfurt am Main, Alemania. *DEL PAPEL A LA ALGORITMIA: LO NATURAL, EL A PRIORI TECNOLÓGICO Y LA MÚSICA EN LOS ANDES*

**JIMENA JÁUREGUI**, UBACyT -Universidad de Buenos Aires, Argentina. *STREAMING MUSICAL EN SPOTIFY: UBICUIDAD ENTRE GÉNEROS Y ESTADOS DE ÁNIMO*

**ALFREDO TENOCH CID JURADO**, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México. *MÚSICA, VISUALIDAD Y ESPECTÁCULO: DEL FLASH MOB AL SMART MOB*

**PEDRO BUIL Y PABLO BUIL**, Universidad Complutense

y Universidad de Zaragoza, España. *NARRATIVA AUDIOVISUAL Y ESPECTROGRAMAS*

**ANA LIDIA M. DOMÍNGUEZ RUIZ**, Universidad Pedagógica Nacional, México. *RUIDO: INTRUSIÓN SONORA E INTIMIDAD ACÚSTICA*

**MARCELO KISCHINHEVSKY E PEDRO RÊGO HENRIQUES**, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil. *MEMÓRIA AFETIVA E (RE) CONSTRUÇÃO DE MARCA DE UMA EMISSORA MUSICAL PIONEIRA EM FM NO BRASIL*

**RUBÉN LÓPEZ CANO**, Escola Superior de Música de Catalunya (Esmuc), España. *MEXICAN SONIDEROS: ALTERNATIVE BODIES ON STREETS*

**EUFRASIO PRATES**, Instituto de Arte. Universidade de Brasília, Brasil. *MÚSICA HOLOFRACTAL EM CENA: EXPERIMENTOS DE TRANSDUÇÃO SEMIÓTICA DE NOÇÕES HOLONÔMICAS EM ARTE PERFORMÁTICA*

## MISCELÁNEAS

**MATILDE MARTÍ**, Universidad ORT Uruguay. *ENTREVISTA A RICARDO MUSSO*

**GUILHERME DE ALENCAR PINTO**, Universidad ORT Uruguay. *CRÓNICA DE UNA CURADURÍA: REGISTRO Y RECONSTRUCCIÓN*

**DANIEL MAZZONE**, Universidad ORT Uruguay. *NÚMERO CERO COMO NOVELA SOBRE PERIODISMO: ALGO MÁS QUE UNA PICARDÍA DE POLÍTICA EDITORIAL*



ISSN: 1510-5091 - ISSN: 1688-8626 (EN LÍNEA)

# **INMEDIACIONES DE LA COMUNICACIÓN**

## **INMEDIACIONES DE LA COMUNICACIÓN**

Escuela de Comunicación, Universidad ORT Uruguay

Av. Uruguay 1185- 11100

Montevideo, Uruguay

Tel. (00598) 2 908 0677

Fax. (0598) 2 908 0680

[www.ort.edu.uy](http://www.ort.edu.uy)

E-mail: [inmediaciones@ort.edu.uy](mailto:inmediaciones@ort.edu.uy)

## **AUTORIDADES ACADÉMICAS DE LA ESCUELA DE COMUNICACIÓN**

---

### **DECANO FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y DISEÑO**

ING. EDUARDO HIPOGROSSO

### **COORDINADORA ACADÉMICA DE COMUNICACIÓN**

LIC. VIRGINIA SILVA PINTOS, MSc.

### **COORDINADOR ACADÉMICO DE AUDIOVISUAL**

LIC. GERARDO CASTELLI

### **COORDINADOR ACADÉMICO DE PERIODISMO**

MAG. DANIEL MAZZONE

### **COORDINADOR ACADÉMICO DE SONIDO**

TEC. D.S. GUILLERMO MARCHESE

### **COORDINADORA ACADÉMICA DE COMUNICACIÓN CORPORATIVA**

LIC. NANCY BALLESTAS, DRA. (CAND.)

### **CATEDRÁTICA DE PUBLICIDAD**

MONTSERRAT RAMOS

### **CATEDRÁTICA ASOCIADA DE METODOLOGÍA Y PROYECTOS FINALES**

SOC. MARÍA FORNI

### **CATEDRÁTICO DE REALIZACIÓN CINEMATOGRÁFICA**

LIC. PSIC. ÁLVARO BUELA

### **CATEDRÁTICO ASOCIADO DE MEDIOS**

LIC. JUAN DA ROSA

### **CATEDRÁTICO ASOCIADO DE HISTORIA POLÍTICA Y SOCIEDAD**

FRANCISCO FAIG, D.E.A.

# INMEDIACIONES DE LA COMUNICACIÓN

VOLUMEN 10 - N° 10 - DICIEMBRE 2015

---

## EDITOR

**José Luis Fernández**

[j\\_fernandez@szinfonet.com.ar](mailto:j_fernandez@szinfonet.com.ar)

## COMITÉ EDITORIAL

**Nancy Ballestas**

Universidad ORT Uruguay

**Patricia Bernal**

Universidad Javeriana, *Colombia*

**Gerardo Castelli**

Universidad ORT Uruguay

**Alicia Entel**

Universidad de Buenos Aires, *Argentina*

**Raúl Fuentes Navarro**

Instituto Tecnológico y de Estudios  
Superiores de Occidente, *México*

**José Carlos Lozano Rendón**

TEC de Monterrey, *México*

**Guillermo Marchese**

Universidad ORT Uruguay

**Daniel Mazzone**

Universidad ORT Uruguay

**José Marques de Melo**

Universidade de São Paulo (ECA-USP),  
*Brasil*

**Montserrat Ramos**

Universidad ORT Uruguay

**Virginia Silva Pintos**

Universidad ORT Uruguay

**Erick Torrico**

Universidad Andina Simón Bolívar,  
*Bolivia*

## REVISIÓN Y CORRECCIÓN DE FORMATO

René Fuentes

## DISEÑO Y ARMADO

Pablo González

*Inmediaciones de la Comunicación* es una revista académica arbitrada publicada anualmente por la Escuela de Comunicación de la Universidad ORT Uruguay; desde 1998 en papel y desde su número 7 (2012) también en formato electrónico.

*Inmediaciones de la Comunicación* publica artículos innovadores en un amplio rango de temas de comunicación y humanidades, contemplando diversas aproximaciones metodológicas, en el formato de artículos de investigación, ensayos críticos y reseñas bibliográficas. Se estimula la publicación de trabajos que presenten investigación específica referida al área hispanoamericana, así como la participación y la difusión de las discusiones contemporáneas en las materias de teorías de la comunicación, nuevos medios, escritura y oralidad, virtualidad, periodismo digital, comunicación institucional; también trabajos que vinculen las humanidades (filosofía, letras, historia, antropología) y la comunicación.

La revista está actualmente indizada en *Latindex*. Los artículos son arbitrados por académicos seleccionados por el Comité Editorial.

*Inmediaciones de la Comunicación* is a peer-reviewed academic journal published yearly by Escuela de Comunicación de la Universidad ORT Uruguay, the journal has been published in print format since 1998, as well as online since Vol 7., n. 7 (2012).

*Inmediaciones de la Comunicación* publishes original and innovative pieces on a range of subjects of communication and the humanities, encouraging a wide variety of methodological approaches, accepting research papers, critical essays and book and art reviews. Research on Hispanic-American topics is actively encouraged. The journal is especially interested in articles addressing contemporary discussions on communications theory, new media, literacy and its situation in the new media ecology, digital media and journalism, corporative and organizations' communication, and works that connect the humanities (philosophy, literature, history, anthropology), and education, with communication.

*Inmediaciones de la Comunicación* is indexed in *Latindex*. All original manuscripts undergo a peer-reviewed process. Referees are selected by the Editor among members of the Editorial Committee.

## SISTEMA DE ARBITRAJE

Cada manuscrito recibido por la revista es evaluado por uno o dos árbitros (esto es decidido por el Editor), sistema doble-ciego, escogidos en el Comité Editorial, de acuerdo a los siguientes criterios:

- Relevancia de la contribución en el contexto de las discusiones contemporáneas
- Originalidad del enfoque escogido, o, en otro caso, que aporte una revisión competente de la discusión existente sobre el tema.
- Que el artículo tenga un desarrollo sólido y acorde a los objetivos que se plantea.
- Que las fuentes y las referencias empleadas sean adecuadas a una discusión actualizada del asunto.

El tiempo de aprobación de un manuscrito varía entre tres y seis meses desde el momento de su envío.

## SOLICITUDES DE AUTORIZACIÓN PARA LA REPRODUCCIÓN DE ARTÍCULOS

Se autoriza la reproducción parcial del contenido de esta publicación para fines específicamente educativos. Otras solicitudes de autorización para la reproducción parcial o total de artículos publicados en *Inmediaciones de la Comunicación* por cualquier medio para fines no educativos deben efectuarse, mencionando lugar y fecha de la republicación proyectada, al correo electrónico [inmediaciones@ort.edu.uy](mailto:inmediaciones@ort.edu.uy).

El contenido de los artículos es de exclusiva responsabilidad de los autores. El autor sigue en control de su contenido.

**AVISO A LOS AUTORES:** Usted no requiere un permiso especial si desea volver a publicar su propio artículo (o una versión revisada del mismo) en una nueva publicación de la cual usted es autor, editor o co-editor; si debe incluir, como es de uso general, la referencia a la publicación previa en *Inmediaciones de la Comunicación*.



La publicación *Inmediaciones de la Comunicación* (ISSN 1510-5091) está incluida en el Directorio y Catálogo de Latindex.



Los contenidos de esta publicación están disponibles de modo libre online en <http://fcd.ort.edu.uy/inmediaciones>

# SUMARIO

## COMUNICACIÓN, SONIDOS Y CULTURA

**JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ**, Guest Editor, Universidad de Buenos Aires, Argentina. LO CENTRAL Y LOS INTERSTICIOS ..... 6

## ARTÍCULOS

**GUSTAVO COSTANTINI**, Universidad de Buenos Aires-Universidad Nacional de las Artes, Argentina. EL DISEÑO DE SONIDO Y LA GENEALOGÍA DE SU MATERIALIDAD NO COSIFICABLE..... 11

**IÑIGO SÁNCHEZ FUARROS**, Universidade Nova de Lisboa, Portugal. DE BARRIO MALDITO A DESTINO COOL. MÚSICA Y REHABILITACIÓN URBANA EN UN BARRIO LISBOETA ..... 20

**JUAN CARLOS ESCOBAR CAMPOS**, Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, Colombia. LOS FESTIVALES Y EL REFUERZO DE LA TAMBORA COMO FORMA DE PRODUCCIÓN CULTURAL EN LA DEPRESIÓN MOMPOSINA ..... 35

**JULIO MENDIVIL**, Goethe-Universität Frankfurt am Main, Alemania. DEL PAPEL A LA ALGORITMIA: LO NATURAL, EL A *PRIORI* TECNOLÓGICO Y LA MÚSICA EN LOS ANDES ..... 52

**JIMENA JÁUREGUI**, UBACyT -Universidad de Buenos Aires, Argentina. *STREAMING* MUSICAL EN SPOTIFY: UBICUIDAD ENTRE GÉNEROS Y ESTADOS DE ÁNIMO..... 76

**ALFREDO TENOCH CID JURADO**, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México. MÚSICA, VISUALIDAD Y ESPECTÁCULO: DEL *FLASH MOB* AL *SMART MOB* .....91

**PEDRO BUIL Y PABLO BUIL**, Universidad Complutense y Universidad de Zaragoza, España. NARRATIVA AUDIOVISUAL Y ESPECTROGRAMAS..... 106

**ANA LIDIA M. DOMÍNGUEZ RUIZ**, Universidad Pedagógica Nacional, México. RUIDO: INTRUSIÓN SONORA E INTIMIDAD ACÚSTICA..... 118

**MARCELO KISCHINHEVSKY E PEDRO RÉGO HENRIQUES**, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil. MEMÓRIA AFETIVA E (RE)CONSTRUÇÃO DE MARCA DE UMA EMISSORA MUSICAL PIONEIRA EM FM NO BRASIL..... 131

**RUBÉN LÓPEZ CANO**, Escola Superior de Música de Catalunya (Esmuc), España. MEXICAN SONIDERS: ALTERNATIVE BODIES ON STREETS ..... 145

**EUFRASIO PRATES**, Instituto de Arte. Universidade de Brasília, Brasil. MÚSICA HOLOFRONTAL EM CENA: EXPERIMENTOS DE TRANSDUÇÃO SEMIÓTICA DE NOÇÕES HOLONÓMICAS EM ARTE PERFORMÁTICA ..... 156

## MISCELÁNEAS

**MATILDE MARTÍ**, Universidad ORT Uruguay. ENTREVISTA A RICARDO MUSSO ..... 164

**GUILHERME DE ALENCAR PINTO**, Universidad ORT Uruguay. CRÓNICA DE UNA CURADURÍA: REGISTRO Y RECONSTRUCCIÓN ..... 169

**DANIEL MAZZONE**, Universidad ORT Uruguay. *NÚMERO CERO* COMO NOVELA SOBRE PERIODISMO: ALGO MÁS QUE UNA PICARDÍA DE POLÍTICA EDITORIAL..... 181

# Lo central y los intersticios

► JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ, GUEST EDITOR, UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA

Esta publicación es producto de un esfuerzo para articular, en un espacio común, resultados de investigación y enfoques teóricos que suelen vivir en espacios relativamente separados. No se trata de reivindicar un punto de vista teórica y metodológicamente ecléctico, sino, por el contrario, contribuir a la construcción de un campo que consideramos, al menos parcial, pero centralmente, común.

El lugar que ha ocupado y ocupa la problemática del sonido y lo auditivo en los estudios de comunicación, en particular, y en los estudios sociales y culturales, en general, es al menos paradójico. Nadie discutirá la importancia de lo musical en la conformación cultural de una sociedad, y en cualquier congreso de comunicación una ponencia sobre lo radiofónico será bien recibida aunque no sin cierta condescendencia. Sin embargo, ocurre que nuestra cultura, ésta, la de nuestros días, es fundamentalmente escrita y audiovisual. Sólo para anotar un ejemplo candente: si bien la telefonía móvil sigue aumentando su penetración en la sociedad y ello provoca que siga aumentando la cantidad de conversaciones exclusivamente sonoras, lo que llama la atención en la vida cotidiana y en la académica es su condición de *smartphone* y la presencia de la *cuarta pantalla*: nuevo soporte y espacio para los intercambios escritos y audiovisuales.

¿A qué se debe esa desatención de la presencia del sonido en la vida social? Seguramente se debe a las dificultades para capturar su materialidad, que en este volumen serán tematizadas, pero también se debe a la falta de tradición en su manipulación, y no debido al uso. La historia de las visualidades y de lo escritural se remonta a los vestigios más antiguos de las culturas desaparecidas, pero ninguno de sus sonidos ha dejado huellas materiales. La musicología debate si las transcripciones notacionales de la música deben ser tomadas como representación técnica de los sonidos musicales o como aproximaciones consensuadas parcialmente para acordar que ciertas melodías, ritmos y armonías deberían sonar de una manera y no de otra.

Recién a fines del siglo XIX, consolidándose como fenómeno importante en las primeras décadas del siglo XX, el sonido ha comenzado a tener una vida despegada de sus fuentes: lo telefónico, lo fonográfico y lo radiofónico han

constituido una revolución tecnológica y cultural equivalente a la generada en la actualidad por las nuevas mediatizaciones, pero, tal vez por su dimensión revolucionaria, ha pasado casi desapercibida frente a lo que fue en su momento la imprenta y el auge posterior de las mediatizaciones audiovisuales.

Precisamente, las nuevas mediatizaciones le están dando a la vida social del sonido una nueva oportunidad de ocupar un lugar de relevancia entre las preocupaciones de la sociedad. Nuestras calles, plazas y medios de transporte están habitados por *individuos con auriculares*: hablan por teléfono mientras caminan o conducen sus automóviles o bicicletas, escuchan radio para informarse mientras entretienen su tiempo de tránsito o escuchan la música que ellos mismos se han elegido y editado, o que le proveen las redes en *streaming*. En los intersticios de la vida social las mediatizaciones del sonido y sus múltiples discursos viven, interactúan y se transforman.

¿Esas nuevas mediatizaciones llevan a la desaparición de las performances cara a cara, conversacionales, musicales o políticas? De ningún modo, a pesar de las denuncias apocalípticas acerca de la *virtualización* de la vida social, los bares y las plazas siguen creciendo en nuestras ciudades, los circuitos musicales no masivos se hacen sostenibles por las facilidades comunicacionales de las redes. Incluso, los políticos no pueden dejar de caminar en los intersticios de la vida de sus votantes, conversando.

Estamos, entonces, frente a nuevas convivencias entre el sonido *en directo* y el sonido *mediatizado*, y de éstos con el sonido *en performances face to face*. Difícil es establecerlo, pero esas convivencias y tensiones parecen tener un largo recorrido por delante. Por lo tanto, parece correcto aprovechar el momento de transformaciones para intentar comprender el conjunto del fenómeno sin dedicarnos exclusivamente a la actualidad y, menos, exclusivamente al futuro. El conocimiento debe avanzar en espiral, en tensión entre lo previo y lo nuevo.

Una de las barreras que limitan ese enfoque complejo sobre las relaciones entre comunicación, sonidos y cultura es la *especialización*. Como resultado del privilegio cultural por ciertos tipos de intercambios y en desmedro de otros, los estudios musicales han tendido a especializarse desde hace mucho tiempo y han configurado un campo relativamente exclusivo y excluyente. Lo mismo ha

ocurrido con los estudios sobre la radio y sus discursos, que han desarrollado sus propios congresos y líneas de publicación. Las conversaciones telefónicas, por su parte, no han sido estudiadas por su condición de *interindividualidad* y por la necesidad de la aceptación de los intervinientes y/o de la justicia para su indagación. Por último, las técnicas fonográficas han quedado en manos de los técnicos y los productores de grabaciones, así como de los responsables de la tecnología de amplificación en los conciertos en vivo. En resumen, la vida del campo de estudios comunicacionales y culturales sobre fenómenos sociales de sonido está parcelada y con pocas conexiones sistemáticas entre sí y respecto a otras series de lo social.

Para diseñar este número de la revista *InMediaciones de la Comunicación*, teniendo en cuenta las nuevas necesidades así como las barreras y las limitaciones descritas, teníamos dos alternativas básicas: diferenciar los contenidos por secciones disciplinares o de objetos (teorías sobre el sonido y la audición; prácticas etnográficas y culturales relacionadas con la música; semiótica y ecología de los medios y nuevas mediatizaciones, entre otras) o, como finalmente decidimos, construir un sumario donde estuvieran los diferentes tópicos sin orden aparente. De este modo el lector, que espera tener una idea general del enfoque de la publicación, se verá obligado a leer el conjunto de los artículos y otros contenidos, sobreponiéndose al riesgo y al efecto de cierto desorden conceptual.

Esperamos que el riesgo asumido de desorden no provenga de la calidad conceptual y teórica de los artículos seleccionados, que representan bien cada problemática estudiada y que están basados en investigaciones empíricas. La construcción de un nuevo campo requiere asumir riesgos, pero también la proposición de un enunciatario o un lector comprometido con el cuestionamiento de las fronteras de sus disciplinas.

Sin duda, el clima de transformación comunicacional de la época será un estímulo ordenador.

# ARTÍCULOS



# El diseño de sonido y la genealogía de su materialidad no cosificable

► GUSTAVO COSTANTINI, UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES-UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES, ARGENTINA

*Fecha de recepción: septiembre de 2015*

*Fecha de aceptación: noviembre de 2015*

---

**RESUMEN:** *La mayoría de las teorías del diseño coinciden en que hay diseño cuando hay un resultado material, un objeto que es el diseñado. Por lo tanto, el sonido no podría considerarse como diseño, puesto que no es manipulable como una cosa. Este artículo propone revisar esta noción a partir de entender el sonido como una materialidad no cosificable, y así responder a todas las características que plantean las teorías. La materialidad comienza a considerarse en el campo de la música a través de la exploración del timbre, y de ahí surgen en el siglo XX otras propuestas que se extienden al campo del diseño de sonido, en particular en el audiovisual.*

**PALABRAS CLAVE:** *Sonido, diseño, materialidad, objeto sonoro, diseño de sonido, timbre.*

---

**ABSTRACT:** *Most theories of design agree that we can speak of design when there is a material result, an object that is designed. Therefore, Sound could not be considered as design since it is not subjected to manipulations like a thing. This paper proposes a revision of these notions from a point of view that understands sound as a material that is not considered as a thing, and by these means responding to all characteristics proposed by main theories. Materiality in sound begins with music through timbre explorations, and from that point we arrive to XX Century several propositions that are extended to the sound design field, in particular, the in the audiovisual domain.*

**KEYWORDS:** *Sound, design, phisicality, sound object, sound design, tone.*

## INTRODUCCIÓN

El propósito de este trabajo es trazar una genealogía de una noción de materialidad de lo sonoro que permite arribar al diseño de sonido, entendiéndolo –como todo diseño– como el trabajo realizado sobre un material que propone soluciones materiales sobre un producto también material. El problema que justamente presenta el diseño de sonido –aunque también el diseño audiovisual, el cine y otras manifestaciones que presentan una emergencia industrial y que atraviesan etapas de proceso y producto– es lo elusivo de su condición material. Sin embargo, puede considerarse que la dificultad radica en la imposibilidad de pensar al sonido como una cosa, a diferencia de los otros diseños, cuyos productos detentan claramente su carácter tangible y manejable.

El sonido es un objeto de nuestra percepción, y la condición de *objeto sonoro* ya ha sido trabajada en diversas oportunidades, sobre todo en los aportes de Pierre Schaeffer, Christian Metz, François Bayle y Michel Chion, entre los estudios franceses sobre acústica y acología, y por Peter Strawson (1989) –quien ha delimitado el estatuto lógico de los sonidos y ha abierto el camino hacia el análisis filosófico de lo sonoro– y por Roger Scruton (1997) dentro de la filosofía anglosajona del lenguaje. Este objeto presenta una dimensión material, pero esa materialidad es de una naturaleza no cosificable. De la emergencia de una reflexión sobre esa materialidad en la música y sobre cómo ésta ha derivado en la problemática de la materialidad de lo sonoro en general –que permite *diseñar* el sonido– trata esta aproximación que proponemos.

## LA MÚSICA COMO ESTRUCTURA, GESTO Y MATERIA

En diversas clases, textos y conferencias, el compositor Francisco Kröpfl (2005) ha planteado un abordaje singular de la música del siglo XX (pero extensible, creemos, a la más abarcadora noción de música contemporánea). En lugar de hablar de melodía, armonía, ritmo, etc., Kröpfl prefiere plantear el análisis de las obras como una tensión entre tres aspectos: estructura, gesto y materia. Se entiende por *estructura* al tejido de relaciones entre los sonidos tanto en sucesión como en simultaneidad, y la presencia de un principio de construcción que articule dichas relaciones. Esta noción se vuelve muy clara cuando se estudian obras dodecafónicas o seriales, donde la presencia de series de alturas, de ataques, intensidades, valores rítmicos y hasta timbres, organiza la totalidad del material musical y le brinda una sólida lógica interna, la que entendemos por su estructura. El *gesto*, en cambio, refiere a las dimensiones estilísticas que pueden leerse como intenciones o actitudes a las que apunta la composición, y que postulan también una aproximación a la escucha. Habrá entonces gestos que remiten a lo expresionista, impresionista, abstracto, minimalista, al estatismo, a variaciones súbitas de dinámica, a lo agresivo, a lo pasivo. Finalmente, arribamos a la *materia*. ¿A qué refiere este aspecto? ¿En qué sentido tienen los sonidos materia o qué tipo de materia es la que detentan?

## MATERIA SONORA, TIMBRE Y SENSACIÓN DE MATERIALIDAD

La materia sonora es la sensación de materialidad a la que remiten los sonidos a partir del timbre. Noción compleja si las hay, el timbre es un aspecto multidimensional que nos permite diferenciar e identificar a las distintas fuentes sonoras. Es parte del timbre el espectro de frecuencias (componentes espectrales) que forman parte de un sonido determinado. Si esos componentes espectrales están en una relación de múltiplos enteros de la frecuencia fundamental, entonces estaremos frente a un sonido de altura determinada. Si esas frecuencias no se encuentran comprendidas por ninguna relación proporcional, estaremos frente a un ruido. Pero los sonidos de altura determinada también presentan componentes de ruido, como por ejemplo sucede con una flauta travesera, cuyo soplido característico es inescindible de su identidad. La presencia de muchos armónicos o componentes espectrales (que no estén en relación armónica o de múltiplos de la frecuencia fundamental) puede indicar lo que sinestésicamente se comprende como el “brillo” de un sonido, más allá de que se trate de un sonido de altura determinada o indeterminada. Por ejemplo, el sonido de un pequeño platillo es un muy rico componente espectral y lo percibimos como muy brillante. Esto también ocurre con ciertas articulaciones de los instrumentos de cuerda o con ciertos vientos de metal, mientras que percibiremos como más *opacos* o menos brillantes a otras formas de ejecución de las cuerdas, a los tambores (en comparación con los platillos) y a algunos instrumentos de madera.

Además de los componentes espectrales y los componentes de ruido, también es parte del timbre la evolución de la dinámica de cada sonido a lo largo del tiempo. Este aspecto, denominado envolvente dinámica, consiste en lo que ocurre con la sonoridad de esa fuente sonora en cada sonido emitido. El primer momento, denominado ataque, es lo que media entre la articulación del sonido y la máxima intensidad alcanzada por dicha articulación; a esto sobreviene un segundo momento, que es el *decay* o decaimiento, lo que sucede en el momento de máxima intensidad hasta el punto de estabilización del sonido; ese momento de estabilización del sonido o cuerpo del sonido es lo que se denomina *sustain* o sostenimiento; finalmente, la última parte de las envolventes consiste en el *release* o liberación del sonido, que es la parte en la que ya no hay articulación del sonido (por ejemplo, la tecla de un piano es soltada) y se percibe la forma en la que el sonido se extingue.

Las envolventes a veces son más importantes para diferenciar un sonido de otro, más que otros aspectos, dado que generalmente en el momento del ataque de un sonido (lo que ocurre en los primeros 40 milisegundos de la articulación del sonido) se encuentra la información más importante para identificar una fuente o reconocerla respecto de otra. Si a un sonido de un piano, de una guitarra y de un arpa le quitamos el ataque y sólo nos concentramos en el sustain y el release, nos será muy difícil diferenciarlo. Pero si atendemos al ataque de

cada uno de ellos entenderemos como muy distintos el tañido de la cuerda del arpa, de la pulsación de la cuerda de guitarra y la ejecución de la tecla del piano (cuyos martillos golpean cuerdas igualmente suspendidas y semejantes a las del arpa y en menor medida a las de la guitarra).

Las viejas definiciones de timbre se planteaban siempre de manera negativa: el timbre es lo que no era la intensidad ni la altura del sonido (más allá de la duración). Dos sonidos de igual altura e intensidad sólo podían ser diferenciados a partir del timbre. Esta dificultad para definir el timbre de manera positiva reflejaba su complejidad y también cierta desconsideración teórica por su relevancia.

### EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA MATERIA SONORA

En la música antigua, sólo algunos cronistas nos describen la sonoridad de ciertas flautas y liras, mayormente recurriendo al efecto emotivo producido sin considerar demasiado el aspecto tímbrico o material. En la Edad Media, el dominio casi absoluto de las voces y de la música sacra, puso en el centro al don divino de la voz y del texto (entendiéndose como la Palabra) y desdeñó lo tímbrico, quedando solamente presente en la música secular y profana. En el Renacimiento, también la voz fue dominante –al menos en lo sacro y académico– y los instrumentos eran entendidos como un medio para la demostración del virtuosismo del ejecutante, no tanto por la búsqueda de sonoridades y timbres diferentes. Sin embargo, en la música medieval y en la renacentista vocal el efecto de las voces con la reverberación del espacio de las iglesias constituía la búsqueda de un efecto material acompañado por la altura de los vitrales y la filtración de una luz sagrada que auspiciaba imaginar la presencia de lo divino por encima de los feligreses. La flotación del ritmo libre del canto gregoriano reverberando en ese espacio sagrado o las complejas polifonías vocales renacentistas resonando en las catedrales eran formas también de una búsqueda de un efecto material, aun cuando la importancia estaba dada en la fuente sonora provista por la Creación (la voz humana) y por la transmisión del Verbo encontrado en las Escrituras.

Ya en la transición de la Edad Media al Renacimiento comienza tenuemente una búsqueda material a partir de los constructores de órganos. La idea de fabricar un instrumento que a través de las distintas combinatorias de sus tubos y del aire circulante por ellos (regulados por diversos dispositivos) pudiesen emular a distintas fuentes sonoras, es el comienzo de una preocupación por la síntesis de la materia sonora que evolucionará durante los siglos que siguieron. La complejidad de los órganos y los diversos problemas acústicos y físicos que depara su construcción fueron el estímulo inicial para una reflexión sobre la naturaleza de los sonidos y la obtención, en consecuencia, de su posible imitación. Pero aun cuando esto estará presente durante el período Barroco y el Clásico, el centro de atención seguirá estando en el dominio de las alturas: melodía y armonía

serán las preocupaciones primordiales de los compositores durante los siglos XVII y XVIII (y hasta comienzos del XIX). Esto explica, por ejemplo, que Bach haya realizado tantas transcripciones de obras suyas de un instrumento a otro: conciertos para violín eran rápidamente convertidos en conciertos para clave, y partituras para cuerdas podían ser repensadas rápidamente para teclado o para instrumentos de viento (en tanto y en cuanto la agilidad de ejecución de los instrumentos así lo permitiese).

La racionalización de la música acaecida en la Ilustración y las nuevas teorizaciones de la Armonía, acentúan aún más la problemática de la música en el reino de las notas. De todas maneras, habrá ciertos intentos en el Barroco y en el Clasicismo de una búsqueda incipiente de lo material e incluso espacial: la disposición de instrumentos de viento de madera y metal en distintos puntos espaciales de la iglesia le dará a Giovanni Gabrieli un resultado interesante, aprovechando la resonancia de los espacios de las iglesias venecianas en la transición entre el Renacimiento y el Barroco. Mozart eliminará las flautas y los oboes de las maderas de su “Misa de Réquiem” y esto le dará un color más oscuro u opaco en comparación con otras obras del género.

## HACIA NUEVAS FRONTERAS DE LA AUDICIÓN Y LA CONSIDERACIÓN DE LA MATERIA SONORA

Será en el Romanticismo que comenzará una nueva concepción de lo tímbrico y que la transcripción de las obras comenzará a ser más difícil o improbable. Beethoven desarrollará una búsqueda intelectual y especulativa en su tercer y último período compositivo, que auspiciará una nueva etapa en la creación musical. El segundo movimiento de su última sonata para piano (la “Sonata nro. 32”, compuesta sólo con dos movimientos) presenta un tema con variaciones basándose en una especie de coral (que Beethoven denomina *arietta*) y que él irá complejizando paulatinamente a partir, primero, de un desarrollo de los motivos y del juego con los modos mayor y menor. Pero a partir de una de las variaciones más avanzadas –cuando ya lo *motívico* había hecho bastante complejo el reconocimiento del tema inicial– Beethoven comienza a trabajar en una variación realizada a partir de la ornamentación. Lo que hasta ese momento era meramente adorno, es ahora parte estructural de la construcción, y los trinos, dobles trinos y trémolos se constituyen en el esqueleto de sonoridades –una suerte de constante rumor que parece *temblar*– que apenas nos permiten entender que estamos escuchando la misma armonía del tema que se está variando. Este trabajo pionero en este pensamiento más especulativo se convierte en algo esencial para la búsqueda tímbrica, porque ya no hay forma de reproducir en otra fuente lo que sólo el piano es capaz de realizar de esta manera. El concepto de estructura se empieza a interrelacionar con la materia, y éstos a su vez determinan un nuevo tipo de gesto.

Las exploraciones de Beethoven en todos los campos (sonatas para piano, sinfonías, cuartetos de cuerda, ópera) y su pensamiento especulativo plasmado en los propios planteos de las obras que revisten las más complejas operaciones intelectuales lo convertirán en el compositor más influyente del siglo XIX. La figura de Beethoven es además oportuna en un contexto histórico particular: su obra emerge inmediatamente luego de la Revolución Francesa y coincide con el pleno desarrollo de la Estética como disciplina independiente de la Filosofía y con la relativamente nueva idea del arte por el arte. Todos los compositores del siglo recibirán su influencia: Schubert en sus sonatas, cuartetos y sinfonías, Berlioz en sus planteos orquestales, Brahms en sus sinfonías y obras para piano, Wagner en sus dramas musicales (complejizando lo orquestal de sus obras de escena con el ideal beethoveniano de vínculo de música y texto planteado en la *Novena sinfonía*), y sobre todo su último período compositivo se convertirá en la fuente desencadenante de muchas de las ideas que harán proliferar toda la modernidad de la música que propone el Romanticismo. Hacia fines del siglo XIX las búsquedas abrirán el camino a todos los planteos de renovación de los lenguajes, y esto conducirá a las vanguardias y a todo el universo de nuevas sonoridades del siglo XX. Los dos puntos de inflexión que pueden señalarse como responsables del quiebre son, por una parte, el planteo armónico del “Tristán” de Wagner, y por otro, la emergencia de la obra orquestal de Claude Debussy. En “Tristán e Isolda”, Wagner consume –a través de la influencia de Beethoven y a su vez de Berlioz– varias de sus ideas principales: la melodía *infinita*, melodía que por su complejidad y apuntalamiento armónico parece suspenderse y perpetuarse como si se tratase de una analogía de la propia vida de los personajes que las cantan, la actualización del mito como representación de todas las fuerzas humanas y, finalmente, la inestabilidad de todo el lenguaje tonal que allana el camino hacia la abstracción y la atonalidad.

En el “Preludio a la siesta de un fauno”, en “El mar”, en las “Imágenes para orquesta”, y en sus “Nocturnos” –además de sus obras para piano pródigas de sugerencias visuales– Debussy despliega un nuevo universo sonoro que conduce a la consolidación de la nueva materialidad sonora. El tratamiento de la orquesta que se observa sobre todo en “El mar” y en las “Imágenes para orquesta” –orquesta que se convierte en el campo de experimentación que Beethoven había iniciado y que Berlioz y Wagner desarrollaron– se centra en la exploración tímbrica y en la libertad del fluir sonoro que necesitarán de oídos completamente renovados. Debussy piensa a la orquesta no como un soporte para la ejecución de melodías y armonías complejas, sino inversamente como puras sonoridades para las cuales el tipo de melodía y armonía será el perfecto vehículo. No es que Debussy desdeñe lo melódico o armónico, sino que piensa en ello como un camino hacia la *potencialidad* tímbrica que esto puede detentar. De esta manera recurre a la resurrección de viejos modos griegos y eclesiásticos, a escalas exóticas y a la escala de tonos enteros, cuyo sonido en el contexto de la obra

contemporánea generará las condiciones para nuevas posibilidades tímbricas y materiales. La huella de Debussy pronto se podrá observar en “La consagración de la primavera” de Stravinsky (el comienzo *forzado* del fagot que abre el ballet parece hacerse eco del comienzo de flauta del Preludio a la siesta de un fauno, y los juegos tímbricos y rítmicos que propone reciben a su vez la influencia de la obra “Juegos” que es de 1912, año anterior al estreno de “La consagración”).

## EL NACIMIENTO DEL OBJETO SONORO

Esta identidad entre ciertos sonidos particulares con ciertos motivos melódico-armónico-rítmicos (en lugar de observarse un desarrollo evolutivo de los parámetros se percibe la repetición de ciertas configuraciones sonoras) lleva a la idea de *objeto sonoro*, cosa que se consolidará en la obra de Edgar Varèse y en la música concreta.

Varèse plantea sus obras –ya atonales– desde lo puramente material y lo melódico o armónico es una consecuencia de ello: por ejemplo, en sus obras puede plantearse la búsqueda de un sonido extremadamente grave, largo y fortísimo, que deberá ser rugoso y que a su vez tendrá una envolvente determinada (su comportamiento dinámico en función del tiempo). Finalmente, decidirá que esto lo conseguirá con trombón bajo y, por último, decidirá qué nota deberá ejecutar. Lo interesante del planteo de Varèse es que cada vez que se ejecute ese sonido, se lo hará con todas esas configuraciones. En sus composiciones aparecen materiales claramente acotados –aun cuando la obra sea muy compleja– y de esta manera escuchamos que hay más que notas, configuraciones sonoras donde la nota elegida está asociada a una duración determinada, a un color, un gesto, una envolvente, etc. Podríamos decir que una de sus obras podría estar constituida por tres sonidos de flauta (uno alto, largo y con mucho soplido y suave, otro grave, corto y extremadamente fuerte, y otro medio, fuerte, largo y rugoso), y no por distintas notas tocando distintas articulaciones. Esta presencia de combinatorias materiales hace que el oyente se familiarice con estos objetos sonoros que pasan a constituirse en los materiales de construcción, como si se tratase propiamente de una tectónica hecha de sonidos.

Esta idea de objeto sonoro en Varèse tendrá un correlato en el pensamiento de Pierre Schaeffer<sup>1</sup>, creador y pionero de nuevas disciplinas (como la Acusmática y la Aculogía) y autor de una de las más completas y complejas taxonomías de los sonidos posibles, su *Tratado de los objetos musicales*, pero también en el desarrollo de un nuevo tipo de composición, que es el producido en la música concreta. Schaeffer retoma el concepto griego de *akousmaticos* (lo que se escucha pero cuya fuente no se ve) y lo convierte en una disciplina que se ocupará de la descripción de lo que suena prescindiendo de la consideración de la fuente.

1 Para una indagación de las implicancias del pensamiento de Schaeffer en la música del siglo XX, véase el volumen colectivo *Ouïr, entendre, comprendre, écouter, après Schaeffer* consignado en la bibliografía.

Este estudio del sonido en sí mismo tendrá como consecuencia la clasificación más completa en cuanto a dar cuenta de todos los tipos de sonidos posibles, tanto para la música como para cualquier práctica sonora. Es allí donde fundamenta teóricamente la posibilidad del objeto sonoro y donde da cuenta de todos los elementos a considerar para hablar de la materia sonora. La música concreta es, a su vez, una práctica en la que la composición consiste en la fijación de sonidos grabados y procesados en una especie de sonomontaje realizado originalmente en una cinta magnetofónica (hoy puede realizarse en un disco rígido o cualquier otro soporte analógico o digital en el cual el sonido esté fijado).

En estas obras, Schaeffer recurre a notas musicales tomadas de obras pre-existentes, a ruidos, a voces y a cualquier tipo de material heterogéneo cuyo interés radica en lo que cada sonido constituye como objeto sonoro fijado y apreciado en todas sus dimensiones materiales. En algunas de sus piezas, Schaeffer trabaja sobre la alteración a través de procesamientos electrónicos de notas de piano, pero en otras a partir de ruidos, como por ejemplo sonidos de trenes. Lo que antes era efímero e imposible de asir, se convierte en objeto a partir de su fijación en un soporte grabado. Esta transformación permite apreciar aquello que otrora era desconsiderado como algo aleatorio o accidental (el ruido) y lo pone en el centro de nuestra escucha para convertirlo en un material estético interesante. El ruido ya no es un mero accidente de las cosas, sino un objeto acústico que se nos ofrece para una nueva consideración.

Pierre Henry escribe un ballet concreto titulado “Variaciones para una puerta y un suspiro”, basado en el sonido grabado y fijado del ruido de una puerta de un granero cuyos crujidos se convierten en toda una gama de sonoridades que ahora ocupan lo que antes era ocupado por melodías y armonías. La música concreta se convierte en la plataforma para una nueva escucha sobre el ruido y sobre la materialidad del sonido. Es más, pone a la materialidad en el centro de la escena.

## MATERIALIDAD NO COSIFICABLE

¿Pero es ésta una materialidad equivalente a la materialidad de las cosas? En su profundo trabajo sobre el sonido en todas sus facetas, Michel Chion (2000) le dedica un capítulo al problema del sonido como *lo incosificable*. Allí plantea diversas cuestiones entre las cuales destaca la dificultad de fijar al sonido entre una causa y un efecto, el caso de ocupar el mismo espacio distintos sonidos que conforman un acorde, o suponer al sonido de algo como si se tratase de una característica más (equivalente, por ejemplo, a su color). Chion desarrolla toda una serie de considerandos para demostrar la imposibilidad de considerar al sonido como una *cosa*, y explica claramente la historia y las razones por las cuales incluso el lenguaje le es esquivo para fijarlo en un lugar y no verlo como tironeado por la fuente que lo produce y el resultado audible que percibe el oyente. Sin embargo, esta imposibilidad de concebirlo como una cosa no impide reparar en sus condiciones materiales. Muchas veces se han confundido estas dos cuestiones y es por

eso que la teorización sobre el diseño muchas veces entra en conflicto con su condición de no-cosa. En diversas definiciones del diseño se plantea que el resultado del diseño debe ser una cosa. Y es allí donde el diseño audiovisual y el diseño de sonido entran en problemas. Pero a pesar de ello hemos demostrado la existencia de su dimensión material más allá de su no reducción a una cosa asible.

Por lo tanto, proponemos la noción de *materialidad no cosificable* o *materialidad virtual*, y superar la reducción a la cosa, comprendiendo en su lugar a una materialidad que es perfectamente diseñable, manejable y transformable en un producto de la mente y el trabajo del diseñador.

## REFERENCIAS

- AA.VV. (1999). *Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*. Paris: Buchet Castel.
- Adorno, Th. (2003). *Filosofía de la nueva música* (obra completa, volumen 12). Barcelona: Akal.
- Chion, M. (2000). *El sonido*. Barcelona: Paidós.
- Chion, M. (2000). *L'Art des Sons Fixés* (traducción española por Carmen Pardo: *El arte de los sonidos fijados*). La Mancha: Universidad de Castilla.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.
- Chion, M. (1985). *Le son au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma/Éditions de letoile.
- Kröpfl, F. (julio de 2005). La situación del oyente. *Revista Encrucijadas*, nro. 33, UBA.
- Schaeffer, P. (1966). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza.
- Scruton, R. (1997). *The Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Strawson, P. F. (1989). *Individuals* (Traducción española por Alfonso García Suárez: *Individuos*). Londres: Routledge. Madrid: Taurus.

---

### GUSTAVO COSTANTINI

Diseñador de sonido, editor y músico. Es profesor titular en la Carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de las Artes. Es profesor invitado de la London Film School, de la University for Creative Arts, la University of London Royal Holloway y la National Film and Television School (Gran Bretaña), de la International Film School de Colonia (Alemania), del European Film College (Dinamarca), de la Universidad de La República y la Universidad ORT (Uruguay). Es doctorando de la Universidad de Buenos Aires y uno de sus directores de investigación es Michel Chion. Es miembro del comité editorial de The New Soundtrack (Edinburgh University Press). E-mail: gcostantini@hotmail.com

# De barrio maldito a destino *cool*. Música y rehabilitación urbana en un barrio lisboeta

► IÑIGO SÁNCHEZ FUARROS, UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, PORTUGAL

*Fecha de recepción: octubre de 2015*

*Fecha de aceptación: noviembre de 2015*

---

**RESUMEN:** *Célebre por su asociación a los estigmas de la pobreza, la delincuencia, la inmigración, el tráfico de drogas y la prostitución callejera, el barrio de la Mouraria, situado en el centro de la capital portuguesa, entre los años 2011 y 2014 fue objeto de un ambicioso proyecto de revitalización urbana promovido por el Ayuntamiento de Lisboa. A imagen y semejanza de otros procesos de este tipo, la intervención en la Mouraria buscaba “abrir” el barrio a la ciudad y crear las condiciones para atraer inversión privada, nuevos habitantes y, sobre todo, visitantes y turistas. La creación de una nueva imagen urbana positiva del barrio se tornó central para el éxito del proyecto y, en este sentido, la música ha jugado un papel fundamental.*

*Este artículo analiza cómo los diferentes actores implicados en este proceso recurren a las conexiones musicales presentes y pasadas del barrio para transformar la sonoridad del espacio público urbano tanto al nivel de la representación como de su propia materialidad.*

**PALABRAS CLAVE:** *Ciudad, espacio urbano, renovación urbana, música.*

---

**ABSTRACT:** *Famous for its association with the stigmas of poverty, crime, immigration, drug-trafficking and prostitution with posters, the Mouraria district, located in the center of the Portuguese capital, between the years 2011 and 2014 was the subject of an ambitious urban revitalization project promoted by the city hall of Lisbon. In the image and*

*likeness of other processes of this type, intervention in the Mouraria sought to “open” the neighborhood to the city and create conditions to attract private investment, new inhabitants and, above all, visitors and tourists. The creation of a new positive urban image of the neighborhood became central to the success of the project and, in this sense, the music has played a key role. This article discusses how the different actors involved in this process resort to musical connections present and past of the neighborhood to transform the sound of public space urban both at the level of the representation of his own materiality.*

**KEY WORDS:** *City, urban space, urban renewal, music.*

## INTRODUCCIÓN

Es la una de la madrugada de un sábado por la noche. El Largo do Intendente, una plaza situada en el extremo norte de la Mouraria, uno de los barrios históricos de la ciudad de Lisboa, parece, a simple vista, sin vida. A pesar de las apariencias, la actividad bulle de puertas para dentro. En el salón principal de “la casa más antigua y genuina” de la zona, un club recreativo con más de 80 años de historia que ocupa la primera planta de un edificio de fachada desconchada, se celebra una sesión de fados. La sala, tenuemente iluminada y llena de humo, acoge a un público entusiasta que aplaude a un elenco de jóvenes fadistas en una noche especial en la que este género performativo regresa a las instalaciones del *Sport Clube Intendente* tras décadas de ausencia. Mientras tanto, en la puerta de al lado, estudiantes universitarios y jóvenes urbanitas bailan al son de la música electrónica del DJ Baybs. Un portero controla el acceso al “motor” de la nueva vida nocturna de Intendente: la Casa Independente. El lugar está abarrotado. El público circula por las distintas habitaciones de una antigua casa regional transformada en refugio *hipster* que ofrece “arte y música como leche de tigre para el alma”. La gente hace cola en la barra del bar. En uno de los dos balcones que dan a la plaza un puñado de jóvenes pugna por una bocanada de aire fresco, mientras otros disfrutan de la música en la pista de baile. Voces y música se escapan por las ventanas abiertas, llenando la plaza con una sonoridad festiva que amenaza el descanso de los vecinos y de los huéspedes de un hostel situado justo en frente. En las terrazas de dos nuevos cafés que aún permanecen abiertos, pequeños grupos de amigos conversan y apuran sus consumiciones en esta cálida noche de mayo<sup>1</sup>.

Esta viñeta de una noche de sábado en el Largo de Intendente sería impensable pocos años atrás. La misma plaza que atrae hoy a jóvenes de distintas filiaciones era descrita no hace mucho como “un punto negro [de la ciudad de

<sup>1</sup> Relato construido a partir de las notas de campo recogidas el 11 de mayo de 2014.

Lisboa], caracterizado por la prostitución callejera, la inseguridad, el consumo de droga y un parque habitacional en estado ruinoso”<sup>2</sup>. Un lugar, en definitiva, al que uno no se aventuraría a visitar, especialmente por la noche. En la década de 1990, la zona absorbió el menudeo de la droga que fue desplazado con la demolición de Casal Ventoso, considerado el supermercado de la droga de la capital lusa. Así, la presencia en la plaza y sus alrededores de vendedores y consumidores de droga, prostitutas y hombres desocupados, la pérdida creciente de población, el cierre paulatino del comercio tradicional y la degradación del espacio público contribuyeron al deterioro de la zona. La situación llegó a tal extremo que en el año 2010 comerciantes y vecinos elevaron una petición al Ayuntamiento para que cambiara el nombre de la plaza en un intento de “alejar la mala fama de las drogas”<sup>3</sup> asociada a esta zona.

Cuatro años después, sin embargo, la situación es otra bien diferente. No solo el nombre de la plaza se ha mantenido, sino que la etiqueta “Intendente” ha adquirido valor con la misma rapidez con que la zona se ha transformado. La plaza presenta hoy un nuevo aspecto: pavimento renovado, bancos, árboles y una mejor iluminación. A su alrededor han florecido nuevos negocios, en su mayoría bares y restaurantes, y desde junio de 2012 el Largo do Intendente ha sido palco de numerosos eventos al aire libre (conciertos, festivales, etc.) destinados a promover la zona. Esta transformación del Largo do Intendente de lugar marginal a zona *cool* no ha sido espontánea, sino que se inserta dentro de un programa más amplio de revitalización urbana del barrio de la Mouraria al que pertenece.

Ubicado en el centro de Lisboa, la Mouraria es un barrio densamente poblado, pobre y degradado, que ha sido tratado desde siempre como un territorio en los márgenes de la ciudad. Primero como un espacio segregado para los musulmanes que fueron expulsados tras la reconquista de Lisboa en el siglo XII; después como un barrio pobre y desprestigiado; más tarde como un lugar peligroso e insalubre y, finalmente, como un barrio multiétnico y objeto de rehabilitación urbana (Menezes, 2004). Asociado pues a imágenes de exotismo y multiculturalismo, la zona retiene aún la atmósfera característica de una “aldea urbana”: repositorio de historia, tradiciones populares y memorias asociadas a una cultura vernácula portuguesa. Al mismo tiempo, el barrio conserva el aura de un lugar sórdido, degradado y peligroso, carente del *charme* de otros barrios históricos de la capital lusa. Estas múltiples imágenes coexisten en el imaginario urbano de la ciudad, proyectándose tanto hacia fuera como hacia dentro del barrio (Menezes, 2004).

Tras varias décadas de olvido, la Mouraria pasó a ser centro de todas las miradas cuando, en 2009, el alcalde de Lisboa anunció una inversión de 12

2 Recuperado: 16 de septiembre de 2015. En línea: <http://www.tvi24.iol.pt/politica/camara-de-lisboa/mudanca-de-antonio-costa-para-o-intendente-adiada>

3 Recuperado: 4 de noviembre de 2013. En línea: [http://www.dn.pt/inicio/portugal/interior.aspx?content\\_vao=1467446&secao=Sul](http://www.dn.pt/inicio/portugal/interior.aspx?content_vao=1467446&secao=Sul)

millones de euros para revitalizar la zona. Entre 2011 y 2013 el Plan de Acción QREN-Mouraria transformó varias zonas del barrio, al crear nuevas infraestructuras, peatonalizar algunas calles y plazas, y promover un plan de desarrollo comunitario paralelo orientado a mejorar las condiciones de vida de sus habitantes<sup>4</sup>. Siguiendo la lógica de otros procesos similares de renovación urbana, la intervención en la Mouraria pretendía “abrir el barrio a la ciudad” y “crear las condiciones para atraer inversión privada, nuevos habitantes, visitantes y turistas”<sup>5</sup>.

Este artículo aborda la reconfiguración sensorial de la Mouraria como resultado de este proceso de intervención urbana. En concreto, analizo la importancia y el papel de la música en la regeneración física y mercadotecnia de esta Mouraria renovada. Me interesa entender, en particular, de qué forma diferentes actores implicados en este proceso recurren a las conexiones musicales presentes y pasadas del barrio para transformar la sonoridad del espacio público urbano, promocionando ciertas zonas del barrio sobre otras y dotando a estos lugares de una sonoridad distintiva y fácilmente identificable. Para ello me centro en tres estudios de caso concretos.

En primer lugar, analizo el uso del fado como herramienta para la producción de una imagen reconocible del barrio. Veremos cómo la proliferación de iniciativas destinadas a promover el fado consiguieron atraer la atención de visitantes y turistas, también reforzaron las relaciones de vecindad ya existentes, alimentando un sentido colectivo de pertenencia y orgullo de ser de la Mouraria entre algunos de sus vecinos. En segundo lugar, examino la transformación de un espacio público en un espacio tematizado y privatizado para el consumo de lo “exótico”. La música ha desempeñado un papel central en esta transformación: la plaza se mueve al son de un flujo musical continuo que organiza y produce el lugar como un espacio comercial. El análisis intenta problematizar la producción de este ambiente étnico y seguro, examinando la forma en que el Mercado de Fusão se apropia y disuelve las complejidades inherentes a este espacio público urbano, asumiendo un discurso celebratorio de la multiculturalidad que abraza las “músicas del mundo” como su banda sonora. El tercer y último estudio de caso examina la controversia en torno a un conjunto de bares situados en una zona de prostitución y tráfico de drogas en las inmediaciones del Largo do Intendente. En esta sección analizo las tensiones que aparecen entre los espacios y las prácticas de ocio nocturno “tradicionales” y los nuevos locales nocturnos y estilos de vida asociados que han surgido en la zona.

El origen de los materiales analizados aquí es un trabajo de campo etnográfico sobre el barrio de la Mouraria realizado entre finales de 2011 y mediados de

<sup>4</sup> Para una descripción pormenorizada del programa de intervención urbana, véase <http://www.aimouraria.cm-lisboa.pt>

<sup>5</sup> Palabras de António Costa, alcalde Lisboa, durante la presentación pública del Plan de Acción QREN-Mouraria (Largo do Intendente, Lisboa, 3 de Septiembre de 2011).

2013. El trabajo sobre el terreno incluyó observación participante, entrevistas, conversaciones informales y la participación activa en la vida cotidiana del barrio. Asimismo, la investigación incluyó también la consulta de materiales escritos, análisis de las redes sociales y de publicaciones periódicas.

## LA RESTITUCIÓN DEL FADO AL ESPACIO PÚBLICO DE LA MOURARIA

A la entrada de la Rua do Capelão, la escultura de una guitarra portuguesa da la bienvenida a la “Mouraria: berço do fado” (Mouraria: cuna del fado). Fue en esa misma calle donde, según la leyenda, vivió Maria Severa a mediados del siglo XIX, prostituta y mito fundacional de este género musical urbano<sup>6</sup>. Fue también en el laberinto de callejuelas de esta parte de la Mouraria, en sus tabernas y burdeles, entre prostitutas, rufianes y aristócratas que se desarrolló el fado en un primer momento (Viera Neri, 2010).

A pesar de ser la Mouraria un barrio rico en historias y memorias de su pasado fadista, apenas había trazos materiales o sonoros de ese periodo antes de la intervención municipal, si exceptuamos algunas placas, las sesiones ocasionales de fado en una de las colectividades del barrio o el sonido amplificado de Rádio Amália<sup>7</sup> en una pequeña tasca de la Rua do Capelão, empaquetada de memorabilia fadista y donde visitantes y residentes beben *ginginha*, el licor típico de Lisboa. La demolición de una parte significativa del barrio durante el esfuerzo modernizador del Estado Novo<sup>8</sup> acabó con las tabernas, bares y prostíbulos que constituían el ambiente “natural” para el desarrollo temprano de este género musical lisboeta (véase a Colvin, 2008). Por otro lado, la gradual profesionalización del fado y la aparición de nuevos espacios para su práctica y consumo, consonantes con el gusto y los estilos de vida de la clase media urbana lisboeta (Pais de Brito, 1994; Gray, 2013), explicarían asimismo la ausencia de la Mouraria del circuito profesional del fado durante la segunda mitad del siglo XX. “No hay fado en la Mouraria. El fado huyó a Alfama y al Bairro Alto”<sup>9</sup>, sentenció un zapatero local en el transcurso de una conversación informal durante mi trabajo de campo en el barrio.

La revitalización de la Mouraria adoptó (y adaptó) esta visión romántica del barrio como cuna del fado como una de las principales estrategias para apoyar la regeneración y turistificación de la zona (véase a Sánchez Fuarros, 2016). El estatus del fado como “un marcador identitario incuestionable de la Mouraria”, tal y como se puede leer en las líneas maestras del Plan de Acción QREN-Mouraria, colocó a esta sonoridad en la avanzadilla de la transformación urbana del barrio. Del mismo modo, el plan de desarrollo comunitario

<sup>6</sup> Para un análisis específico de la relación entre fado y los espacios urbanos de la ciudad, véase a Elliot (2010, pp. 65-96) y a Gray (2013, pp. 105-138).

<sup>7</sup> Rádio Amália es una cadena de radio especializada en fado.

<sup>8</sup> Estado Novo es el nombre con que se conoce al régimen autoritario que gobernó Portugal entre 1932 y 1974.

<sup>9</sup> Comunicación personal, 28 de abril de 2012.

(PDCM) consideró el fado como “una dimensión fundamental de la identidad y la memoria de la Mouraria”, poniendo en valor su potencial para “estimular la economía local y la vida cultural del barrio” gracias a “su capacidad para atraer nuevos públicos, especialmente turistas”<sup>10</sup>. Así, desde el comienzo del programa de revitalización urbana, diferentes actores y partes interesadas –desde asociaciones locales al Museo del Fado, pasando por las autoridades locales y emprendedores privados– han contribuido a esta estrategia concertada de “devolver el fado al barrio de la Mouraria”.

La inauguración en mayo de 2013 de una exposición permanente de retratos de fadistas en las paredes del barrio y la apertura de una casa de fados –la primera en abrir sus puertas en la Mouraria en décadas– en el sitio donde se dice que vivió Maria Severa son dos ejemplos de los esfuerzos institucionales por crear una nueva imagen urbana de la Mouraria como un barrio fadista vivo. Como también lo fueron las “Visitas Cantadas a la Mouraria”, una serie de visitas turísticas gratuitas que se realiza durante los meses de verano desde 2012 y que combina un paseo a pie por el barrio de la mano de un guía local con breves apuntes musicales de fado en varios espacios públicos de la Mouraria. Organizada por el Museo del Fado y por la asociación local *Renovar a Mouraria*, el objetivo de esta iniciativa era, en palabras de los organizadores, “traer el fado de vuelta a la Mouraria y experimentarlo como se hacía antaño”. Los participantes en las visitas son en su mayoría vecinos de Lisboa, muchos de los cuales visitaban el barrio por primera vez, también turistas y, en menor medida, aficionados al fado que acuden atraídos por el artista encargado de amenizar la visita. Pero los vecinos de la Mouraria también participan de las visitas cantadas y cada tarde de fin de semana se reúnen en el Largo da Severa, una pequeña plaza situada al final de la Rua do Capelão, una calle estrecha y serpenteante que ha sido protagonista de numerosos fados, a la espera de que llegue el grupo de visitantes para que comience el momento musical. La llegada del grupo es habitualmente anunciada al grito de “¡Ahí vienen los turistas!”. El fado vibra en la Mouraria de nuevo.

Esta atmósfera propicia para la práctica del fado animó a algunos vecinos del barrio a organizar sus propias sesiones de fado en las calles y en las instalaciones de las asociaciones del barrio. Así, a nivel de la comunidad local, el *revival* del fado ha sido un activo importante para cohesionar a un grupo de vecinos y reforzar un sentido colectivo de pertenencia al lugar. Cansados de la asociación sistemática del barrio a la degradación, inseguridad y pobreza, estos vecinos encontraron en este repentino interés por el fado y el barrio allende las fronteras del mismo una fuente de orgullo que se expresa en su implicación activa en todos los eventos relacionados con el fado.

Si la multiplicación en los últimos años de sonidos, imágenes y símbolos que intentan fijar en el espacio el carácter fadista del barrio amenaza con convertir el

<sup>10</sup> Programa de Desenvolvimento Comunitário da Mouraria (PDCM). Informe final, junio de 2012.

barrio en un parque temático más para el consumo turístico, en otras zonas del barrio se observa una creciente tematización sonora del lugar, como uno de los efectos directos o indirectos de la revitalización urbana del barrio. Así sucede en la Praça do Martim Moniz, tal y como veremos en la siguiente sección.

### AFINANDO LA DIVERSIDAD CULTURAL: DE LA PRAÇA DO MARTIM MONIZ A LA DRAGON SQUARE

Isla en medio de la agitación que caracteriza la zona, la Praça do Martim Moniz se configura como hiato que conecta la Mouraria con el centro de la ciudad. La plaza, cuyo nombre remite a un caballero cristiano que, según cuenta la leyenda, mantuvo las puertas de la ciudad abiertas durante la reconquista de Lisboa, fue construida en 1997 en el hueco dejado por las demoliciones que arrasaron la Baixa Mouraria entre 1930 y 1960. El lugar está dominado por la rotunda presencia del Hotel Mundial. En uno de sus lados se erige el Centro Comercial Mouraria, un edificio de volumetría excesiva que hace sombra a la iglesia de Nossa Senhora da Saúde, una capilla del siglo XVI que constituye el único vestigio de esa Mouraria desaparecida bajo la cruzada urbanizadora del Estado Novo.

El perímetro de la plaza está perfilado por áreas verdes y el agua constituye un elemento central del diseño: una hilera de fuentes interactivas atraviesa el centro de la plaza; al norte se erige una fuente con forma de estrella y, al sur, el agua baña una recreación de la *cerca moura*, la muralla que daba acceso a la ciudad medieval, hasta hace poco el único punto de interés para visitantes y turistas. Hoy, sin embargo, el atractivo de la plaza es una zona de restaurantes al aire libre; gestionada por la empresa NCS, que está vinculada a otras iniciativas de dinamización cultural y revitalización urbana, como el festival Out Jazz, la zona de Cais do Sodré y el *hub* creativo LxFactory. En el marco de la revitalización de la Mouraria, el Ayuntamiento otorgó a NCS la concesión para explotar diez quioscos de comida y un mercadillo urbano los fines de semana en la Praça do Martim Moniz. Tras unos meses cerrado por obras, el Mercado de Fusão abrió sus puertas en junio de 2012.

La instalación del Mercado de Fusão trajo consigo importantes cambios en la morfología de la plaza para adaptarla a su nueva función de lugar tematizado. Los diez quioscos pre-existentes se adaptaron para acoger a los restaurantes que ofrecen bebidas y comidas de diferentes partes del mundo: desde *sushi* japonés a comida macrobiótica, pasando por ceviche peruano o cachupa de Cabo Verde. Asimismo se instalaron dos hileras de carpas fijas, mesas y sillas con capacidad para 300 personas. Las carpas proporcionan además cobijo a los vendedores del mercadillo de fin de semana y son usadas en otros eventos y actividades. Una cabina de DJ preside de forma permanente el Mercado de Fusão y diversas áreas *lounge* salpican el lugar. Banderas de colores, grandes tiestos con bambú, estructuras móviles para grafitis por encargo, fotografías

de viaje de gran formato e intervenciones artísticas puntuales completan una decoración que va cambiando con el tiempo. En el centro de la plaza, la silueta de un dragón construido con materiales reciclados se erige como icono de este nuevo espacio, convenientemente rebautizado como The Dragon's Square (la plaza del dragón). Varias cámaras de videovigilancia monitorean el perímetro del mercado.

La creación del Mercado de Fusão no solo modificó la apariencia del lugar. También tuvo un impacto significativo en el entorno sonoro. Además de proporcionar un marco para distintas experiencias de “turismo culinario” (Molz, 2007), el Mercado de Fusão acoge una programación regular de eventos culturales que apelan a un público joven, urbano y cosmopolita, con un cierto poder compra, así como a los turistas. La música juega un papel fundamental en la producción de esta atmósfera cosmopolita. De jueves a domingo hay sesiones de DJ y los sábados se celebran conciertos y presentaciones de grupos musicales. La sonoridad que los responsables quieren imprimir a la zona aparece definida de forma clara en el anuncio para reclutar Djs que de forma regular circula por las redes sociales: “Buscamos nuevamente Djs con sonoridades Soul, Funky, Reggae, World Music, Jazz, Fusion, que quieran darse a conocer en el espacio del Mercado de Fusão”.

Pero la presencia musical no se limita a esos momentos especiales. Durante el día y hasta el momento del cierre, un flujo musical continuo de sonidos globalizados ocupa el espacio sonoro de la plaza. Este flujo musical incluye diversos géneros y estilos musicales –música lusófona, fado, electrónica, reggae, música latina, tango y world beats, entre otros–, que fácilmente podrían agruparse bajo la categoría de “músicas del mundo”. Esta música no está pensada para ser escuchada, sino que funciona más bien como hilo musical de fondo para otras actividades que se desarrollan en la plaza.

Por otro lado, esta combinación de sonidos exóticos pero al mismo tiempo accesibles construye el Mercado de Fusão como un espacio comercial. Jonathan Stern (1997) ha llamado la atención acerca de la presencia de la música como factor ambiental en los espacios comerciales, destacando su importancia en la organización y producción del espacio. En este sentido, el hilo musical del Mercado de Fusão funcionaría como una forma de “turismo aural” (Cosgrove, en Connell & Gibson, 2003, p. 155), es decir, como un elemento más que realza una experiencia de consumo del “Otro” en el que las “músicas del mundo” conformarían, en palabras de Veit Earلمان, “an ubiquitous nowhere”<sup>11</sup> (1996, p. 475).

El Mercado de Fusão recurre a la diversidad étnica y cultural pre-existente en la zona para construir un discurso que, por un lado, celebra esa diversidad y, por el otro, se sirve de ella para legitimar su propio proyecto. El mentor del mercado y emprendedor José Rebelo Pinto sintetiza la finalidad

11 Un omnipresente en ninguna parte.

del proyecto con las siguientes palabras: “El objetivo es revitalizar la zona, encajando [el Mercado de Fusão] en lo que ya existe en los alrededores. Queremos traer sangre nueva a la plaza. Queremos crear una nueva ciudad dentro de la ciudad”<sup>12</sup>.

Ofreciendo un entorno agradable para el consumo, reduciendo el peligro de encuentros “indeseados” y recreando las relaciones interculturales como ideales de civilidad, el Mercado de Fusão emerge como un “enclave”, en palabras de Haje y Reijndorp (2001), es decir, como una isla artificial de tranquilidad en medio de una zona marcada por desigualdades sociales y prácticas de exclusión. Del mismo modo que los sonidos globalizados que animan los días y las noches del mercado minimizan las disonancias y los matices propios del entorno sonoro de la plaza, podríamos argumentar cómo el discurso multicultural bienintencionado que enarbolan sus responsables enmascara un proceso de apropiación del capital simbólico de la Mouraria como barrio multiétnico. Es más, encubre una larga historia de intentos por controlar este lugar mediante la sanción de comportamientos considerados indeseables, muchos de ellos asociados a los diferentes grupos de origen inmigrante que han hecho un uso intensivo de la plaza desde su inauguración.

En efecto, el Mercado de Fusão no aparece en el vacío. La propia Mouraria es hoy resultado de diferentes camadas migratorias que se han ido asentando en esta zona de la ciudad de Lisboa a lo largo de las últimas décadas. Según datos del último censo (2011), la población de origen inmigrante representa un tercio de los habitantes del barrio. Estas personas se han apropiado del espacio urbano del barrio en sus propios términos, inscribiendo su cultura, prácticas y usos en el territorio que habitan. Prueba de ello es el desarrollo de una vibrante economía de negocios de venta al por mayor regentados por emprendedores de varias nacionalidades, cuyo epicentro se sitúa en los dos centros comerciales que jalonan la Praça do Martim Moniz y en los pequeños negocios étnicos que proliferan al interior del barrio (Gésero, 2012; Menezes, 2004, pp. 91-104).

La propia Praça do Martim Moniz, en tanto espacio practicado, fue ella misma resultado de este tipo de apropiaciones. La antropóloga Marluzi Menezes (2009) observa cómo poco después de su inauguración la plaza se convirtió en punto de encuentro de diferentes grupos de inmigrantes de origen africano y sudasiático. La presencia de estos grupos, así como de personas sin techo y toxicodependientes, disuadió a los vecinos de la Mouraria de usar la plaza, que rápidamente fue *racializada* como “el espacio de los Otros” (Menezes, 2004, p. 310). Para revertir esta situación, en 1998 el Ayuntamiento de Lisboa instaló 44 quioscos metálicos destinados a crear un mercadillo de artesanía, antigüedades y productos regionales. La iniciativa no funcionó y la plaza se convirtió en escenario de negocios ilícitos y actividades informales que implicaban a

12 Recuperado: 10 de octubre de 2013. En línea: [http://fugas.publico.pt/Noticias/306147\\_martim-moniz-e-uma-praca-do-mundo-e-um-mercado-de-Fusao](http://fugas.publico.pt/Noticias/306147_martim-moniz-e-uma-praca-do-mundo-e-um-mercado-de-Fusao)

grupos de origen chino, africano y sudasiático (Reginensi & Menezes, 2011). Fue entonces que la plaza comenzó a ser percibida como un lugar “peligroso”. Tras un segundo intento fallido por revitalizar el lugar, el Ayuntamiento resolvió retirar la mayoría de los quioscos a finales del 2000. De acuerdo con Menezes, este gesto contribuyó a una intensificación del uso de la plaza, no solo por parte de quienes ya estaban allí sino también por los usuarios de los centros comerciales y los turistas. Los principales espacios de sociabilidad en aquel entonces eran tres quioscos que servían bebidas y comida. Uno de ellos estaba regentado por ciudadanos de origen chino, otro –conocido como la Criola de Martim Moniz– por ciudadanos de origen caboverdiano, y el tercero, de nombre Fava Rica, por ciudadanos originarios de Europa del Este. Cada uno de estos tres establecimientos poseía una atmósfera propia. Mientras que la proximidad del quiosco Fava Rica con el Hotel Mundial aseguraba una presencia regular de turistas entre sus clientes, la Criola de Martim Moniz servía sobre todo a una clientela de origen africano y el quiosco chino hacía gala de una clientela más variada. En la conformación del carácter de estos lugares, la música y los distintos idiomas en los que se hablaba jugaron obviamente un papel destacado, especialmente en el caso de la Criola de Martim Moniz, donde los clientes se reunían para beber y escuchar música grabada angolana y caboverdiana hasta la medianoche.

Estos tres quioscos cerraron en el invierno de 2011, pocos meses antes de que la plaza apareciera vallada para su remodelación. La variedad sonora resultante de las dinámicas propias de cada uno de ellos fue reemplazada por el flujo continuo de música descontextualizada del Mercado de Fusão. Del mismo modo, la diversidad étnica y cultural pre-existente, la complejidad de las relaciones interculturales y las apropiaciones insolentes del espacio público urbano han sido convenientemente desactivadas bajo el paraguas del consumo privado de una diversidad cultural en permanente exhibición.

## LARGO DO INTENDENTE: EL CAMBIO COMO ESTRATEGIA DE SUPERVIVENCIA

“La revolución de Intendente pasa por la música y los artistas, las terrazas y los turistas” rezaba el titular de un periódico local a propósito de la inauguración, en el mes de junio de 2012, del renovado Largo do Intendente<sup>13</sup>. Ese mismo verano el Ayuntamiento de Lisboa organizó, bajo el lema “renace una plaza para la ciudad”, un festival para celebrar la remodelación de este espacio público que incluyó conciertos, funciones de teatro, ópera, espectáculos de baile y otras actividades con la nueva plaza como telón de fondo.

Pero la transformación de Intendente no consistió solo en cambios a nivel del entorno construido de la plaza. Agentes activos de este cambio fueron tam-

13 .Recuperado: 10 de octubre de 2013. En línea: [http://fuga.s.pUBLICO.pt/Noticias/307495\\_revolucao-do-intendente-passa-pela-musica-e-artistas-esplanadas-e-turistas?pagina=2](http://fuga.s.pUBLICO.pt/Noticias/307495_revolucao-do-intendente-passa-pela-musica-e-artistas-esplanadas-e-turistas?pagina=2)

bién los múltiples negocios que surgieron al calor de la intervención municipal. Además de la Casa Independente, a la que me referí antes, encontramos una antigua pensión de habitaciones por horas transformada en un hostel con un programa de residencias artísticas, una tienda para el ciclista urbano, un pequeño café que anuncia el menú del día en su página de Facebook, y otros bares y restaurantes que llegaron después. La apertura en el otoño de 2013 de la tienda insignia de A Vida Portuguesa, una cadena de tiendas especializada en venta de productos portugueses del pasado, causó una gran inquietud, las expectativas están puestas en una residencia para estudiantes universitarios internacionales en construcción y que las autoridades locales esperan que sea un revulsivo para la dinamización de la zona.

El intento de crear una atmósfera diurna, tranquila y segura en la zona, capaz de atraer negocios e inversiones en el sector inmobiliario –y con ello un público distinto al que ocupaba ese mismo espacio anteriormente– pasaba por eliminar (o al menos minimizar el impacto de actividades y comportamientos considerados “marginales” que se venían desarrollando en el entorno de la plaza como la prostitución o el tráfico y consumo de drogas en la vía pública. El blanco en esta lucha fue un conjunto de bares situados en la Rua de Benfornoso y la Rua dos Anjos. Conocidos como los “bares de alterne” o simplemente “bares de Intendente”, algunos de estos establecimientos llevan operando en la zona más de tres décadas, siendo claves para el dinamismo de la zona anterior a la intervención municipal. Su presunta asociación a los problemas de prostitución y drogas presentes en esta parte del barrio los convirtió en chivos expiatorio de la revitalización urbana del Largo do Intendente y calles adyacentes.

Así, los propietarios de estos bares recibieron el 10 de julio de 2012 (apenas unas semanas después de inaugurada la plaza) una notificación de las autoridades municipales que les obligaba a cerrar sus establecimientos dos horas antes de lo habitual. La alteración del horario de apertura respondía a una queja interpuesta por un grupo de vecinos que pidieron “tomar las medidas necesarias para limitar el ruido y las molestias en la Rua dos Anjos, en concreto la limitación del horario de apertura de los establecimientos”. El documento justifica la decisión asegurando que “los terribles efectos [de estos bares] en la calidad de vida de esta zona suponen una amenaza a los esfuerzos en la revitalización de esta parte de la ciudad”. El documento concluye afirmando que “la degradación social y urbana limitan el potencial de la zona Intendente/Mouraria para atraer nuevos inversores, visitantes y residentes”, estableciendo una conexión directa entre la degradación de la zona y estos bares.

Tras una tensa reunión con los responsables del GABIP-Mouraria, los propietarios de los bares decidieron interponer un recurso conjunto contra la decisión del Ayuntamiento. En esa misma reunión, el representante del GABIP les respondió que las posibilidades de que la reclamación prosperase eran escasas y les conminó a “subirse al tren del cambio” en vez de resistirse a él. Por

su parte, los dueños de los bares insistieron en que el problema no estaba en el interior de sus negocios, sino en la calle. Señalaron a los usuarios del espacio público como los principales causantes del problema del ruido y no a la música procedente del interior de los bares. A pesar de la intervención en el entorno construido y la presencia constante de una pareja de policías, los traficantes y consumidores de drogas, algunas prostitutas y grupos de hombres ociosos apostados en las esquinas continúan siendo parte del paisaje urbano de la zona. La atmósfera de degradación humana y una cierta sensación de inseguridad persisten a pesar de los cambios.

Si tanto las autoridades locales como los nuevos negocios privados han recurrido a actividades relacionadas con la música para capitalizar la renovación del Largo do Intendente y atraer nuevos públicos, la música también formó parte fundamental de algunas iniciativas de base que, a medio camino entre la *resiliencia* y la resistencia, intentaron que los “bares de alterne” se adaptasen a los nuevos tiempos a través de una agenda definida en sus propios términos. Estas iniciativas surgieron de un grupo informal creado para este fin (“Grupo informal de bares e amigos do Intendente”) y que contaba entre sus miembros con los propios dueños de los bares, algunos vecinos, clientes y un grupo de simpatizantes vinculados a movimientos asociativos del barrio.

La primera de estas acciones fue concebida como un día de puertas abiertas cuya finalidad era dar visibilidad a los bares y promocionar las calles de Benfornoso y lo Anjos como una zona alternativa de ocio nocturno. El Día (I)<sup>14</sup> contó con diversos eventos que transcurrieron a lo largo del día dentro y fuera de los bares. Las calles se decoraron para la ocasión con cuerdas de ropa tendida de un lado a otro de la calle. La fachada de un edificio abandonado se convirtió en lienzo para un grafiti y una *marching band* amenizó el comienzo de la noche recorriendo la calle de arriba a abajo con música festiva. Durante la tarde hubo clases de danza Bollywood al aire libre y por la noche un taller de diseño erótico en uno de los bares. Pero el grueso de la programación consistió en distintos conciertos y sesiones de DJ en los siete bares que participaron en la acción, los cuales abarcaron distintos estilos y géneros musicales (de música africana a música de la década de 1970, pasando por una sesión de música de los filmes de Pedro Almodovar y por otras de música actual), estilos musicales alejados en su mayoría de la música que habitualmente se escucha en estos locales.

El uso activo de la música para crear y promover una imagen de los bares más atractiva y consonante con los patrones de consumo actuales se puso de manifiesto semanas antes de la celebración del Día (I). La página en Facebook creada para promover el evento se llenó de enlaces a videos musicales en YouTube que, en cierto modo, ofrecían un anticipo de la atmósfera musical del día. La ecléctica selección musical incluía música samba y funk, artistas como Madonna o

<sup>14</sup> El Día (I) se celebró el 11 de mayo de 2013 y contó con la participación de los bares Cantinho do Benfornoso, Tominho, Sarriá, Bar Palma, Anjos Bar, New Times, bar Ferro Velho, Trinitá y Securas.

Letta Mbulufunk, grupos como Abba o música de Madagascar, Brasil o Senegal, entre otros países. Además, los organizadores crearon un canal de radio on-line –Radio (I)– que comenzó a emitir también semanas antes del evento<sup>15</sup>. Por último, siguiendo la misma lógica del Día (I), el mismo grupo organizó ese mismo verano un segundo evento llamado las Noites (I), con una programación para cada uno de los bares que abarcó las noches de sábado del mes de julio. En esta ocasión, el evento se incluyó en el marco de un festival de mayor envergadura, llamado “Largos da Mouraria”, organizado por el Ayuntamiento de Lisboa y que tuvo como escenario diversos espacios públicos del barrio.

### CONCLUSIÓN

La cualidad efímera del sonido transforma el entorno sonoro urbano particularmente sensible a los procesos de cambio y lo convierte en un espacio abierto a un análisis multidisciplinar. La última década ha sido testigo de un creciente interés dentro de los llamados *sound studies* por investigar de qué forma el desarrollo de las ciudades y los procesos de revitalización urbana alteran la sonoridad de los espacios urbanos. No podemos olvidarnos, sin embargo, de la centralidad de la música en la experiencia sonora individual y colectiva. En este sentido, el artículo intenta reposicionar la música dentro de los debates actuales sobre la sonoridad mutable de los espacios públicos urbanos. Que la música es un elemento central de los procesos actuales de cambio urbano y un componente sustancial del entorno sonoro de ciertos espacios urbanos queda ejemplificado en el caso del barrio lisboeta de la Mouraria. Por un lado, la música es una pieza clave en el discurso que construye esta “nueva” Mouraria como mercancía y, por el otro, ciertas músicas producen esta “nueva” Mouraria, ofreciendo una banda sonora particular para cada uno de sus espacios públicos renovados.

“Ay, Mouraria. Donde un día todo cambió”<sup>16</sup>. (Carneiro, 2012, p. 8). Esta frase tomada de la revista municipal de Lisboa presenta la renovación de la Mouraria como si de un cuento de hadas se tratase. Como en el cuento de Cenicienta, da la impresión que, gracias a un golpe de varita mágica, esa Mouraria maldita y degradada se transformó de la noche a la mañana en el sueño de cualquier planificador urbano. No obstante, lejos de ser un proceso homogéneo y/o unidireccional, la transformación urbana de la Mouraria es un proceso complejo que moviliza diferentes actores, agendas e intereses que no cantan con una única voz. Un acercamiento etnográfico temperado, que sitúe la música en el centro del análisis, resulta especialmente útil a la hora de explorar la polifonía de voces que participan en la revitalización urbana de este barrio. En los tres estudios de caso presentados aquí hemos visto cómo distintos discursos musicales, implicando a diferentes actores (organizacio-

<sup>15</sup> Recuperado: 6 de noviembre. En línea: [http://mixlr.com/radio\\_i/](http://mixlr.com/radio_i/)

<sup>16</sup> Ai Mouraria. Onde um dia, tudo mudou.

nes de base, vecinos, emprendedores, autoridades locales), tradiciones (fado, músicas del mundo, música *indie*) y discursos (la invención, la tradición, cosmopolitismo, resiliencia) dotan a los espacios públicos urbanos de la Mouraria de una sonoridad particular.

Paradójicamente y a pesar de sus diferencias, la tematización musical de los tres espacios analizados aquí sugiere un proceso de equalización en curso que, sin duda, suavizará hasta disolver las asperezas y disonancias del lugar.

## REFERENCIAS

- Carneiro, L. M. (2012). Ai Mouraria. Onde um dia, tudo mudou. *Lisboa. Revista Municipal*, 1, pp. 8-9.
- Colvin, M. (2008). *The Reconstruction of Lisbon: Severa's Legacy and the Fado's Rewriting of Urban History*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Connell, J. & Gibson, Ch. (2003). *Soundtracks. Popular Music, Identity and Place*. London: Routledge.
- Elliott, R. (2010). *Fado and the Place of Longing: Loss, Memory and the City*. Aldershot: Ashgate Publishing.
- Erlmann, V. (1996). The aesthetics of the global imagination: reflections on world music in the 1990s. *Public Culture*, 8, pp. 467-487.
- Gemann Molz, J. (2007). Eating Difference. The Cosmopolitan Mobilities of Culinary Tourism. *Space and Culture*, 10, pp. 77-93.
- Gésero, P. (2012). O Espaço é o Lugar: O Martim Moniz na Migrantscape de Lisboa. *Sociologia* (Número temático) 1, pp. 159-180.
- Gray, L. E. (2013). *Fado Resounding. Affective Politics and Urban Life*. Durham: Duke University Press.
- Hajer, M. & Reijndorp, A. (2001). *In Search Of The New Public Domain*. Rotterdam: NAI Publishers.
- Machado Pais, J. (1983). A prostituição na Lisboa boémia dos inícios do século XX. *Análise Social*, 19, pp. 939-960.
- Menezes, M. (2004). *Mouraria, Retalhos de um imaginário. Significados urbanos de um bairro de Lisboa*. Oeiras: Celta.

- Menezes, M. (2009). Praça do Martim Moniz: Etnografando Lógicas Socioculturais de Inscrição da Praça no Mapa Social de Lisboa. *Horizontes Antropológicos*, 15, pp. 301-328.
- Reginensi, C. O. & Menezes, M. (2011). Pratiques, entre formel et informel, dans les espaces urbains: lisbonne -portugal et rio de janeiro- brésil. Recuperado: 10 de octubre de 2013. En línea: <http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00605013>
- Sánchez Fuarros, I. (2016). “Ai, Mouraria!” Music, Tourism and Urban Renewal in a Historic Lisbon Neighbourhood. *MUSICulture*, 46, 1.
- Sterne, J. (1997). Sounds Like the Mall of America: Programmed Music and the Architectonics of Commercial Space. *Ethnomusicology*, 4, pp. 22-50.
- Viera Nery, R. (2010). *Para una história do fado*. Lisboa: Público.
- Zukin, Sh. (2010). *Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places*. Oxford: Oxford University Press.

---

 IÑIGO SÁNCHEZ FUARROS
 

---

Iñigo Sánchez Fuarros es un Investigador Postdoctoral (financiada por FCT, Fundação para a Ciência ea Tecnologia) en el Insituto de Etnomusicología y el Centro para el Estudio de Música y Danza (INET-MD) en la Universidade Nova de Lisboa. Recibió su doctorado en antropología de la Universidad de Barcelona (España), con una tesis sobre las prácticas musicales de la diáspora cubana en Barcelona. Su trabajo actual se centra en la relación entre la música, el espacio urbano y el aburguesamiento en Lisboa. Es el editor de TRANS-*Transcultural Music Review*.

E-mail: [inigo.sanchez@fcs.unl.pt](mailto:inigo.sanchez@fcs.unl.pt)

# Los festivales y el refuerzo de la tambora como forma de producción cultural en la Depresión Momposina<sup>1</sup>

► JUAN CARLOS ESCOBAR CAMPOS, PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA DE BOGOTÁ, COLOMBIA

*Fecha de recepción: octubre de 2015*

*Fecha de aceptación: noviembre de 2015*

---

**RESUMEN:** *En este artículo se estudia la tambora, música folclórica tradicional de una región de la Costa Caribe colombiana, como vehículo de comunicación de contenidos culturales: ideas, creencias, valores y significados. Se explica cómo el tránsito de esta música desde su contexto social original hacia la puesta en escena en festivales anuales refuerza el valor simbólico de las prácticas artísticas de sus actores. Adicionalmente, se describe la manera en la que la danza, el canto y la música, como vehículos de comunicación cultural, producen sentidos particulares de existencia para los habitantes de la región, a través de la narración de historias, de la invención de tradiciones, de los cantos a la naturaleza y de la representación de las precarias realidades sociales de la región. Se presentan análisis de las prácticas artísticas que se interpretan desde algunas perspectivas de la sociología contemporánea.*

**PALABRAS CLAVE:** *Ruedas de tambora, festivales, tradición, performances.*

---

<sup>1</sup> Este trabajo es parte de una investigación más larga publicada como libro digital: Escobar, J. C. (2015). *La tambora: El sentir de la cultura ribereña en la Depresión Momposina*. Bogotá: Facultad de Ciencias Sociales-Pontificia Universidad Javeriana. E-book disponible en: <http://cienciasociales.javeriana.edu.co/publicacionesdigitale>

**ABSTRACT:** *This paper studies la tambora –traditional folkloric music of the Colombian Caribbean Coast– as a communication vehicle of cultural contents such as ideas, beliefs, values and meanings. It explains how this music transits from its original social context towards a staging context in annual festivals, which reinforces the symbolic character of the artistic practices of their actors. Additionally, it describes the way in which dance, singing and music, as vehicles for cultural communication, produce particular senses of life for the inhabitants of the region through a kind of storytelling, through the invention of traditions, through the song to nature and through the representation of the region's precarious social reality. It presents an analysis of the artistic practices interpreted from some contemporary sociological perspectives.*

**KEY WORDS:** *Tambora circles, festivals, tradition, performances.*

## INTRODUCCIÓN

La música tradicional colombiana es bien conocida en el mundo entero. Su principal exponente, la cumbia, ha tenido una amplia difusión en América Latina<sup>2</sup>. Sin afirmar que la cumbia llegó a ser olvidada en Colombia, perdió su protagonismo por completo en las décadas de los ochenta y noventa (Wade, 2002), tiempo después del cual se fue recuperando paulatinamente, hasta que resurgió con la aparición en escena de nuevos grupos, artistas y fusiones que reivindicaron su identidad sonora<sup>3</sup>.

A la par de este resurgimiento, apareció un nuevo interés en los músicos, en los investigadores y en el público por las demás músicas tradicionales de otras regiones de Colombia, las cuales estaban ocultas por el brillo que había tenido la cumbia en años atrás. Desde estas tradiciones musicales, tocadas con gaitas, marimbas, tambores, arpas, tiple y violines, en costas, montañas, llanuras, selvas, ríos y desiertos de Colombia, se veía con mucha preocupación la transformación del gusto musical de los jóvenes, quienes se inclinaban por los sonidos modernos de las industrias musicales; como la expresión contemporánea del vallenato, que responde a las industrias musicales, igual que el reguetón.

Con el fin de preservar el legado musical y la herencia cultural de estas músicas, han aparecido en todo el país festivales especializados que incentivan la participación de agrupaciones musicales en tarima. En estos festivales se pretende promover la creación y formación de nuevos músicos que con el tiempo puedan seguir ejecutándolas, también se pretende difundir, promover y reproducir estos géneros.

<sup>2</sup> En países como México, Venezuela, Perú, Chile y Argentina la difusión de la cumbia supuso incluso múltiples transformaciones y adaptaciones del género a las características sonoras propias de cada pueblo.

<sup>3</sup> Bomba Estéreo y Sistema Solar son algunos de los grupos más significativos en esta corriente de rescate cumbiero.

Estos festivales han ganado reconocimiento nacional y regional, tanto es así que, en su última versión, el Festival Petronio Álvarez, especializado en música de la Costa Pacífica colombiana, contó con la presencia de más de 120.000 espectadores en una sola noche (Elpais.com.co, 2015). Otros festivales de música y baile tradicional como el Festival Mono Núñez, el Festival de Gaita de San Jacinto, el Torneo del Joropo en Villavicencio, el Festival de la Leyenda Vallenata de Valledupar y el Festival de la Cumbia en el Banco y el Festival de Colombia al Parque, en Bogotá, tienen muchísima aceptación y se han convertido en eventos de trascendencia nacional.

Los festivales de tambora de la Depresión Momposina ocurren en una escala mucho menor. Festivales con un alcance que no trasciende lo regional, con asistencias de 200 y 300 espectadores cada uno, pero que, igualmente, han pretendido desde sus comienzos preservar la existencia de la música de tambora; baile *cantao* y de raíz africana, española e indígena. A pesar de su corto alcance, los festivales de tambora tienen una importancia altísima para los habitantes de la región, específicamente para aquellos músicos, cantantes e intelectuales que recuerdan con nostalgia el pasado sonoro de sus ancestros; las fiestas al aire libre, las voces de las viejas cantadoras, los cantos de campesinos y pescadores y demás elementos que consolidaron una cultura propia.

Algunas veces referida como una prima cercana de la cumbia, la tambora es un género musical que nace en las riberas del Río Magdalena, entre sus cauces medio y bajo, concretamente, en lo que se denomina subregión de la Depresión Momposina. Sus elementos indígenas, africanos y españoles, rasgos visibles de un pasado perdido entre la tradición oral y la transculturación de cantos, bailes y ritmos, confirman la existencia de un origen triétnico en esta música, cuya historia, no obstante, es imposible de reconstruir con precisión académica (Rojas Mora, 2013).

En los últimos treinta años, esta música enraizada en las tradiciones festivas de los pueblos del Río Magdalena, ha perdido su protagonismo en fiestas patronales y carnavales, y ha migrado hacia un espacio especializado, desde donde se representan y se comunican ideas, valores y símbolos de una cultura: el festival. Si hace algunos años, durante los momentos de fiesta de los pueblos, el calor y la sensualidad de la tambora eran parte de un ritual que permitía forjar una identidad común, a partir de la comunicación cultural, hoy en día, el festival de tambora, como escenario especializado de difusión musical, se ha complejizado en sus mecanismos de comunicación de ideas, valores y significados. Estos nuevos mecanismos de comunicación cultural son el resultado de la transformación de las prácticas musicales, a partir del surgimiento del festival como escenario especializado para la música de tambora. El objetivo de este artículo es brindar un marco analítico, desde algunas corrientes contemporáneas de la sociología, para comprender la importancia actual de los festivales de música tradicional en Colombia y quizá en otros

lugares del mundo. Así, describiré los nuevos mecanismos de comunicación cultural presentes en los festivales de tambora y cómo a través de ellos se asegura la reproducción y la constante reconfiguración, en el performance, de lo que denomino *cultura ribereña*.

Debido a que trata de música y otras formas artísticas, este artículo contiene una preocupación por los signos y por los símbolos presentes en la tambora como complejo de prácticas culturales. De esta manera, para el estudio de estas formas artísticas se requiere tanto de un marco analítico para abordar el contenido semiótico como de una metodología que permita verificar que la interpretación dada por el investigador al símbolo corresponde con aquella interpretación del sistema social. Frente a lo primero, el marco analítico utilizado en esta investigación tiene que ver con la teoría del signo de C.S. Peirce (Tagg, 2012; Turino, 2010), que por razones de espacio no desarrollo en este artículo. Frente a lo segundo, se utilizó una metodología principalmente etnográfica, que incluyó la descripción densa, por medio del diario de campo, la observación participante, la entrevista y el estudio de la música de tambora (Escobar, 2015).

### LA DEPRESIÓN MOMPOSINA COMO CONTEXTO GEOGRÁFICO

A unas seis horas de Cartagena, Barranquilla y Santa Marta se encuentra la que en su momento llegó a ser la tercera ciudad más importante de la Nueva Granada: Mompox. Su ubicación estratégica en la otrora arteria de comunicación más importante de Colombia, el Río Magdalena, la hizo una influyente ciudad de comerciantes. Sin embargo, a principios del siglo XX, la aparición de nuevas formas de transporte en tren y carreteras, y el cambio de cauce del Río hicieron que Mompox perdiera dramáticamente su importancia en la vida nacional. El Río Magdalena fue olvidado y con esto se perdió su navegación a gran escala.

Los pueblos que rodean a Mompox conforman una subregión denominada la Depresión Momposina, ubicada en el sur de los departamentos de Bolívar, Cesar y Magdalena de la Costa Atlántica colombiana (véase figura 1). Esta depresión es un área marcada por el estancamiento de aguas en ciénagas, pozos, ríos y caños, entre otros. Una zona rural de Colombia donde, sumadas a la precariedad económica, las condiciones geográficas mantienen el área en una situación de relativo aislamiento frente al resto del país: el transporte terrestre requiere siempre de al menos un viaje fluvial para desplazarse de un lugar a otro y los viajes fluviales dependen de la disponibilidad de lanchas, chalupas y pequeños botes. San Martín de Loba, Barranco de Loba, Hatilo de Loba, Tamalameque, El Peñón, El Banco, Altos del Rosario y Rioviejo son algunos de los pueblos que conforman la Depresión Momposina y donde surgió la tambora como complejo artístico.



Figura 1.

## LA TAMBORA

La tambora como baile “canta” es un complejo de prácticas culturales que agrupan el baile, el canto y la ejecución musical. Nace en estas tierras tropicales, de la confluencia de tradiciones culturales diversas, en la complicidad del esclavo y el indígena, bajo el yugo unas veces déspota y otras veces protector del español. Es, entonces, un género musical que agrupa cuatro aires o ritmos: la tambora-tambora, el berroche, la guacherna y el chandé; a los cuales corresponde un estilo particular de baile. Por su característica de baile cantao, la tambora es propiamente un baile pero a la vez es un canto y una música cuya naturaleza alegre se desprende de la cultura festiva de la que proviene (Carbó, 1993).

La música se toca con dos tambores de origen africano: el currulao y la tambora. Ambos se construyen con madera en su base y con cuero de animales (venados, chivos y hasta vacas) en sus parches. El currulao es un tambor de un solo parche que se toca con las manos, a la manera de la conga o el djembé; la tambora es un tambor de doble parche, que se golpea con baquetas o palos de madera, a manera de bombo. Igualmente, las maracas acompañan constantemente la base rítmica, junto con las palmas de los coristas y los cantantes.

Una de las características más africanas de los bailes cantaos es el esquema de canto-respuesta que se mantiene en la música de tambora. En el canto de esta música un cantante principal se encarga de los versos, mientras que un coro más grande que lo rodea, responde. El cantante cuenta historias, dedica versos, hace comentarios satíricos, desahoga sus penas y desafía a sus rivales, mientras que un coro lo acompaña con las palmas y luego responde. Por lo general, las mujeres son las protagonistas de estos cantos, sus voces son muy potentes y cada vez que cantan su fuerza vocal se acompaña del ánimo y la alegría de su espíritu.

El baile es muy rápido y alegre. Generalmente, se desarrolla al interior de un círculo integrado por músicos, cantantes y demás asistentes de la fiesta, que se llama *rueda de tambora*. Al interior de la rueda, la mujer, con una falda larga, agarrada por sus extremos, invita al coqueteo del hombre, quien con su sombrero la sigue. Las parejas entran y salen de la rueda, y así se desarrolla una noche de fiesta

de tambora, donde el licor fluye hasta la madrugada y donde se dan cita todos los personajes del pueblo para contar sus historias y reafirmar su identidad.

### LA COMUNICACIÓN CULTURAL EN LA RUEDA RITUAL

Como he descrito, la tambora como baile cantao es una manifestación festiva de los pueblos de la Depresión Momposina, un momento de su vida pública en el cual la música, el baile y la danza se convierten en un ritual de celebración. Tradicionalmente, era muy común que los habitantes de esta región se reunieran en la calle de algún pueblo para formar la rueda y bailaran durante toda una noche. Poco a poco, estas ruedas se fueron haciendo menos comunes. Durante las escasas ruedas que hoy se celebran, todos entonan canciones conocidas mientras aplauden y bailan, y mientras los tamboreros repican los cueros de los instrumentos. Con la mezcla del licor, el baile y la música, se producen momentos de éxtasis en las ruedas de tambora, un despliegue de energía en cuyo marco sus participantes parecen entrar en trance, desprenderse de todas las preocupaciones terrenales y concentrarse únicamente en el importante momento festivo.

Los efectos sociales de este tipo de efervescencia colectiva en rituales han sido ampliamente estudiados por sociólogos como Émile Durkheim (2008), Randall Collins (2009) y Jeffrey Alexander (2006). Particularmente me interesa, para este trabajo, rastrear el tipo de efectos sociales que desde las ruedas rituales de tambora se mantienen en los festivales de esta música. ¿En qué medida se mantienen esos efectos sociales? ¿Cómo se transformaron? ¿Qué permanece en ellos? Considero que uno de los efectos más importantes de la rueda de tambora que implica una transición hacia los festivales es el de la construcción y reproducción de significados que forman parte de una identidad común a la que denomino, como señalé antes, cultura ribereña. Esta cultura se ve reforzada en sus valores, creencias, ideas y símbolos gracias a que, tanto en la rueda como en los festivales, existen mecanismos efectivos de comunicación.

### LA ESTRUCTURA DE LA RUEDA DE TAMBORA

En los rituales de grupos sociales poco diferenciados la comunicación cultural fluye con más facilidad gracias a la existencia de mecanismos que aseguran la efectividad de esa comunicación, que se percibe como auténtica y que tiene la capacidad de transmitir contenidos culturales que se fijan en el grupo (Alexander, 2006).

Particular importancia en este análisis tiene la estructura de la celebración de la rueda de tambora como un ritual. Los componentes de la rueda tambora son los siguientes:

- Cantadores y cantadoras
- Coros

- Músicos
- Parejas de bailadores
- Público general
- Licor
- Canciones
- Baile
- Indumentaria (sombreros campesinos, faldas y abarcas, entre otros.)

La manera en la que todas estas piezas de la fiesta se enlazan permite que la comunicación fluya con facilidad por la cercanía de sus actores y porque todos los participantes de una rueda participan del ritual activamente. Todos los participantes desarrollan al menos la función de hacer coros y aplaudir, mientras que otros tocan, bailan y lideran las voces. Adicionalmente, el licor es un detonante de alegría y placer consustanciado que está presente durante toda la celebración y del que todos disfrutan –es importante aclarar que en estas ruedas no participan menores–. Igualmente, la ropa que todos visten en una rueda de tambora es la ropa diaria, por lo general, atuendo campesino cuyo sombrero y la falda se utilizan para el baile.

Algo que caracteriza la práctica de la rueda de tambora es la indistinción de sus miembros. Indistinción que parte del hecho de que todos provienen de un mismo contexto histórico, social, económico y geográfico. Indistinción que hace que las vivencias personales sean muy parecidas y que las historias que se cuentan en una noche se repitan al año siguiente con otra persona. Como práctica cultural que es, la tambora despliega unos medios simbólicos que transmiten un contenido de ideas, creencias y valores que, a la vez, integran una cultura común y dotan de sentido la vida del individuo de la Depresión Momposina.

En la rueda de tambora los medios simbólicos son la danza, el canto, la música y los versos, entre otros. Veamos, como ejemplo de la comunicación, los versos de tambora. Muchos de los versos de la tambora se repiten en las canciones tradicionales, desde hace más de un siglo, con muy pequeñas modificaciones. También aparecen versos nuevos de la genialidad y de la ocurrencia de los cantadores y cantadoras que se renuevan con cada generación y que le aportan creatividad y permanencia a sus composiciones. El éxito de los nuevos versos y su permanencia en el tiempo, así como la repetición de versos antiguos, son muestras de la efectividad de la comunicación en una rueda. Y es que un verso se puede interpretar como el acto de dar a conocer un contenido –por lo general, una anécdota o una historia del pueblo– pero solo el acto de entender ese contenido indica que la comunicación ha sido exitosa. De lo contrario, la comunicación debe entenderse como comunicación fallida. Por la indistinción que hemos señalado y la facilidad en la articulación de los elementos del ritual, el verso es de fácil entendimiento para los miembros de la tambora y, por tanto, un ejemplo de comunicación exitosa.

Situaciones que permanecen en la memoria colectiva a manera de relatos y momentos que vale la pena recordar porque lo que hoy ocurre en un pueblo mañana se repite en otro (Pino Ávila, 1990). Todas estas historias son la representación artística de la realidad del pueblo, es decir, constituyen la manera propia de una cultura de entender su realidad y plasmarla en versos para que permanezcan en el tiempo, ya no en forma de personas, sino de personajes y, ya no a manera de historias, sino de cuentos, algunos veces con altas dosis de magia y creatividad<sup>4</sup>.

Veamos un ejemplo de estos versos:

La triste viuda lloraba / la muerte de su marido / Y en el llanto preguntaba / que si el otro había venido.  
 No sé qué tiene mi pecho / que mi voz ya no levanta / Se parece a la sirena / cuando de mañana canta.  
 Bajaron tres reyes magos / bajaron por el oriente / bajaron solicitando / donde vendían aguardiente.

Estos versos son un ejemplo de una comunicación que contribuye a la constante elaboración de una cultura común en las prácticas festivas, dancísticas y musicales de la tambora. Una cultura común que el sociólogo Orlando Fals Borda (2002) denominó *cultura anfibia* por ser propia de hombres campesinos y pescadores pero de mujeres madres, lavanderas y cocineras también. Asimismo, es una cultura cimentada en las relaciones con la naturaleza, particularmente con animales y con los cuerpos de agua. Una cultura de creencias católicas populares –en el sentido del catolicismo popular planteado por Manuel Marzal (2002), que entiende la práctica católica desde la cultura popular de los pueblos latinoamericanos– pero también de leyendas y mitos y de historias mágicas contadas en los relatos de los viajeros. Una cultura que le hace honor a la espontaneidad, a la risa y a la poca solemnidad y mucha franqueza de sus relaciones sociales.

## LOS FESTIVALES Y EL MUNDO DE LA TAMBORA

Desde hace unos cuarenta años, la estructura tradicional de la tambora comenzó a cambiar en la Depresión Momposina. Durante las décadas de los setenta, ochenta y noventa, diferentes procesos sociales hicieron que la tambora perdiera su protagonismo en las fiestas patronales y en la navidad, y fuese reemplazada con el vallenato y las rancheras de los bares y cantinas. El auge de la minería aurífera entre 1979 y 1996 posibilitó la llegada de nuevos colonizadores y explotadores de oro a los pueblos de la Depresión Momposina. Este auge hizo que se incrementara la capacidad adquisitiva de los hombres jóvenes que

<sup>4</sup> Se podrá notar la cercanía de estas prácticas culturales con el estilo literario del Premio Nobel Gabriel García Márquez, cuyo *realismo mágico* está enraizado en las vivencias de los pueblos de la Costa Caribe, dentro de los cuales, por su puesto, se ubica la Depresión Momposina.

trabajaban como excavadores en las minas. La llegada de grupos armados –guerrilleros en los años ochenta y paramilitares, en los noventa– también trajo a la región nuevas transformaciones con el desarrollo de actividades ilegales como la extorsión, el robo de ganado y la implantación de regímenes violentos. Con la llegada de personas extranjeras a los pueblos de Loba y el empuje de la nueva capacidad adquisitiva, se instalaron discotecas, bares y billares nocturnos, mientras algunas mujeres se dedicaban a la prostitución (Medina, 2014). Este nuevo estilo de vida nocturna produce nuevas preferencias en los jóvenes y los aleja de las celebraciones de la tambora, haciendo que las ruedas de tambora empezaran un proceso de extinción.

Así, en 1984 y en 1986 se crearon los festivales de tambora de San Martín de Loba y Tamalameque, respectivamente (Carbó, Tambora y festival: Influencias del festival regional en la música tradicional, 1999). Esta creación fue impulsada por líderes sociales e intelectuales de la zona que veían en la tambora algo más que una música. En palabras del fundador del festival de San Martín de Loba:

Esas concientización de valorar lo nuestro la adquirí siendo ya educador, cuando me tocó vincularme al colegio agropecuario de acá de San Martín (...) yo sentí que en la población se estaba perdiendo algo de nuestras tradiciones, algo de nuestro folclor, y era lo de las tamboras por la influencia de la música grabada, del picó<sup>5</sup>, había mucha música foránea que inundaba a estos pueblos y, en cambio, eso que era nuestro lo estábamos despreciando, se lo comenté a otros compañeros docentes y surgió entonces [la idea]<sup>6</sup>.

Dos son los tipos de cambios en las prácticas de la tambora que se dieron en la Depresión Momposina a partir de la creación de los festivales. El primer tipo de cambio tiene que ver con creación de un *mundo del arte* especializado en la música de tambora y el segundo tipo de cambio refiere a las prácticas musicales de la tambora que hicieron que se requiriera un mecanismo distinto para hacer efectiva la comunicación de contenidos culturales.

La aparición de un mundo de personas especializado en el conocimiento de la tambora y el surgimiento de una estética específica para el juzgamiento de su música, baile y canto según criterios específicos sigue la lógica de la creación de un mundo del arte en el sentido propuesto por el sociólogo Howard Becker (2008). Por razones de espacio sólo voy a referir a las consecuencias más importantes de la creación de este mundo del arte, que fueron:

- La aparición de al menos un grupo de tambora en cada pueblo de la región. Como se muestra en el segundo mapa (figura 2).

<sup>5</sup> De origen jamaicano el Pick-up (picó), estos aparatos son las grandes máquinas sonoras del Caribe. Torres conformadas por 3 ó 4 parlantes que alcanzan la potencia de 80 a casi 90 dB, como pude comprobar con una medición de contaminación auditiva. En la actualidad, estas máquinas reproducen vallenato y canciones de moda como champetas y se encuentran más que todo en discotecas, billares y bares.

<sup>6</sup> (Entrevista a Álvaro Mier - Fundador del Festival de Tambora de San Martín de Loba, 2014)

- El surgimiento de artistas de tambora, quienes se diferencian de los demás habitantes de los pueblos por ser los únicos con la posibilidad de tocar tambora en tarima.

- La consolidación de una estética para el juzgamiento de la calidad artística de la tambora, según criterios basados en autenticidad y tradición.

- La grabación de algunos temas de tambora, especialmente en los discos de Martina Camargo, quien se consolida a nivel nacional como una de las cantadoras de música tradicional más importantes del país.

- La especialización de artistas en cada área de la tambora: unos, en los tambores; otros, en la voz principal; algunos, en los coros, y otros cuantos, en el baile.

- La vinculación de los niños a las prácticas de tambora con la creación de semilleros para la enseñanza.

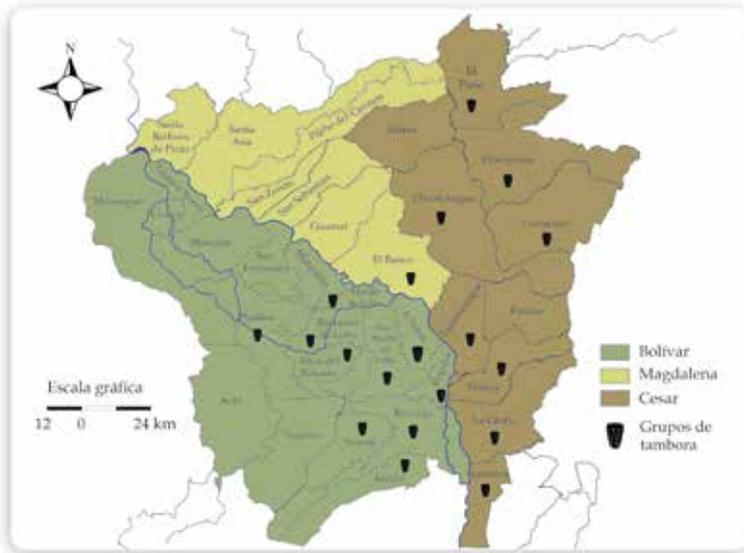


Figura 2.

Por otro lado, el musicólogo colombiano Óscar Hernández (2010) ha estudiado las transformaciones que atraviesa una música tradicional cuando es llevada al escenario en la forma de festivales. Estos cambios son apenas lógicos si se tiene en cuenta que se pasa de un formato musical para las celebraciones populares a un formato de exhibición, concurso y premiación de artistas destacados. Pero con la creación de festivales la tambora cambia como complejo cultural y no sólo como música, ya que con la especialización de los artistas y con la complejización de las relaciones entre partícipes del mundo de la tambora aparece la necesidad de comunicar de manera distinta.

Algunos de los cambios más visibles en la tambora con la creación de unos festivales son los siguientes:

- La aparición de jurados especializados en la calificación de la ejecución de la tambora.
- La diferenciación entre artistas y público, que antes eran uno solo en la rueda.
- El surgimiento de vestidos especiales para la puesta en escena de la tambora.
- La creación de unas reglas estéticas para la ejecución del baile de la tambora en escena.
- La estandarización de ritmos y parámetros para la ejecución musical de los instrumentos.
- La tendencia hacia la afinación de los coros, que antes cantaban una línea melódica de manera heterofónica.
- La aparición de voces educadas según los parámetros del canto occidental.
- La emergencia de un circuito de festivales de tambora en diferentes pueblos de la región, como se muestra en el mapa 3 (figura 3).

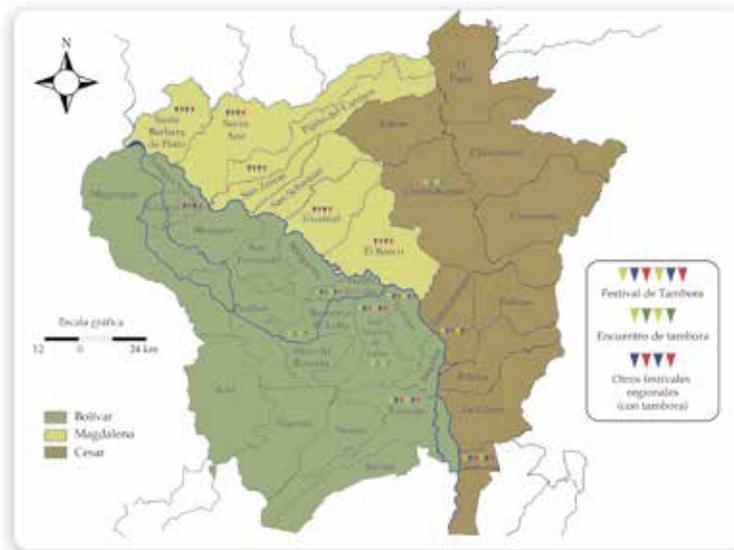


Figura 3.

Como se puede ver, la aparición de festivales de tambora implicó, en el nivel de las prácticas culturales, la diferenciación y la profesionalización de los actores de la tambora y su evolución en artistas con conocimientos especializados. Este tránsito ha permitido que se premie a las mejores voces, los mejores músicos y los mejores bailarines de tambora en tarima, todo lo cual

contribuye a una separación a nivel social de los artistas de tambora y el público en general. El público entonces ha quedado separado de la participación en la tambora y se convierte en un mero espectador.

¿Cómo es posible, entonces, la comunicación entre público y artistas si el primero no siempre tiene los conocimientos expertos para entender la tambora en tarima? ¿Qué se transmite en un festival de tambora? ¿Cuál es el efecto de lo que se transmite a nivel social?

También ocurre una transformación importante a nivel individual con la aparición de artistas y de un mundo especializado en la tambora. Con el surgimiento de una estética y de un lenguaje que se deben dominar, aparece también un artista con preocupaciones individuales que aporta un contenido cada vez más personal a la tambora, incluyendo letras con historias personales, bailes con pasos propios y voces cada vez más destacadas. ¿Cómo es posible, entonces, la articulación de estas preocupaciones individuales en tarima con el contexto de la región y de los festivales?

#### EL PERFORMANCE Y EL USO DE LOS MEDIOS SIMBÓLICOS DE LA TAMBORA

Para responder las preguntas planteadas en el acápite anterior, retomaré herramientas de la sociología cultural contemporánea (Alexander, 2006). Desde esta disciplina se entiende que, en sociedades complejas, para alcanzar los efectos sociales de un ritual se requiere del uso de mecanismos como el *performance*<sup>7</sup>, que pongan en contacto los elementos separados y diferenciados de un sistema social. El *performance* es entonces la puesta en escena y el conjunto de estrategias simbólicas de los artistas para alcanzar la compenetración con su público. Como veremos más adelante, para que esta compenetración se alcance es fundamental que el artista logre involucrar sus vivencias personales con el contexto de la región, y así darlo a entender al público. También veremos que una de las estrategias performativas más importantes es la utilización de mecanismos simbólicos en la música, en la danza y en el canto.

Uno de los efectos de la aparición de festivales y de la puesta en escena de manifestaciones folclóricas de la región Caribe es la exaltación de símbolos locales por medio de las formas artísticas. En los festivales y puestas en escena se pretende destacar elementos particulares de la cultura, a la vez que se configuran, se reproducen y reconfiguran mensajes que circulan en el sistema social. Esto respondería la pregunta de qué transmite la tambora pero también la pregunta por su efecto (intencionado o no intencionado).

7 La Real Academia Española considera el término *performance* como un anglicismo evitable. Sin embargo, su traducción literal al español tiene varias acepciones distintas dentro de las que está *resultado, ejecución, actuación, interpretación o representación*. Considero que la perspectiva sociológica pretende utilizar todas estas acepciones al tiempo, al proponer el concepto de *performance social*, relacionando la representación y la actuación con la acción social, en una especie de puesta en escena de la vida colectiva que al mismo tiempo implica ejecución. Por eso, uso el anglicismo.

## EL PASADO COMÚN

La tambora pone en escena elementos de una historia regional y dota a la comunidad de unas ideas y creencias sobre el pasado común que de algún modo fueron ciertas. Los artistas exitosos en los festivales de tambora son aquellos que logran evocar y representar de manera veraz ese pasado común. Por eso, uno de los elementos estéticos más importantes a juzgar es la autenticidad de la ejecución de la tambora, en otras palabras, los jueces valoran más a aquellos grupos que logran evocar una tradición y un pasado común en su baile, música y canto.

A ciencia cierta, el origen de la tambora es desconocido. Se desconoce en qué medida aportaron a su musicalidad y a sus danzas las etnias africanas, americanas y europeas. Esto mismo ocurre con el origen de los pobladores de la Depresión Momposina, quienes no conocen con certeza su origen racial. Ante esta situación, la cultura ribereña no tiene otra opción que reventar su pasado colonial con mecanismos simbólicos entre los cuales la tambora está cargada. Estamos aquí ante una auténtica invención de la tradición, en el sentido planteado por Eric Hobsbawm (2002), puesto que la tambora contiene símbolos que hacen referencia a un pasado colonial, y que refieren al sometimiento de los esclavos negros, la melancolía indígena y el señorazgo del español (Roja Mora, 2013).

Para ilustrar esto con más detalle cito los vestidos utilizados en tarima. De un lado, vestidos de faldas largas para las mujeres, a manera de polleras, con blusas de mangas encajadas que cubren el cuello, y pollerín, una especie de falda de la blusa que en vez de ajustarse dentro de la pollera se deja por fuera en señal de rebeldía a las formas españolas de vestir. De otro lado, el hombre viste con camisa y pantalón blanco, con sombrero de trabajo y con los pies descalzos para representar al esclavo y al indígena que andan sin zapatos o abarcas (Pino Ávila, 1990).<sup>8</sup>

Un detalle importante aportan los pies al baile. Sus pasos, cadenciosos, muy cortos en los hombres, representan los pasos del esclavo atado con grillos. Esto se evidencia en los pasos cortos que buscan juntar los pies. Otro ejemplo son los leleos, es decir, las figuras de la voz que componen una línea melódica de varias notas que se cantan con las sílabas la, le, li, lo y lu, aunque las más frecuentes son le y lo. En la tambora estas figuras siempre se encuentran en melodías de tonalidades menores, con lo cual imprimen un halo de tristeza y melancolía a las canciones (Roja Mora, 2014. Este es un ejemplo de leleo: Le le le / le le lei / que ya se fue la manguelena / corocito de mangué<sup>9</sup>.

De acuerdo con algunos músicos y artistas entrevistados, estos leleos son cantos característicos de los trabajadores del campo y de las lavanderas cuya expresión representa icónicamente la soledad y la melancolía de los cantadores y cantadoras de tambora. Por conexión con esta melancolía, los leleos son

<sup>8</sup> Un ejemplo de esta puesta en escena se puede ver en el siguiente video de YouTube, durante el Festival de Tambora de San Martín de Loba, 2015: <https://youtu.be/zzeEyP3DCoU>

<sup>9</sup> “La manguelena”, canción tradicional de tambora.

entendidos como los lamentos del indígena añoraba la libertad de su yugo. Así lo relató Grilbin Sáenz, cantador del grupo de tambora Golpe Malibú:

Yendo más allá a la época del negro, de los esclavos, veo en la tambora como un aliciente, una zona de escape, para la dura tarea que ellos enfrentaban. Entonces, cuando yo estoy cantando una tambora yo vivo eso, yo siento como si el negro se le escapó al blanco, como que si el indio se rebeló y salió huyendo por entre las Lobas huyéndole a Diego Ortiz Nieto, que era el dueño de las minas ahí en San Martín entonces, siento la libertad (Entrevista a Grilbin Sáenz, 2014).

## EL SENTIR INDIVIDUAL EN LA TAMBORA

La canción inédita es un ejemplo de cómo se articulan los diferentes elementos en un festival para producir una comunicación cultural exitosa. Mediante ella, un compositor de tambora debe articular sus experiencias de vida con el contexto de la región para producir un texto que despierte las emociones del público, y así pueda ganar el premio a mejor canción inédita. Solo por medio del entendimiento del contexto con todo su trasfondo social, económico, ambiental y político, el artista puede representar una realidad que genere en el público una interpretación satisfactoria. Pero a la vez, solo el aporte de su experiencia individual, de su mundo y sus vivencias puede generar empatía con el público. Estas vivencias implican un mensaje, hablan de historias a la manera de los viejos versos, pero, a la vez, permiten que el pueblo fije su atención en los temas que el compositor trata, como la paz, el medio ambiente, la importancia de rescatar las tradiciones o la muerte.

Aquí se encuentra una superación del problema sobre la originalidad en las composiciones nuevas. El compositor debe involucrar al contexto regional y la tradición de la tambora a sus vivencias personales y producir una comunicación cargada de sentido. Solo aquel mensaje que sea pertinente para todo el grupo social tendrá éxito como comunicación y, dependiendo de lo que se comunique, este mensaje podrá proponer un cambio o reafirmar un orden existente.

Esta idea se basa en el modelo de comunicación de Niklas Luhmann (2009): información/acto de darla a conocer/acto de entenderla que sugiere que solo la información que consigue entenderse es la que puede permanecer en el tiempo. Lo interesante de este modelo comunicativo es que pone en contacto la percepción con la comunicación, planteándose la posibilidad de formas de comunicación metalingüísticas que son percibidas directamente por la conciencia en la obra de arte (Luhmann, *El arte de la sociedad*, 2005). Si vemos la tambora como un sistema artístico en formación dentro de un sistema social más amplio, debemos reconocer que los cambios en ese sistema dependen de comunicaciones exitosas.

Las canciones inéditas son el mejor ejemplo de comunicaciones exitosas, con vocación cultural dentro del sistema de la tambora y en el marco de

los festivales. Existen canciones que proponen articulaciones entre el sentir individual del artista y el contexto, así como una utilización eficiente del performance en tarima para entrar en contacto con el público. Para esto voy a citar el caso de Grilbin Sáenz y su grupo Golpe Malibú, quien en 2011 ganó la competencia con una canción inédita altamente valorada por el público. En ella, Grilbin pone en contacto su sentir individual como persona que ha tenido que abandonar la región para formarse profesionalmente y el amor por su tierra lobana:

¿Qué será de mí? / si una noche extraña / se viera el cenit / sin tu luna clara./ Temo  
que al partir / a tierra lejana / lloraré por ti / Ribera Lobana.

No cantará el toche (voz) / Ribera lobana (coro) / Tampoco el mochuelo (voz) /  
Ribera Lobana (coro) / Ay no ayudará el toche / Ni tampoco el mochuelo / Cuando  
mis acordes / Turben el silencio.

¿Qué será de mí? / si en una mañana / el viento sutil / la orilla plateada / la torre  
feliz / de la Candelaria / ya no estén aquí / frente a mi mirada.

No se oigan tres golpes / En la nochebuena / Mi Dios que no me toque / Irme de mi  
tierra / Abandonar a mi tierra / Mi Dios que no me toque,

Herido el sinsonte/ la rosita vieja/ ay, se oirán por el monte / notas lastimeras.

¿Qué será de mí? / si el olor de junio, / no es a yuca o mai / ni a mango maduro /  
Que el invierno hostil / mengüe la sabana / no vuelva a surgir / de pasto cargada.

No se vean los botes / navegando el Río / y ya no canta el hombre / a sus amores.

Mi Dios que no me toque / irme de mi tierra / abandonar a mi tierra / mi Dios que  
no me toque / Ribera lobana (Coro)<sup>10</sup>.

Debo mencionar que este tema tuvo tanto efecto en el público de tambora que, a pesar de la inexistencia de una grabación oficial publicada en formato de CD, se ha transmitido ampliamente entre los niños de la región a través de su versión publicada en el canal YouTube. Muchos de los niños quieren cantar esta canción y en las ruedas después de los festivales el público la pide dos y hasta tres veces. Es una canción que representa un mundo de angustias, de tristezas y de nostalgias, rodeado de los elementos de la realidad local como el río, la tierra, la navidad, sus creencias, sus animales y su pasado. Es en este punto donde se logra involucrar el universo de ideas Caribe -con su historia, con su geografía, con su economía- al sentir particular de un campesino, de un pescador, de un mototaxista, de un profesor o de un escritor. Es a través de estos mecanismos que el mundo de la tambora construye sentidos particulares de existencia y dimensiona el valor de la cultura anfibia, como propone Fals Borda, o cultura ribereña, más ampliamente.

<sup>10</sup> Grilbin Sáenz, "Ribera Lobana", 2011. Disponible en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=ZTV9KBUN65A>

## CONCLUSIONES

La sociología cultural, que he propuesto como marco para comprender el papel actual de la tambora, señala que es a través del performance social que se crea, se comunica y reproduce el contenido simbólico de una sociedad, su cultura, que está en la base de toda estructura social y sin la cual es imposible entender los demás cambios sociales. En escenarios donde los elementos del performance están separados, como en el caso del artista y su público, o el artista y su contexto social, es necesario acercar todos los elementos para una comunicación efectiva de valores culturales. En ese acercamiento es determinante el papel del arte que puede comunicar de una manera especial, acercándose a la percepción humana. Por eso para los festivales de tambora es fundamental poder representar estéticamente el mundo, haciéndolo más cercano a la percepción del público y permitiendo que el arte pueda comunicar más fácil.

El tránsito de esta música folclórica de su contexto social festivo a escenarios de puesta en escena en tarima para su conservación, como los festivales, supone la aparición de una nueva estética que refuerza el carácter simbólico de las prácticas de sus actores. Un mundo simbólico de memoria e historia colectiva y de identidad cultural que orienta el sentido de existencia de una comunidad en particular. Un mundo simbólico que está contenido y se trasmite en la música, el canto y la danza de una región de la Costa Caribe Colombiana.

## REFERENCIAS

- Alexander, J. C. (2006). "Cultural pragmatics: social performance between ritual and strategy". En Alexander, J. C., Bernhard, G., Jason, L. *Mast Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual* (pp. 29-90). Cambridge: Cambridge University Press.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Carbó, G. (1993). Al ritmo de... tambora-tambora. *Huellas*, 39, pp. 29-58.
- Carbó, G. (1999). Tambora y festival: Influencias del festival regional en la música tradicional. *Huellas: Revista de la Universidad del Norte* 58 y 59, pp. 2-14.
- Collins, R. (2009). *Cadenas rituales de interacción*. Barcelona: Anthropos.
- Durkheim, É. (2008). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza Editorial.
- Escobar, J. C. (2015). *La tambora: El sentir de la cultura ribereña en la Depresión Momposina. Libro digital disponible en: <http://cienciassociales.javeriana.edu.co>*
- Fals Borda, O. (2002). *Historia doble de la Costa: Mompoxy Loba* (Vol. I). Bogotá: El Áncora.
- Frith, S. (1996). *Performing Rites*. Cambridge: Harvard University Press.

- Hernández Salgar, O. (2010). De Currulaos modernos y ollas podridas. En Arango, A., Birenbaum, M., Hernández, Ó. Londoño, M., Miñana, P. Muñoz, et al., *Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano* (pp. 237-286). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Hobsbawn, E. J. (2002). *La invención de tradiciones*. Retrieved 2014 йил Enero from *Revista Uruguaya de Ciencia Política*: <http://www.fcs.edu.uy/archivos/RUCP-04-08-Hobsbawm.pdf>.
- Luhmann, N. (2005). *El arte de la sociedad*. México D.F.: Herder.
- Luhmann, N. (2009). *La sociedad de la sociedad*. México D.F.: Herder.
- Marzal, M. M. (2002). *Tierra encantada: Tratado de antropología religiosa de América Latina*. Lima: Editorial Trotta.
- Medina, F. (2014). La tambora en San Martín de Loba. *Revista Cultural Tambora Lobana*, pp. 32-36.
- Mier Rojas, Á. (2014 йил 10-diciembre). Entrevista a Álvaro Mier: Fundador del Festival de Tambora de San Martín de Loba. (Campos, J. S. & Escobar, Interviewers J. C.)
- Pino Ávila, D. A. (2014, 10 de diciembre). Entrevista a Diógenes Pino-Fundador del Festival de Tambora de Tamalameque. (Campos J. S. & Escobar, J. C. Interviewers)
- Pino Ávila, Diógenes. A. (1990). *La tambora: universo mágico*. Tamalameque: Casa de cultura y turismo de Tamalameque.
- Rojas Mora, J. E. (2013). *Anotaciones históricas y críticas respecto a la tambora*. Barranco de Loba: Sin publicar.
- Rojas Mora, J. E. (2014). *La tambora: dimensión de resistencia cultural de la etnicidad lobana*. Barranco de Loba: Sin publicar.
- Sáenz, G. (2014, 23 de noviembre). Entrevista a Grilbin Sáenz. (J. S. Campos & J. C. Escobar, Interviewers). Barranco de Loba.
- Tagg, Ph. (2012). *Music's meanings: a modern musicology for non-musos*. New York & Huddersfield: The Mass Music Scholars' Press.
- Wade, P. (2002). *Música, raza y nación música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia.

---

JUAN CARLOS ESCOBAR CAMPOS

Sociólogo y abogado de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá D.C., Colombia. Actualmente es investigador del grupo "Cultura, Conocimiento y Sociedad" y lidera el "Semillero de Investigación de Culturas Festivas en Colombia, Latinoamérica y el Caribe" de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana. Igualmente es investigador asociado del Centro de Estudios Sociales y Culturales de la Memoria (CESYCME) de Bogotá. Recientemente publicó *La tambora: el sentir de la cultura ribereña en la depresión Momposina*, Editorial Javeriana, 2015.  
E-mail: [jcescobarcampos@gmail.com](mailto:jcescobarcampos@gmail.com)

# Del papel a la algoritmia: lo natural, el *a priori* tecnológico y la música en los Andes

► JULIO MENDIVIL, GOETHE-UNIVERSITÄT FRANKFURT AM MAIN, ALEMANIA

*Fecha de recepción: octubre de 2015*

*Fecha de aceptación: noviembre de 2015*

---

**RESUMEN:** *En el presente artículo quiero mostrar cómo lo que Friedrich Kittler (1999) ha denominado a priori tecnológico influye en la conceptualización de la música que se viene produciendo en los Andes en lo que va del siglo XXI. Para ello voy a referirme a dos experiencias disímiles, pero convergentes debido a su rol mediático: las grabaciones de las canciones de Luis Ayvar, en las cuales participé como etnomusicólogo y músico, y las grabaciones en campo realizadas con el equipo de Yaku Taki en Cajamarca. Me interesa mostrar que el a priori tecnológico determina en buena medida nuestra forma de pensar la música, influyendo directamente tanto en las prácticas de los etnomusicólogos como en la de los músicos.*

**PALABRAS CLAVE:** *a priori tecnológico, música, grabaciones, etnomusicología, Andes peruanos.*

---

**ABSTRACT:** *In this article I want to show what Friedrich Kittler (1999) has called a priori technological influence the conceptualization of music that is occurring in the Andes so far in the 21st century. To do that I will refer to two different, but convergent experiences due to their role as media: the recordings of the songs of Luis Ayvar, in which I participated as an ethnomusicologist and musician, and in field recordings made with the team of Yaku Taki in Cajamarca. I want to show that the technological a priori largely determines our way of thinking music, influencing directly both the ethnomusicologists practices and the musicians.*

**KEY WORDS:** *technological a priori, music, phonographic records, ethnomusicology, Peruvian Andes.*

## INTRODUCCIÓN

El 8 de febrero de 2014 escribí en mi diario de viaje:

Tras tres horas de recorrer valles increíblemente verdes y zonas terriblemente áridas, llegamos a Apán Alto [Cajamarca, Perú], el poblado en el que vive la familia de William, un caserío de casitas rodeadas de pequeños campos de papa y maíz. Paramos en la entrada del pueblo a comprar cosas y a contactar a los músicos de una banda. Hablamos con ellos, pero no parecieron muy entusiasmados. En el trecho final del camino, que hacemos a pie, encontramos a una mujer tejiendo un poncho con un hilar atado a la cintura por un lado y sujeto a un árbol por el otro. Llegamos a casa de la sobrina de don Pascual, Pashco para los amigos, donde haremos las grabaciones. Recién ahí me entero que doña Espiritu reemplazará a doña Tomasa Goycochea, que acaba de salir del hospital y no se encuentra con ánimos para cantar. Como doña Espiritu no conoce el repertorio de su cuñada, se encierran en la cocina a ensayar mientras cocinan. Afuera Marino instala sus cámaras, asistido por Fiorella y yo, pierdo el tiempo sin tener nada qué hacer. Las niñas de la casa comienzan a cantar mientras se columpian y yo decido grabarlas. Interpretan una canción que, sin ningún acompañamiento, suena a huayno tradicional: “Lapicero y papel blanco, para escribirte una carta/ en ella digo, cariño, que tu amor no me hace falta/ en ella digo, cariño, que tu amor no me hace falta”.

Grabo varias versiones de las niñas sin entender el desinterés de Marino. Después, en el hotel, ingreso a Internet y ahí me entero que “La carta” es una cumbia-carnaval del grupo String Karma, un grupo que mezcla la llamada música latinoamericana con cumbia, huaynos y carnavales de la zona. Recién entonces entiendo la reticencia de Marino. En febrero de 2014 salí al campo conjuntamente con el equipo de investigación musical de *Yaku Taki* (canto del agua), Centro Documental de la Música Tradicional Peruana, región Cajamarca, que dirige mi colega y amigo Marino Martínez. Salí motivado por una serie de publicaciones dedicadas al tema (Taylor, 2001; Meintjes, 2003; Mein-

tjes, 2004; Greene & Porcello, 2004; Turino, 2008), que culminaron con una etnografía propia de las grabaciones del compositor y cantante ocoobambino Luis Ayvar (Mendivil, 2010, 2012). Yo venía trabajando sobre las injerencias de nuestro entorno tecnológico en la construcción de nuestro objeto de estudio en la etnomusicología. La posibilidad de observar *in situ* un equipo etnográfico durante su trabajo de recopilación me confirmó algo que ya había sugerido en mis publicaciones sobre la obra de Luis Ayvar: que las prácticas musicales de las llamadas culturas musicales tradicionales distan mucho de ser enclaves premodernos; y que la concepción de la música en los Andes, aún en muchos lugares rurales, también se encuentra visiblemente marcada por los medios popularizados desde finales del siglo XIX por la industria de la música.

En el presente artículo quiero mostrar cómo lo que Kittler (1999) ha denominado *a priori tecnológico* influye en la conceptualización de la música que se viene produciendo en los Andes en lo que va del siglo XXI. Para ello voy a referirme a dos experiencias disímiles pero convergentes debido a su rol mediático: las grabaciones de las canciones de Luis Ayvar, en las cuales participé como etnomusicólogo y músico; y las grabaciones en campo realizadas con el equipo de Yaku Taki en Cajamarca. Me interesa mostrar que el *a priori* tecnológico determina en buena medida nuestra forma de pensar la música, e influye directamente tanto en las prácticas de los etnomusicólogos, como en la de los músicos.

## LOS MEDIOS Y EL A PRIORI TECNOLÓGICO

Para analizar cómo las formas de procesamiento de material auditivo transforman la música tradicional de los Andes, quiero introducir ahora el concepto de *sistemas de registro*, del teórico alemán de los medios Friedrich Kittler. A diferencia de McLuhan y otros teóricos, Kittler (2003) define estos sistemas no como canales para la circulación de datos, sino como técnicas de almacenamiento, transmisión y transformación de informaciones. Según Kittler, desde comienzos de la era moderna ya no se trata del ser humano como productor de tipos de conocimiento; se trata de las formas concretas en que un equipamiento dado –es decir, un medio concreto al interior de ciertas prácticas, ciertas instituciones o ciertas tecnologías– genera saberes, los distribuye y los reproduce. De esta forma, Kittler radicaliza la célebre premisa de Marshall McLuhan “el medio es el mensaje”, otorgándole a los medios la capacidad de constituir nuevas facultades perceptivas y, con ello, nuestro sentido de la realidad.

Siguiendo a Lacan, Kittler diferencia tres sistemas de registro, a saber: 1) el sistema de literalidad, limitado al mundo de lo simbólico y enmarcado dentro del discurso en sentido foucaultiano; 2) el sistema de medios técnicos, que introduce la codificación y la fijación de lo “real”<sup>1</sup> más allá de los signos

1 Tomado de la trilogía lacaniana “simbólico, real e imaginario”, el término “reel” utilizado por Kittler en el original

lingüísticos –es decir, más allá del ámbito del discurso–, valiéndose para ello de registros análogos como la fotografía, el film o la grabación. Y por último, 3) el sistema digital o *imaginario*, que permite, mediante la conversión de formatos anteriores en algoritmos, la inserción de los medios precedentes en una plataforma digital, posibilitando de esta manera una modulación, transformación, sincronización, dilación, mutilación o codificación de los datos almacenados más radical aun que la de los medios análogos (Kittler, 1999). Si bien este esquema parece sentar etapas de desarrollo mediático muy definidas –literalidad simbólica, medios técnicos realistas y medios digitales imaginarios–, en verdad, Kittler sitúa la emergencia de lo imaginario en el preciso momento en que los medios técnicos –la fotografía, la tecnología de grabación auditiva y visual– comienzan a permitir una manipulación temporal de las prácticas culturales.

Lo que los fonógrafos y cinematógrafos –cuyos nombres no por casualidad están unidos a la idea de grafía– logran almacenar es tiempo: tiempo como una mezcla de frecuencias de audio en el campo acústico y de imágenes aisladas como secuencias ópticas. El tiempo determina los límites de todo arte que tiene primero que captar el fluir cotidiano de las informaciones para convertirlas en imágenes o signos. [...] Para grabar las secuencias sonoras del habla, la literatura tiene que captarlas en un sistema de 26 letras, aun cuando en él excluya todas las secuencias de ruido. No es casual que dicho sistema [el alfabeto] contenga un subsistema de siete notas que, en su forma diatónica –de A a la G [en el habla inglesa]– conforma la base de la música occidental. Siguiendo una sugestión del musicólogo von Hornbostel, es posible fijar el caos de la música exótica que satura los oídos europeos si se recurre primero al fonógrafo, capaz de grabar tal caos en tiempo real y reproducirlo después a menor velocidad (Kittler 1999).

Partiendo del supuesto de que los determinantes mediáticos circunscriben la percepción humana, Kittler sienta la manipulación del eje cronológico como el punto de partida de un sistema de registro imaginario, pues no es la música exótica la que queda registrada en los cilindros de cera de los musicólogos comparados, sino lo que la máquina permite capturar auditivamente. Es sintomático que Kittler recurra aquí a las prácticas etnomusicológicas para explicar la manipulación temporal de la música, pues estas, desde sus inicios, estuvieron estrechamente relacionadas con la tecnología de grabación, aunque por largo tiempo el discurso etnomusicológico haya tratado de esconder tal injerencia. En ese sentido, como recuerda Jonathan Sterne, la oposición entre original y copia que ha alimentado la desconfianza de la etnomusicología hacia los medios es baladí (Sterne, 2005) y se funda en la convicción, errada, de que a diferencia de la industria de la música, la reproducción técnica científica no genera sino

.....  
presenta un problema de traducción al formar dos términos divergentes en el alemán: *real* y *reel*, refiriéndose este último no a lo verídico, sino a lo no representable. Slavoj Žižek: *Lacan. Eine Einführung* (Frankfurt am Main: Fischer, 2008). Así, si lo “real” es en la teoría lacaniana lo inalcanzable, en la teoría de Kittler lo “real” aparece como la expresión material de los fenómenos y no es factible de ser captada simbólicamente o imaginariamente, sino en su materialidad misma, como en el caso de la música y las imágenes filmicas. Véase a Krämer: “Kulturtechniken...”, p. 213.

que conserva el sonido, motivo por el cual, la valoración de ésta se centra en la fidelidad con que reproduce un supuesto momento originario. En este escrito observo las grabaciones como técnicas de producción y no de reproducción de música, con independencia de que sean comerciales o no.

Que las grabaciones crean -más que reproducir- realidades podría acaso entenderse más fácilmente si se recurre al concepto de a priori tecnológico, propuesto por Kittler. Según Foucault (1999), la creación y reproducción de discursos toman forma en concordancia con una condición de realidad, es decir, con un a priori histórico que lo hace posible.

De manera análoga, dice Kittler, los medios determinan la manera cómo un ser determinado concibe prácticas de almacenamiento del saber, dependiendo de si éste usa la escritura o la fijación auditiva y visual para hacerlo. Una computadora, por ejemplo, nos permite modificar las secuencias de un texto de maneras no aptas para la escritura manual, al igual que una cámara fotográfica con zoom nos permite captar detalles de lo real que de otra manera pasarían desapercibidos para nosotros. De manera similar, la creación de distintos formatos de registro de audio y máquinas para su reproducción han determinado la forma en que concebimos informaciones musicales en las últimas décadas. Recurriendo al caso de la cinta magnetofónica, Kittler nos pone un ejemplo de lo que él entiende como a priori tecnológico:

Editar y el control de intercepción hacen lo no-manipulable manipulable (...) Con proyectos y recursos, el tiempo de recurrencia organiza meras secuencias aleatorias; la tecnología primitiva de grabación de Berliner se convirtió en el *Magical Mystery Tour*. En 1954, el estudio Abbey Road, que no por casualidad es donde se produjo el sonido de The Beatles, usó por primera vez cintas magnetofónicas estéreo; en los 70, las mezcladoras de ocho canales ya eran un estándar. Hoy, los discos usan 32 ó 64 canales, cada uno de los cuales puede ser manipulado exclusivamente o paralelamente a los otros (...) En los estudios actuales las estrellas no necesitan grandes dotes de cantantes. Si las voces de Waters y Gilmour no son capaces de alcanzar la nota más alta en "Welcome to the machine", ellos recurren simplemente al eje de la manipulación: bajan la cinta un medio tono mientras graban y así bajan la altura de la pista. Pero ni la tecnología de la cinta es siempre un fin en sí mismo, ni editar equivale siempre a hacer correcciones o embellecimientos. Si los medios son a priori antropológicos, entonces los humanos no pueden tener un lenguaje inventado; más bien, ellos [los medios] tienen que haber evolucionado como sus mascotas, sus víctimas y sus sujetos (1999, p. 109).

Lo que Kittler quiere resaltar con la anécdota sobre los integrantes de Pink Floyd es, evidentemente, cómo la técnica de grabación permitió la emergencia de una música que, para decirlo en sus propias palabras, "no copiaba más a la naturaleza, sino a un producto previo a la grabación, existente sólo en la imaginación de los productores" (Kittler, 1993, p. 142). Si bien este tipo de lectura ha sido integrada hace tiempo, para el caso de la música popular y la llamada

música electroacústica, la etnomusicología ha seguido mostrándose como un campo en el cual los medios siguen siendo vistos como máquinas capaces de capturar imágenes y sonidos reales. ¿Es realmente así? Los casos que voy a presentar muestran que, al igual que los artistas occidentales mencionados por Kittler, tanto las culturas musicales en los Andes cuanto los estudiosos que las recopilan, están influenciados por un a priori tecnológico, y que por eso no reproducen fidedignamente, sino que crean realidades imaginarias.

### LUIS AYVAR Y LAS CANCIONES EN LA CABEZA

Paul Théberge ha indicado que la adopción de nuevas tecnologías siempre conlleva cambios en la conceptualización de la música y en la práctica musical misma (Théberge, 2004). Quiero referirme al caso de Luis Ayvar para ejemplificar las transformaciones que viene sufriendo el huayno andino ayacuchano en el Perú.

Desde el año 2000, cuando empezó su primera grabación, he participado en casi todos los álbumes de Ayvar como charanguista, siempre discutiendo con él los arreglos, las mezclas y los másteres de las canciones. En tal sentido, estas experiencias forman parte de lo que llamo una “audición participante”.

Generacionalmente hablando, Luis Ayvar pertenece a una *corriente* de intérpretes que busca renovar el huayno debido a su considerable debilitamiento en el mercado peruano desde los años 90; este género musical ocupa apenas un 7,6% de las ventas dentro del mercado local (Bolaños, 1995). La manera en que Ayvar trata de modernizar el huayno, no obstante, difiere sustancialmente de la producción de sus contemporáneos, los cuales suelen tomar elementos musicales y performativos de la balada romántica y de la música pop, por lo general, para hacerlo más asequible a sectores jóvenes de las ciudades andinas<sup>2</sup>. Seguidores de Luis Ayvar, en conciertos y en las redes sociales, suelen alabar su apego a las formas tradicionales del huayno quechua, aduciendo que es uno de los baluartes del huayno verdadero. Efectivamente, sus hits conservan mucho de la tradición oral musical de los Andes sureños y sus melodías están formadas mayoritariamente por la pentatonía bimodal andina, caracterizada por la ausencia de semitonos en la escala (D'Harcourt, 1925; Roel Pineda, 1990). La instrumentación de sus temas, a diferencia de la práctica de otros intérpretes que recurren a instrumentos “modernos” como la guitarra eléctrica, el sintetizador o la batería electrónica, insiste claramente en el uso de instrumentos arraigados en la tradición andina; como las quenas, el charango, la *mandolina*, la guitarra y el saxo.

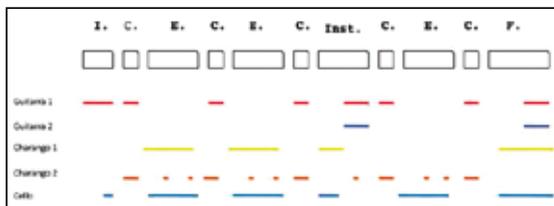
2 Nacido en Ocombamba, Apurímac, en 1969, en el seno de una familia de larga tradición musical, Luis Ayvar supo nutrirse desde muy temprano de la música de su pueblo, aprendiendo de forma oral y medial tanto huaynos y yaravies indios y mestizos, como huaynos comerciales. Ya he comentado en otro lugar que su caso no es típico, siendo un compositor y cantante de música regional en la diáspora. Radicado desde 1991 en Colonia, Alemania, Luis Ayvar saltó a la fama en el año 2001, al publicar su primera grabación “Wiñaytaquinchiq”. Se convirtió así raudamente en uno de los intérpretes más exitosos de la música andina contemporánea.



Figura 1: Luis Ayvar en el estudio en Cologne Records, Colonia.

Pero al mismo tiempo, los huaynos de Luis Ayvar son novedosos pues representan una forma diferente de hacer música andina en tanto implica conceptualizar, componer y producir música desde una técnica digital. Cuando nos referimos a que compone música digital, no se trata de que los temas sean grabados siempre de forma multilocal, entre Alemania y Perú, por músicos de distintos países y tradiciones, o mediante el éxodo de logaritmos por el ciberespacio. Luis Ayvar manipula conscientemente el material sonoro en el estudio, aprovechando las posibilidades que le ofrece la tecnología digital. Como ejemplo paradigmático: el trato a los adornos, los glissandi y las apoyaturas que son características en la ejecución del huayno. La estética musical andina prefiere un sonido cargado de armónicos; y éstos, a menudo, son reforzados por aquello que Raúl Romero ha denominado “duplicación melódica” (1988, p. 233), para referirse a una interpretación al unísono por parte de un conjunto, pero que no pretende ser exacta ni sincrónica. Luis Ayvar, en cambio, ha optado por lo que llama un sonido “limpio” producto, por un lado, de un novedoso acompañamiento en el cual los instrumentos entran y salen “de escena” para producir matices y contrastes (véase figura 2); y por el otro, de técnicas digitales que le permiten realizar pistas hartamente manipuladas, en aras de alcanzar una sincronización absoluta entre voz e instrumentos cantantes.

Figura 2: Estructura instrumental del huayno Yanañawi.



Luis Ayvar compone en su casa, en Colonia, Alemania, con una pequeña grabadora de casetes. Allí registra la melodía y tras escuchar repetidas veces la pieza decide la instrumentación a usar. En el huayno tradicional es poco usual cambiar de instrumentos durante una grabación<sup>3</sup>. A fin de reducir costos de estudio, los intérpretes solistas suelen contratar un conjunto que acompañe toda la grabación<sup>4</sup>. Luis Ayvar, en cambio, elige cuidadosamente los instrumentos que acompañarán cada canción, con los que busca un principio de variedad poco común en el sonido andino. Una vez que ha decidido los instrumentos, Ayvar envía la canción al guitarrista Ronald Contreras para que éste realice los arreglos.

Luego se escuchan las primeras grabaciones y se deciden posibles cambios. Sólo entonces, Ayvar da luz verde para que se graben las pistas con los instrumentos acompañantes, mientras quedan pistas libres para la voz y los instrumentos cantantes. Puesto que el charango en el huayno ejecuta una voz cantante, Ayvar siempre exige de mí que me “pegue” a su voz lo más posible. Así, expresa su deseo de que el unísono entre el charango y su voz, reproduzca exactamente los melismas y las apoyaturas que suele utilizar para adornar las melodías de sus huaynos. No obstante los esfuerzos, siempre surgen desajustes entre mi interpretación y la de Ayvar. Para subsanar esas diferencias, escuchamos las pistas conjuntamente con Lenin de la Torre, ingeniero de sonido, a fin de manipularlas en lo temporal y sincronizarlas según su criterio. En esas sesiones, además, “cortamos” las partes mejor interpretadas de las frases melódicas que se repiten en la canción grabada y reemplazamos aquellas de menor calidad, de manera que la intensidad del toque se mantenga constante. La grabación final, entonces, es un mosaico de pistas, de cortes y recortes que termina produciendo una *performance* virtual que no se corresponde con ninguna existente en el mundo real (véase figura 3)<sup>5</sup>.

3 Como afirman los hermanos Montoya (1987), existen diferentes formatos instrumentales en los Andes peruanos, dependiendo su uso de algunos instrumentos de la estratificación social de los músicos, ya sean mestizos o indígenas. Por lo general estas diferencias también se expresan en las grabaciones. En el caso de las grabaciones de intérpretes solistas, suele recurrirse a grupos de músicos experimentados como los Bordones del Perú, de Máximo Barraza o Melodías Andinas de Víctor Depaz Fernández con una configuración instrumental que incluye guitarras, bajo, violín, acordeón y a veces queñas.

4 La información sobre técnicas de grabación, sin mención bibliográfica, recoge datos de entrevistas con el sonidista Ricardo Garrido, con el productor y sonidista Juan Arce y con diferentes intérpretes de huayno como Julio Humala, Manuelcha Prado y Marino Martínez. También se basan en experiencias personales como músico de sesión de huayno en diversos estudios durante los años 80.

5 Louise Meintjes ha demostrado, en el caso de música zulú en Sudáfrica, que la tecnología de estudio puede ser utilizada convincentemente para producir “un sentido natural de autenticidad” (2003, p. 112). Según la autora, la alta tecnología actual es utilizada para generar un sonido “deficiente”, pero que corresponde a las exigencias estéticas



Figura 3: pistas “parchadas” de grabación del huayno “Tu ausencia”, de Luis Ayvar.

Luis Ayvar no es instrumentista ni arreglista. Gracias a innumerables conversaciones, entendí poco a poco que Ayvar compone con un producto final ya en mente, que se hace y se materializa a posteriori como producción discográfica. Todo el proceso de composición está vinculado a las técnicas de grabación; son las grabaciones caseras las que le permiten imaginar un sonido final y proyectarlo para los músicos que graban con él. No extraña que Ayvar tenga a menudo problemas con los músicos que contrata para sus conciertos, pues en su lógica, deben reproducir la música imaginaria registrada en sus discos, pero sin las ventajas que permite la manipulación cronológica en el estudio. ¿Es esta música tradicional?

Es interesante recalcar que Luis Ayvar se presenta ante su público y ante la prensa especializada como un obstinado defensor de la música tradicional andina; a menudo graba géneros más rurales que el huayno, como el toril o el pasacalle indio, y le da especial énfasis al repertorio quechua. Ello no implica que Ayvar no tenga plena conciencia de los cambios que está introduciendo en el huayno. Al preguntarle en una entrevista si cree que está transformándolo, responde:

De alguna manera sí, porque estamos incluyendo otros instrumentos, otros matices, otra tecnología; en el fondo ya no es el mismo huayno que partía de las guitarras. Pero la gente no percibe los cambios, dice ‘este disco está interesante’. Por eso yo siempre hago prevalecer mi idea y me doy tiempo para pensar qué instrumento puedo usar (...). Lo importante para mí es tratar de mantener lo que es el huayno. Al salir del país no se debe perder el horizonte. Uno puede grabar en mejores estudios, darle otro valor, escuchar otras músicas, pero la naturaleza de tu terruño siempre es lo que te inspira... (entrevista con el autor: 10 de noviembre de 2009).

de los oyentes. Por su parte, Babak Nizkat (2013) ha analizado recientemente cómo productores de pop iraní manipulan los melismas del género *bandari* para hacerlo compatible con los intervalos de la música occidentalizada. Como evidencian los ejemplos, la manipulación en el estudio no es ajena a las llamadas músicas exóticas.

Ayvar no ve una contradicción entre el uso extremo de tecnologías digitales para la manipulación del material sonoro y la autenticidad de su música; pues esta radica, según sus declaraciones, en el sentimiento con que se graba. De esta manera, los medios son naturalizados para permitirle al intérprete andino reinventar su música desde un sistema de registro imaginario que se vuelve realidad sólo en la medida en que el a priori tecnológico se lo permite.

No son los músicos los únicos en imaginar prácticas musicales antes de fijarlas en un medio. También los etnomusicólogos actuamos influidos por nuestro a priori tecnológico.

### NATURALEZA, MÚSICA Y A PRIORI TECNOLÓGICO EN LOS ANDES NORTEÑOS

La mañana en que grabé “La carta” no logré sacar de mi cabeza el lapicero y el papel blanco. La letra se valía de un recurso intertextual para repetir imágenes de otros huaynos tradicionales que también hacían alusión al correo postal. Pero había algo en la letra de “La carta” que me incomodaba, sin que llegara a poder determinar por qué. Por el contrario, mi colega no mostró el menor interés en el tema; como director de Yaki Taki, un centro de documentación dedicado a rescatar las tradiciones musicales, sentía poca atracción por la versión local de un éxito comercial ciudadano. Hoy puedo entender mejor su descontento. El contexto político de Cajamarca era entonces bastante especial debido a los conflictos surgidos en función a la expansión minera en la región en las últimas décadas. Durante el gobierno anticonstitucional de Alberto Fujimori (1990-2002), el estado permitió el ingreso de trasnacionales mineras para la extracción de oro a gran escala (Bury, 2004). Ante nuevas licitaciones a empresas extractoras extranjeras por parte del gobierno actual del nacionalista Ollanta Humala, recrudecieron las protestas y se instaló un ambiente de zozobra en Cajamarca. En ese marco de conflicto, la canción de String Karma resultaba trivial, acaso burda. Tanto la industria de la minería como el Estado, que veía con buenos ojos la inversión minera en la región, habían iniciado una satanización de Cajamarca, representando al departamento mediáticamente como un espacio cultural atrasado, reacio a las inversiones, que obstaculizaba el desarrollo de todo el país. El ejemplo muestra que las representaciones con medios técnicos crean realidades y no las reproducen. Pero no solamente los medios de comunicación se valen de sistemas de registro para manipular informaciones y crear discursos.

De Certeau distingue entre *lugar* y *espacio*; indicando que, mientras el lugar configura posiciones y determina un sentido de lo “propio” y lo “ajeno”, el espacio es un conjunto de movimientos dentro de un lugar, y por tanto, un producto de prácticas circunstanciales y temporales, es decir, un lugar practicado (2000, p. 129). Por su parte, Ingold (2011) critica el concepto de espacio en la etnología como una categoría abstracta que obstruye el movimiento inherente

a la vida y la cultura. Para el antropólogo británico, las actividades humanas se caracterizan por su fluidez; la noción de espacio, en cambio, hace de esa fluidez un perímetro estático que separa la vida de su entorno –Ingold lo representa a través de un círculo–, un espacio vacío que debe ser ocupado. Estas dos concepciones parecen contradecirse; pero sólo si pasa desapercibido que ambos autores insisten en una noción de lugar como lugar practicado, como un sitio en el cual suceden cosas. Cuando hablamos de Cajamarca como un espacio cultural, me estoy refiriendo a un espacio practicado o, como diría Ingold, a un lugar que no se define por atributos esenciales sino por trayectorias, senderos e historias; un Cajamarca imaginado que refiere a la representación de ese lugar practicado a través de los medios.

En años recientes, la etnomusicología ha insistido en los modos en que las prácticas sociales transforman lugares en espacio. Estos estudios se han concentrado en el análisis discursivo de tipo foucaultiano o en el análisis de la performance, descuidando el papel que juegan los medios en dichas construcciones.

En mi hipótesis, las representaciones mediáticas de la lucha campesina realizadas por Yaku Taki dan cuenta de un lugar imaginario que reformula las prácticas reales de la población para convertirlas en datos informativos, generando una realidad alternativa a la que presentan los medios masivos de comunicación. Para explicar el posicionamiento de Yaku Taki en esta lucha es necesario regresar al conflicto minero.

Cajamarca es uno de los departamentos con mayor población rural en el Perú. Poseedor de una hidrografía privilegiada, ha sido desde tiempos prehispanicos una importante zona de producción agrícola, y desde principios del siglo XX, además, un centro ganadero significativo. Hoy, no obstante, según datos del Instituto Nacional de Estadística Informática (INEI, 2009), la minería es el área económica de mayor relevancia en la zona. Aunque explotada durante el período inca, en Cajamarca, la minería perdió relevancia durante la colonia, cuando el territorio fue dividido en haciendas (Bury, 2004). La extracción de oro a gran escala hacia finales del siglo XX golpeó fuertemente la identidad agropecuaria de Cajamarca, acarreando consigo considerables cambios. Steel ha señalado, por ejemplo, que la minería atrajo profesionales peruanos y extranjeros, quienes a su vez introdujeron nuevos productos de consumo, fortaleciendo la industria del entretenimiento, el turismo y el comercio (Steel, 2013). Esta bonanza económica, empero, no está exenta de bemoles. Sabemos que desde la colonia la minería ha jugado un rol decisivo en la desarticulación del espacio cultural andino al imponer relaciones sociales capitalistas (Assounian et al., 1980). Otro sí, el oro no ha paliado la pobreza en Cajamarca. La Newmont Mining Corporation's Minera Yanacocha, principal extractora en el departamento, se encuentra entre los principales productores de oro a nivel mundial; pero sus costos de producción están considerados entre los más bajos

en el mundo (Bury, 2004). Tras 20 años de minería, más del 50% de la población vive bajo índices de pobreza, un 20% incluso en situación de extrema pobreza (Gran Angular, s/f, p. 31). Estudios de calidad de agua muestran que en Cajamarca la minería ha impactado sobre las reservas de agua, el agua potable y el agua para riegos. Pero Yanacocha impugna tales estudios por arbitrarios (Bury, 2004; Echave et al., 2009). Teniendo un 59% de la población la agricultura o la ganadería como principal actividad económica (Bury, 2004, p. 82; Steel, 2013, p. 241), y poseyendo las empresas mineras actualmente un 40% del territorio cajamarquino en concesiones, no sorprende que el 80% de los conflictos sociales en Cajamarca sean ambientales y que el 61% de estos estén relacionados con el agua (Gran angular, s/f, p. 17).

La política de la empresa minera, sin embargo, ha sido hasta ahora negar toda responsabilidad en daños al ecosistema. Un buen ejemplo de ello es su actitud frente al accidente con un camión de la empresa RANSA que, mientras transportaba mercurio, derramó 151 kilogramos de este metal en la carretera, perjudicando directamente a 300 personas de las comunidades de San Juan, Magdalena y Choropampa. La minera, sin embargo, se libró de todo compromiso con los damnificados responsabilizando a la empresa contratista del derrame. Desde entonces el discurso de la mina de atenerse a los controles ambientales “perdió credibilidad y pasó a ser material de aguda controversia” (Echave et al., 2009, pp. 83 y 84). Por si fuera poco, Yanacocha ha desatado una política agresiva de compra de territorios en Cajamarca, hostigando a la población local para que venda sus tierras. La campesina Máxima Chaupe de Acuña, por ejemplo, fue agredida sistemáticamente por las fuerzas de seguridad de Yanacocha por negarse a vender sus parcelas, colindantes con el Lago azul, un reservorio de agua natural en la región. Chaupe fue demandada judicialmente por invasión de terreno, pasando algunos meses en prisión. Tras su liberación, ya convertida en un símbolo de la lucha anti-minera, Máxima Chaupe resume el conflicto con una frase más que certera: “Puedo ser pobre”, dice, “puedo ser analfabeta, pero sé que nuestros lagos de montaña son nuestro tesoro real, con ellos puedo conseguir agua fresca y limpia para mis hijos, para mi marido y mis animales”. El gobierno, las empresas mineras, quieren el oro de Cajamarca, los campesinos prefieren el agua.

En un pasaje del *18 Brumario de Louis Bonaparte* dice Marx, aludiendo a los campesinos parcelarios, que estos, por estar articulados apenas localmente, “no pueden representarse a sí mismos, sino que tienen que ser representados” (1987, p. 162). Si bien Marx habla de la representación parlamentaria, la frase es oportuna con relación a la lucha de los campesinos cajamarquinos, que como pobladores rurales con acceso restringido a los medios técnicos, sólo pueden ser representados. Tales representaciones están, lógicamente, condicionadas por los intereses en pugna. En este contexto, como ya he dicho, la prensa nacional viene construyendo una imagen de Cajamarca como un espacio “primitivo”,

sumido en el caos y el terror, enfrentando a la población local con el resto del país<sup>6</sup>. ¿Cómo contrarrestar dicha representación? Ya conocemos el poder de la música para congregarse y reforzar la cohesión social de un grupo (Turino, 2008). Las canciones contra la explotación minera que se componen en la actualidad están contribuyendo a convertir Cajamarca en un lugar practicado divergente respecto del que muestran los medios masivos de comunicación. En este contexto, la labor de *Yaku Taki* gana una nueva dimensión, pues pasa de recopilar música a crear nuevas realidades. Aunque Cajamarca es una reconocida región musical en el Perú, su música no ha sido estudiada profundamente hasta hace poco<sup>7</sup>. La música andina de protesta ha sido materia de pesquisa por parte de Vásquez y Vergara (1988, 1990), Ritter (2002, 2012); Tucker (2013) y Mendivil (en prensa). Pero estos autores han puesto atención en la reacción de músicos andinos frente a la explotación y a la violencia política, concentrándose en el análisis de las letras, cuando no en el de la performance, pero dejando de lado la construcción social de los lugares a través de la representación mediática. Por eso, el trabajo de *Yaku Taki* adquiere especial relevancia.

*Yaku Taki* fue creado por iniciativa del actual presidente regional de Cajamarca, Gregorio Santos, contrario a la explotación minera, para reforzar las culturas locales<sup>8</sup>. En menos de tres años *Yaku Taki* ha producido más de 300 horas de grabación que, en forma de clips o podcast, son subidas a redes sociales como Facebook y YouTube. Muchas de las grabaciones realizadas por Martínez recogen los temores de la población local con relación a la minería. Durante mi estadía en Apán Alto también pude comprobar que gran parte de la población se siente amenazada por la expansión minera. En esa ocasión, Marino Martínez me facilitó algunas entrevistas hechas por él en Tambo Gualgayoc. Dice doña Etelvina:

6 La prensa peruana optó pronto por presentar a los activistas ambientalistas como terroristas debido a a partir de los actos de violencia entre manifestantes y policías. Este año el director de Relaciones Públicas de Southern Corporation introdujo en el discurso mediático la categoría terrorismo anti-minero para describir a los activistas contrarios a la concesión en Tía María, Arequipa. Desde entonces la protesta social contra la minería ha pasado a ser presentada como terrorismo ambientalista. Véase: <http://gestion.pe/empresas/adiostia-maria-southern-copper-anuncia-cancelacion-proyecto-minero-2127474> (consultado el 26.08.2015). Que la prensa peruana apoye masivamente a las empresas mineras está en estrecha relación con el hecho fortuito de que el 80% de la prensa pertenece al grupo mediático *El Comercio*, vendedor de insumos a las empresas mineras como Yanacocha, entre otros. Para una visión sobre el problema de la concentración de medios véase Huamán Flores and Becerra Gómez *Debate sobre la concentración de medios en el Perú: El caso de la fusión del grupo El Comercio con el grupo Epensa* (Lima: Asociación Latinoamericana de Investigadores de Comunicación, 2014).

7 La Biblioteca campesina publicó el volumen ¡Música maestro! Instrumentos musicales en la tradición cajamarquina en 1989, una compilación de instrumentos musicales de la región sobre la base de descripciones de maestros de escuela. Por su parte, el Archivo de Música Tradicional de la Pontificia Universidad Católica del Perú editó el álbum *Música tradicional de Cajamarca* (1988). El estudio de los Montoya, uno de los más profundos sobre canciones quechua en el Perú, menciona la región de Cajamarca apenas tangencialmente, debido a la predominancia del español como lengua franca en Cajamarca (véase a Montoya, 1987, p. 8).

8 Gregorio Santos fue un importante aliado político de Ollanta Humala durante su campaña presidencial. Entonces, el otrora candidato prometió defender los intereses políticos. En un exaltado discurso en Cajamarca, en 2011, Humala se comprometió a respetar la voluntad de Tambo Hualgayoc con respecto a la minería. Pero una vez asumido el mando presidencial, olvidó sus promesas, y pasó a defender a las corporaciones mineras. Para una panorámica sobre el caso de Santos véase la página de la Corte Interamericana de Derechos Humanos: [http://www.derechosociedad.org/IIDS/Rondas\\_Campesinas/CIDH/MC-530-14-Resolucion.pdf](http://www.derechosociedad.org/IIDS/Rondas_Campesinas/CIDH/MC-530-14-Resolucion.pdf)

El problema es, siempre ya, casi las aguas no se ve muy bien (...) A nuestros animales ya una y otra enfermedad lo agarra. Sabe ¿por qué? Los puquios, que nosotros los llamamos reventadores de agua, ya no están muy buenos por motivo de los mineros yanacochinos. Por esos mineros, ahora es que las aguas ya no están muy buenas. Ahora que los mineros quieren llevar nuestras aguas, ahora también nuestras rondas campesinas de todas las comunidades, se pusieron las pilas, a caminar todos, a colaborar todos, por esos compañeros que fueron muertos también en Yanacocha, por defender el agua (entrevista: 12 de marzo de 2013, en Tambo Hualgayoc).

Al igual que Etelvina, don Marcelino culpa a la minera de la situación actual. “Antes no había plagas porque no había minas”, dice. “La plaga es muy mucho. Porque el aire está contaminado. Hay muchas plagas, muchas enfermedades que no hemos conocido. Y ahora, con estas minas estamos muy mal” (entrevista: 12 de marzo de 2013, en Tambo Hualgayoc). Idencio Lucano Atalaya, presidente de la Federación Centro Poblado de El Tambo, declara:

Quando era niño nuestra naturaleza era totalmente sana, nuestras aguas, nuestra tierra; nuestro medio ambiente, la naturaleza que es en cuanto a nuestras plantaciones, nuestros alimentos, ha sido totalmente un ambiente sano, un ambiente generoso, que el día de hoy ya nos encontramos contaminados. Incluso nuestras aguas, nuestras tierras ya están contaminadas por motivo de las empresas mineras internacionales (entrevista: 12 de marzo de 2013, en Tambo Hualgayoc).

La misma insatisfacción aparece en las letras de algunas canciones compuestas más recientemente y grabadas por Martínez durante visitas previas a la mía (véase apéndice). Un análisis de las letras pone de relieve una serie de oposiciones: los cajamarquinos son “combatientes”, “defensores del agua, de la trucha y de las montañas”, ronderos que luchan por una buena causa; mientras que los mineros y las autoridades aparecen como “desgraciados”, “bestias capitalistas” o “corruptos” que malvenden el país por unos reales. Así, los campesinos aparecen como los defensores de la naturaleza, como reacios a la tecnología y a la penetración capitalista, mientras que los mineros y gobernantes devienen en heraldos de la destrucción, la contaminación y la muerte. No tenemos registro de si estos huaynos son cantados durante las protestas aunque, según Martínez, éste es el caso. En los innumerables informes televisivos sobre el conflicto, la música ha sido suprimida siempre, concentrándose los reportajes en mostrar el caos y el desorden de las protestas. Aunque no de manera consciente, la labor etnomusicológica de Martínez se opone a ese silenciamiento, pues, a través de la conversión de prácticas musicales en representaciones mediales, Yaku Taki está contribuyendo activamente a contrarrestar la imagen de Cajamarca que viene siendo difundida por el gobierno y las empresas mineras. En dichas representaciones, Yaku Taki muestra una Cajamarca prístina, bucólica, contraria a las imágenes de caos y conflicto

social promovidas por el gobierno. Lo que me interesa demostrar es cómo, mediante la conversión de prácticas sociales en informaciones codificadas, la etnomusicología construye espacios más allá de lo discursivo y performativo, es decir, a través del sistema de registro de lo imaginario. Para ello es imperioso ocultar los medios con que se construye el discurso de protesta.

La tecnología ha jugado siempre un rol importante en la conservación de tradiciones musicales en la etnomusicología. Pero no es esa la única función de la captación del sonido. Es también gracias a la tecnología de grabación que prácticas musicales contingentes han sido fijadas en soportes y convertidas en información codificada, representativa de las culturas documentadas. Para ello, la etnomusicología ha tendido a ocultar el uso de los medios desarrollando lo que Thomas Turino, irónicamente, ha llamado grabaciones de “alta fidelidad” (Turino, 2008, p. 67), a saber, registros que sugieren ser una copia “fiel” de una realidad musical externa al medio que la captura:

Como las fotografías, las grabaciones etnográficas y los álbumes de conciertos en vivo tienen una calidad lexical muy alta; los micrófonos y las cintas de grabación, como la cámara, son asumidas como herramientas que sólo captan lo que está frente a ellas: el evento musical en vivo. Entonces el objeto del signo (la performance en vivo) se asume como si afectara directamente y de forma natural al signo (el sonido grabado). (...) Grabaciones de alta fidelidad en el estudio tienden a hacer el proceso de grabación invisible. (...) El sonido de grabaciones de campo puede y por lo común es manipulado a través del posicionamiento de micrófonos o la equalización (...) para crear, no sólo capturar, el sonido que el investigador quiere oír y presentar a otros (Turino, 2008, pp. 67 y 68).

La representación musical de Cajamarca que realiza Martínez se inscribe, sin duda, dentro de esta tradición. Quiero regresar a las canciones. Como ya señalé, estas no fueron captadas durante las protestas. Las dos primeras fueron compuestas durante un taller de GRUFIDES, un organismo no gubernamental dedicado a capacitar a la población rural de Cajamarca para realizar programas de radio y concientizar a la población sobre los peligros de la expansión minera. GRUFIDES solicitó a Martínez grabar los resultados del taller para hacerlos circular en la región. La tercera canción también fue recopilada fuera de las actividades de protesta, durante una sesión de grabaciones en el distrito de San Marcos. Fuera del caos y el bullicio de las manifestaciones, las prácticas musicales de los campesinos cajamarquinos adquieren un valor diferente y devienen, convertidas en datos mediáticos, en canciones para una escucha privada, o, como diría Turino (2008), en música representacional. De este modo, voluntariamente o no, al presentarlas como piezas tradicionales en un ambiente natural, Yaku Taki refuerza la imagen de un Cajamarca bucólico amenazado por el capitalismo y la modernización (véase figura 4).

**Figura 4: Gavilancito  
sanmarquino:  
Defendamos nuestras  
tierras.**



Por supuesto el capitalismo y la modernización están presentes en el campo peruano. Durante mi visita a Apán Alto pude constatar el uso de radios, reproductores de MP3 y celulares entre los jóvenes lugareños e incluso entre las personas mayores. A través de las conversaciones que tuve con pobladores de Apán Alto, comprobé igualmente que la representación televisiva de Cajamarca no les era ajena en absoluto y que ella era motivo de disgusto para muchos. Al comparar los registros de video y fotografía de Martínez con los míos, observo una tendencia a ocultar la tecnología audiovisual. Consultado al respecto durante nuestra entrevista, Martínez responde:

Yo nunca lo he pensado como ocultar. Es como cuando uno ve un programa en la televisión. Cuando uno ve un documental en general, uno no está viendo dónde se puso el camarógrafo, muy rara vez se ve cómo se traslada la gente o se instalan los equipos. No es ésa la parte que queremos mostrar porque el protagonismo no es tanto nuestro trabajo como el registro en sí. Nos interesa mostrar a los cultores, no nuestro trabajo. (...) Yo, la verdad, no tengo mucha preocupación por el tema de lo subjetivo y lo objetivo. Entiendo que a ese nivel pueda haber debates y polémicas, pero pienso que es imposible mostrar una realidad objetiva, uno muestra una visión propia de las cosas. Cuando una compañera toma una cámara, es un criterio técnico, pero es evidente que lo que la compañera está mostrando con la cámara es una visión personal (entrevista: 15 de febrero de 2014)<sup>9</sup>.

No tengo motivo para desconfiar de Martínez. Pero sí quiero resaltar que su respuesta, al menos, revela que antes de salir al campo ya tiene un producto final imaginado a partir de la tecnología disponible. Así, el clip y los podcast posteriores constituyen la forma que está siendo pensada y que determina en gran medida qué imágenes serán recogidas por las cámaras y qué tipo de información será desechada. ¿Significa esto que Martínez está utilizando la tecnología audiovisual para propagar su Cajamarca imaginario? Sí, pero del mismo modo en que lo hacen los medios masivos de comunicación.

<sup>9</sup> Según Martínez, numerosas tomas recogen imágenes de los miembros del equipo de grabación de Yaku Taki y de las máquinas (comunicación personal, 2015). Sin embargo, en todos los videos que he visto la tecnología digital utilizada permanece oculta.



Figura 5:  
Dúo Pascual:  
"Pashco"  
Goycochea  
y Espíritu  
Medina.



Figura 6: El  
equipo técnico  
de Yaku Taki en  
Apán Alto.

La representación de *Yaku Taki* no se remite exclusivamente al Cajamarca imaginado por su director. Como he referido, la modernización está presente en el ambiente rural de Cajamarca: escuchan radio, ven televisión, los campesinos cajamarquinos saben cómo están siendo representados en los medios masivos de comunicación afines a las empresas mineras y al gobierno actual. Es por eso que ellos mismos se esmeran en ser representados de una forma alternativa. Según Martínez, los mismos participantes en las grabaciones se muestran preocupados por encontrar escenarios adecuados para las grabaciones y por vestir atuendos tradicionales, de manera que en los vídeos se resalte el carácter rural de la zona. Durante nuestra visita a Apán Alto pude comprobarlo. Dos intérpretes que moraban en la ciudad viajaron con nosotros para participar en las grabaciones. Aunque en la ciudad suelen usar atuendos actuales, ambos decidieron vestir ponchos y mantas tradicionales para representar su pueblo.

Ellos también parecen tener un vídeo o un programa de radio en su mente cuando se instalan frente a una cámara o un micrófono.

La estrategia funciona. Así lo demuestran los comentarios sobre la labor de Yaku Taki en las redes sociales: “¡Hermoso, el canto del agua! Felicitaciones y gracias por impedir que tantos géneros, canciones, historias se queden en el olvido”, dice un visitante, mientras otro elogia la recopilación de música tradicional “con mensaje ecológico”. Un tercero conecta las publicaciones directamente con la lucha contra Yanacocha: “Que lo sepa el mundo”, dice, “como vienen a nuestras tierras a dejarnos solo su destrucción, mientras que ellos gozan de todo lo robado! ¡No nos callaremos jamás!”.

El a priori tecnológico está cambiando además la terminología mediante la cual los campesinos protestan contra la minería. Términos como “medio ambiente”, “progresistas”, “medios de comunicación”, “capitalistas” y “contaminación” no son propios del discurso local, sino de aquel de los medios masivos y los organismos no gubernamentales como GRUFIDES o CERVANDI. Pero los campesinos saben ahora que están protestando “ante los ojos del mundo”, es decir, frente a las cámaras de los medios masivos de comunicación y de los equipos de investigación etnomusicológica, y que, por consiguiente, su lenguaje debe ser otro, divergente del cotidiano. Aunque incapaces de representarse a sí mismos, los campesinos cajamarquinos están influenciando directamente la labor de Yaku Taki a fin de filtrar su Cajamarca imaginaria en el discurso mediático etnomusicológico. ¿Quién usa a quién para fines políticos?

## CONCLUSIONES

Ya en casa, mientras recopilaba información para este artículo, me topé accidentalmente con el vídeo de “La carta” de String Karma. En él, un grupo de muchachitos de clase media cantaba y tocaba en diversos puntos de la ciudad de Cajamarca. Sólo entonces pude entender el desasosiego que me causaba el texto de la canción. En un mundo marcado por la tecnología digital y la circulación global vía Internet, una carta en papel resulta un anacronismo. En verdad, el vídeo mismo contradecía de plano la letra de la canción, pues era a través de los algoritmos de la tecnología digital que las palabras del “yo narrador” cruzaban distancias y llegaban al destinatario imaginario, diciéndole que ya no la quería. La carta en la trama de la canción, entendí entonces, era apenas un pretexto para ocultar el verdadero medio con que el “yo narrador” se comunicaba: los algoritmos que reproducían imágenes y sonidos. ¿No era exactamente esa la misma estrategia utilizada por Luis Ayvar y los campesinos cajamarquinos para naturalizar la tecnología y presentarse como defensores de una tradición incólume?

En este trabajo he tratado de mostrar que las representaciones mediáticas generan realidades más allá del discurso y la performance, según las posibilida-

des que permite el a priori tecnológico correspondiente. Tomando como ejemplo las grabaciones de un compositor en la diáspora y la labor etnomusicológica de Yaku Taki expliqué que esa construcción oculta o remarca elementos de las prácticas reales para formar una visión imaginaria del objeto observado. Puesto que no entiendo “construcción” como un sinónimo de falsedad sino de perspectiva personal o grupal, no ha sido mi intención interpelar la veracidad de los discursos analizados; más allá de ello, mi propósito fue mostrar que dichos discursos aparecen condicionados por el a priori tecnológico de los protagonistas.

Luis Ayvar imagina, compone, graba, produce y distribuye huaynos “estrictamente” tradicionales mediante la manipulación digital de pistas de audio. Para ello, oculta la tecnología utilizada, presentándola como parte de una fuerza natural, como un sentimiento que, al igual que las voces y los instrumentos manipulados, quedan contenidos en un medio para su distribución y consumo. Como él, los campesinos de Cajamarca y Yaku Taki están recurriendo al prestigio de los medios técnicos como reproductores de realidad para oponerse a las representaciones del gobierno y las empresas mineras, creando, al igual que éstas, un espacio también imaginario, aunque contrario: Un Cajamarca bucólico, prístino, amenazado por un capitalismo destructor y pernicioso. Aunque paradójico, es gracias a la aplicación de los medios que ese Cajamarca imaginario puede ocultar las huellas de la modernización y enfatizar lo campestre, y con ello remarcar la urgencia de salvar ese mundo primigenio en peligro.

Tanto los unos como los otros piden lapicero y papel, aunque envíen sus cartas por correo electrónico y en algoritmos.

## REFERENCIAS

- Assadourian, A. Sempat, C., Bonilla, H., Mitre & A., Platt, T. (1980). *Minería y espacio económico en los Andes, siglos XVI-XX*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Bebbington, A. & Williams, M. (2008). Water and Mining Conflicts in Peru. *Mountain Research and Development*, 28 (3/4), pp. 190-195.
- Bebbington, A. et al. (2009). Institutional Challenges for Mining and Sustainability in Perú. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, vol. 106 (41), pp. 17296-17301.
- Béclard D'Harcourt, M. (1925). *La Musique des Incas et ses Survivances*. Paris: Paul Geuthner.
- Biblioteca Campesina (1980). *¡Música maestro! Instrumentos musicales en la tradición cajamarquina*. Cajamarca: Asociación para el desarrollo rural de Cajamarca.
- Bolaños, C. (1995). *La música nacional en los medios de comunicación electrónicos de Lima metropolitana*. Lima: Universidad de Lima.
- Bury, J. (2004). Livelihoods in Transition: Transnational Gold Mining Operations and Local Change in Cajamarca, Perú. *The Geographical Journal*, vol. 170 (1), pp. 78-91.
- De Certeau, M. (1999). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Echave, J. de et al. (2009). *Minería y conflicto social*. Lima, Piura, Cuzco: Instituto de Estudios Peruanos, Centro de Investigación y Promoción del Campesinado, Centro Bartolomé de las Casas, Consorcio de Investigación Económica y Social.
- Foucault, M. (1999). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- Greene, P. & Porcello, Th. (eds.) (2005). *Wired for Sound. Engineering and Technologies in Sonic Cultures*. Middeltown & Conneticut: Wesleyan University Press.
- Huamán Flores, F. & Becerra Gómez, C. (2014). *Debate sobre la concentración de medios en el Perú: El caso de la fusión del grupo El Comercio con el grupo Epensa*. Lima: ALAIC, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Informática, Instituto Nacional de Estadística (2009). *Cajamarca. Compendio estadístico departamental 2009*. Lima: Autor.
- Ingold, T. (2011). *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. London and New York: Routledge.
- Kittler, F. (1993). *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig: Reclam Verlag.
- Kittler, F. (2003). *Aufschreibesysteme. 1800-1900*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

- Krämer, S. (2004). Kulturtechniken der Zeitachsenmanipulation. En Laagay, A. & Lauer, D., *Medien-Theorien. Eine philosophische Einführung*, pp. 201-224. Frankfurt am Main: Campus.
- Meintjes, L. (2003). *Sound of Africa. Making Music Zulu in a South African Studio*. Meintjes, L. (2005). Reaching "Overseas" South African Sound Engineers, Technology, and Tradition. En Green, P. & Porcello, Th. (eds.), *Wired for Sound. Engineering and Technologies in Sonic Cultures*, p. 23-46. Middeltown & Conneticut: Wesleyan.
- Mendivil, J. (2012). Dos, tres, grabando: La tecnología del sonido y naturalización de los medios en el caso de huayno peruano, *Revista Argentina de Musicología* vols. 12-13, pp. 103-124.
- Montoya, R., Montoya, L. & Mntoya, E. (1987). *La sangre de los cerros. Antología de la poesía quechua que se canta en el Perú*, vol. 1. Lima: Centro Peruano de Estudios Sociales, Mosca Azul Editores y Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Ritter, J. (2002). Siren Songs: Ritual and Revolution in the Peruvian Andes. *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 11 (1), pp. 9-42.
- Ritter, J. (2006). Discourses of Truth and Memory. The Peruvian Truth Commission and the Canción Social Ayacuchana. En *Music, Politics and Violence*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Roel Pineda, J. (1990). *El huayno del Cusco*. Cusco: Municipalidad del Qosqo.
- Romero, R. (1988). La música tradicional y popular. En *La música en el Perú*, pp. 215-283. Lima: Patronato Popular y Porvenir pro Música Clásica.
- Steel, G. (2013). Mining and Tourism: Urban Transformations in the Intermediate Cities of Cajamarca and Cusco, Peru. *Latin American Perspectives*, vol. 40 (2), pp. 237-249.
- Sterne, J. (2005). *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham & London: Duke University Press.
- Taylor, T. (2001). *Strange Sounds. Music, Technology & Culture*. New York and London: Routledge.
- Théberge, P. (1997). *Any Sound you can imagine. Making Music/Consuming Technologies*. Middeltown & Connecticut: Wesleyan University Press.
- Turino, Th. (2008). *Music as Social Life. The Politics of Participation*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Vásquez Rodríguez, Ch. & Vergara Figueroa, A. (1988). ¡Chayraq! Carnaval ayacuchano. Lima, Perú: Centro de Desarrollo Agropecuario, Asociación de Publicaciones Educativas.
- Vásquez Rodríguez, Ch. & Vergara Figueroa, A. (1990). *Ranulfo, el hombre*. Lima: Centro de Desarrollo Agropecuario.

## DISCOGRAFÍA

Autores varios: *Música Tradicional de Cajamarca*. Lima, Archivo de Música Tradicional Pontificia Universidad Católica del Perú Instituto Riva-Agüero (1988).

Luis Ayvar Alfaro: *Wiñaytaquinchiq*, Lima (2001).

*Wiñaytaquinchiq II*, Lima, Cologne Records (2005).

*Pasajes de mi vida*, Lima, Cologne Records (2007).

*Sinchy llakiy*, Lima, Cologne Records, Kanta Studios (2011).

*Takiyta tarpustin*. Cologne Records, Kanta Studios y Sisars Sound (2014).

*Tapukiyniy*. Cologne Records, Kanta Studios y Sisars Sound (2015).

## APÉNDICE (CANCIONES):

“Mi Bambamarca”

Cantantes: Blanca Ester Llamotanta y Ana María Llamotanta  
Grabado en Tambo Hualgayoc by Martínez at 12.03.2013.

Mi Bambamarca es buen lugar,  
provincia de mi Cajamarca,  
donde sus rondas campesinas  
defienden su medio ambiente.  
Donde sus grupos de mujeres  
fortalecen a su gente.  
El pueblito de Tambo  
tiene gente progresista.  
Donde sus hombres y mujeres  
defenderán sus lagunas  
con coraje y valentía,  
para que no lo destruyan  
Ese hermoso medio ambiente

El Grufides y Cervandi (NGOs)  
capacitan a mi pueblo,  
en medios de comunicación  
para poder hacer radio  
Y difundir las [sic] problemas  
los progresos y las luchas  
que existen en mi pueblo.

Fuga:  
Arriba, arriba, tambeños,  
luchando con emoción;  
como buenos campesinos  
alegrando la población.  
“Hermoso Tambo querido” (nombres no consignados)  
Grabado en Tambo Hualgayoc by Martínez at 12.03.2013.

Hermoso tambo querido,  
generoso y luchador,  
defendiendo nuestra Conga,  
tierra de la hermosa trucha.  
Pa’ defender medioambiente  
subimos todos a una,  
no envenenen nuestras aguas,  
cuidemos nuestras lagunas  
Los mineros desgraciados  
ya nos quisieron matar  
entre hombres y mujeres  
nos hicimos respetar.

“Defendamos nuestras aguas”  
Benjamín Quiroz, el Gavilancito sanmarquino  
Grabado en San Marcos by Martínez at 12.03.2013.  
Bambamarca, Celendín,  
en mi Perú, número uno,

defendiendo sus lagunas  
ante los ojos del mundo.  
Hermanos de Cajamarca,  
defendamos nuestros cerros,  
defendamos nuestros cerros,  
porque todos somos dueños.  
Los gobernantes de ahora,  
no piensan con la cabeza;  
les importa el dinero;  
que les ponen en la mesa.

Las bestias capitalistas  
llegaron a mi nación,  
tan solamente nos dejan,  
la muerte y la destrucción.  
Las bestias capitalistas  
llegaron a mi nación,  
tan solamente nos dejan  
to'a la contaminación.

---

JULIO MENDIVIL

---

Etnomusicólogo y charanguista peruano. Ha sido investigador y docente adjunto en etnomusicología de la Universidad de Colonia y de la Universidad de Música y Teatro de Hannover, además es profesor visitante en diversas universidades de Europa y Latinoamérica. Ha dirigido la cátedra de Etnomusicología en la Universidad de Colonia (2008-2012) y el Center for World Music de la Universidad de Hildesheim (2013-2015). Actualmente es el presidente de IASPM-AL (International Association for the Studie of Popular Music-Rama Latinoamericana) y profesor de etnomusicología de la Universidad Johan Wolfgang Goethe de Frankfurt, en Alemania.  
E-mail: mail@juliomendivil.de

# Streaming musical en Spotify: ubicuidad entre géneros y estados de ánimo

► JIMENA JÁUREGUI, UBACYT - UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA

*Fecha de recepción: septiembre de 2015*

*Fecha de aceptación: octubre de 2015*

---

**RESUMEN:** *A partir de la digitalización y la emergencia de Internet, la industria de la música atraviesa un proceso de transformación entre el modelo broadcasting y el networking. En los últimos años, los servicios de streaming presentan un crecimiento sostenido como forma de acceso y reproducción musical frente al formato físico y a las prácticas de descargas digitales. Spotify se destaca entre las aplicaciones basadas en opciones gratuitas con publicidad o de pago por suscripción que ofrecen musicalizar en todo momento, en cualquier lugar.*

*Ubicuidad y movilidad se anuncian como efectos novedosos del cambio tecnológico. Sin embargo, el estado actual de la mediatización musical requiere ser indagado en su correlato histórico en tanto articulación específica de dispositivos técnicos, discursos y prácticas sociales. Entre la música funcional y los géneros consagrados previamente por la industria discográfica, la clasificación de una oferta múltiple propone un modo de escucha como acompañamiento de la actividad social.*

**PALABRAS CLAVE:** *streaming, ubicuidad, movilidad, géneros, Muzak.*

---

**ABSTRACT:** *From digitalization and Internet emergency, the music industry goes through a transformation process from a broadcasting model to networking. In the last years, streaming services show a sustained growth as a way of access and music reproduction instead of physical format and digital downloading practices. Spotify stands out among applications based on free options with advertising or on paid subscriptions, which offer music for every moment, everywhere.*

*Ubiquity and mobility are advertised as novel effects of technological change. However, the current state of recorded music requires to be inquired in its historical trajectory as a specific articulation of technical devices, discourses and social practices. Among functional music and genres previously established by discographic industry, the classification of a multiple offer proposes a way of listening as accompaniment to social activity.*

**KEYWORDS:** *streaming, ubiquity, mobility, genres, Muzak.*

## INTRODUCCIÓN

Desde la década de 1990, la industria musical atraviesa un proceso de transformación impulsado por la digitalización y el desarrollo de Internet. Su basamento en la producción de discos físicos fue embestido por la emergencia de formatos de compresión de audio como el MP3 y la consolidación de su uso social en las prácticas de descargas. En los últimos años, luego de un período de crisis y reestructuración, las plataformas que ofrecen servicios de *streaming* gratuitos o de pago por suscripción para la escucha instantánea en cualquier momento y lugar anuncian la reconversión hacia un modelo sostenido en la música digital<sup>1</sup>.

Estas tendencias fueron relevadas en el informe anual de la Federación Internacional de la Industria Fonográfica (IFPI, 2015). Con proyecciones auspiciosas, la institución que nuclea a 1300 compañías discográficas sostiene que en el año 2014 el aumento general del *streaming*, especialmente de las suscripciones, en un 39% constituye el principal indicio del avance hacia un crecimiento sostenible. Los efectos de este impulso quedaron evidenciados, por primera vez en la historia, en la equiparación de los ingresos percibidos por las ventas digitales y por las ventas físicas<sup>2</sup>.

Entre las opciones que presentan mayor discografía y alcance internacional para la reproducción legal de música en línea se destaca Spotify<sup>3</sup>. Desde sus primeros desarrollos en 2006, la compañía fundada en Estocolmo por Daniel Ek y Martin Lorentzon ha superado en 2015 los 30 millones de canciones con alcance en 58 países. En sus versiones de reproductor web, aplicación de escritorio o *mobile* para *tablets* y *smartphones*, cuenta tanto con la modalidad de acceso gratuito con publicidad como con la “Premium” de pago.

1 Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto con subsidios de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UBA (UBACyT) *Letra, imagen, sonido. Convergencias y divergencias teóricas y metodológicas entre medios y espacio urbano*. FSOC-UBA.

2 Los ingresos mundiales de la industria por ventas digitales aumentaron un 6,9% en 2014 e igualaron a las ventas en formato físico en un 46%. Los servicios por suscripción fueron los principales impulsores tras mantener una tendencia al alza con el 23% del total de ventas digitales a nivel mundial (IFPI, 2005).

3 Entre otras aplicaciones musicales de streaming por suscripción no analizadas en esta oportunidad se destacan Apple Music, Deezer, Google Play, Radio, Rhapsody, Tidal y YouTube Key Music.

En esta transición de la industria fonográfica, Spotify se despliega como un espacio clave de indagación sobre los cambios producidos en la mediatización musical. Las dificultades de aprehensión de un objeto novedoso y en vertiginoso movimiento exigen atender a las problemáticas del surgimiento de los fenómenos mediáticos y los modos de producción de la novedad discursiva. En ese marco, partiremos de la periodización histórica del vínculo entre músicas y medios, para luego describir cómo se articulan las series de los dispositivos técnicos, los géneros y estilos discursivos y las prácticas sociales implicadas. El objetivo de este modelo *semiohistórico* (Fernández, 2008a) es reconocer cuáles rasgos resultan novedosos, exentos de la mirada tecnológica determinista y de la homologación de fenómenos que responden a distintas temporalidades mediáticas.

#### STREAMING MUSICAL EN EL POSTBROADCASTING

En referencia a una corriente que fluye sin interrupción, el streaming puede ser definido como la distribución digital de archivos multimedia a través de la difusión continua por una red informática. El usuario recibe y reproduce audio y/o video al mismo tiempo en que estos son distribuidos por un proveedor, sin necesidad de completar la descarga. Si bien sus orígenes en Internet datan de mediados de los años 90, el despliegue de las plataformas musicales basadas en servicios de streaming se desarrolló luego de una década, con la ampliación del ancho de banda, las conexiones *wi-fi* y el uso de smartphones en el entorno global.

El proyecto inicial de Spotify fue creado en Suecia en 2006 pero se lanzó oficialmente el 7 de octubre de 2008 al acordar licencias con las grandes compañías discográficas tras dos años en versión de prueba. Junto a la apertura de los servicios de pago, las cuentas gratuitas limitadas por invitación fueron extendidas gradualmente llegando en 2009 al Reino Unido. Luego de diversos obstáculos, que incluyeron el haber sido bloqueado en millones de computadoras al ser identificado como un troyano por el antivirus Symantec, hacia 2011 Spotify logró asentar sus bases con el lanzamiento en Estados Unidos y el abandono del modelo parcial *peer to peer* (red entre pares).

Este proceso de adecuación del streaming en Spotify, que continuaría generando distintas controversias, manifestó las tensiones vigentes entre la industria fonográfica, fundada bajo un sistema centralizado de producción y distribución, y las lógicas de la comunicación en red propiciadas por Internet. En correspondencia con las transformaciones operadas sobre el conjunto de los medios masivos, José Luis Fernández (2014) distingue ambas configuraciones como aquellas propias del período sostenido bajo el modelo *broadcasting* frente al advenimiento del *networking*. Su diferenciación en la historia de la música en grabado responde a etapas específicas de la industria y concretamente a los modos del contacto entre los intérpretes y sus públicos.

El broadcasting comprende situaciones comunicacionales en cuyo marco los sistemas de intercambio discursivo implican a pocos emisores para muchos receptores. Bajo esta lógica se desarrolló la industria musical en las primeras décadas del siglo XX, a partir de la construcción del sistema de medios sonoro y su despliegue audiovisual. El *networking*, en cambio, responde al esquema reticular *muchos-a-muchos* y sus dinámicas en relación a la música parten de las posibilidades de digitalización, de las descargas, el intercambio *peer to peer* y la expansión de los sitios musicales.

El impacto de las transformaciones entre un modelo y otro fue ponderado desde distintas perspectivas que identificaron el aumento de las descargas digitales como la causa de la desmaterialización de la música<sup>4</sup> o a la innovación tecnológica como desencadenante de cambios operados sobre la experiencia sensorial y perceptiva. Desde esta última posición, George Yúdice sostiene que la música se presenta cada vez más ubicua ya que no hay espacio donde no se la oiga:

Desde el acompañamiento musical en el cine, que data de antes del desarrollo de las *talkies*, hasta los iPods de hoy, pasando por la “muzakificación” de ascensores y *shoppings* y la incorporación de chips sonoros a las tarjetas de cumpleaños y navidad, o la música a la que nos someten mientras aguardamos en el teléfono para que nos atiendan los que prestan servicios al cliente, nuestro paisaje acústico, asistido tecnológicamente, resuena cada vez más, permeando nuestra experiencia (2007, p.18).

El streaming, muy presente en las investigaciones en la actualidad, vendría a profundizar y complejizar esta tendencia. Boschi, Kassabian y García Quiñones (2013) describen un día en la vida de un ciudadano promedio como oyente de música ubicua y, entre otras situaciones, destacan que si el ambiente de trabajo no provee musicalización preestablecida, puede optarse por encender la radio o elegir música a través de las alternativas que ofrece cualquier computadora conectada a la World Wide Web, desde iTunes a Spotify y desde las redes P2P a SoundCloud<sup>5</sup>.

Lo que puede observarse en la descripción de los casos citados es la convivencia de rasgos propios del *networking* junto a la permanencia de otros característicos del broadcasting y la convergencia de procesos de mediatización sonora correspondientes a distintas temporalidades. Mientras en 2014 el disco en formato físico aún constituye cerca de la mitad de los ingresos de la industria

4 Bertetti (2009, p. 72) se refiere a la crisis del “álbum musical” como “texto discográfico”, conformado tanto por la música como por la tapa, el *packaging*, la gráfica, el soporte y demás elementos del objeto “disco”. Su observación parte de los datos de la Federación Internacional de la Industria Fonográfica, que indican que en 2007 las descargas legales aumentaron un 53% respecto a 2006. En cambio, en el año 2014, aunque las descargas siguen siendo la principal fuente de ingresos digitales, éstas cayeron un 8%, al igual que las ventas físicas, mientras crece el streaming (IFPI, 2015).

5 Esto es, desde las descargas a la difusión por flujo continuo y desde la transferencia de archivos entre pares a la posibilidad de introducir comentarios en la onda sonora de una canción o componer y compartir producciones propias.

musical frente a las descargas, la posibilidad de “encender” la radio se presenta como una de las opciones mencionadas para la sonorización del espacio laboral ante la música digital.

Asimismo, en los modos de recepción y consumo musical ejemplificados por Yúdice predominan aquellos constituidos en el período broadcasting, conformado en base a los medios sonoros. El pasaje de la musicalización del cine con orquestas en vivo a la sincronización con discos, antes de la impresión del sonido en la película, y la distribución de música por línea telefónica a empresas desde la Corporación Muzak fueron novedades desarrolladas entre 1920 y 1930. La permanencia de estos fenómenos y su convivencia con los iPods desde 2001 requiere ser indagada, por lo tanto, en la especificidad de sus rasgos novedosos frente a la caracterización de una música cada vez más ubicua.

Es en este entramado definido por Fernández (2014) como *postbroadcasting* donde se ubica la conformación de Spotify junto a las plataformas de *streaming* musical. Comprender su inscripción implica advertir que un fenómeno nuevo en la mediatización es generado y, a la vez, que el mismo implica dos movimientos convergentes pero opuestos de acumulación y transformación (Fernández, 2008b). Para que un fenómeno novedoso se consolide como social debe recuperar rasgos de fenómenos previos. Pero de igual modo, para que ese fenómeno pueda ser considerado como novedoso deben cambiar usos y costumbres discursivas previas.

Si bien estos movimientos y las causas de la novedad mediática suelen restringirse a la innovación tecnológica, su despliegue puede establecerse tanto en los dispositivos técnicos, como en los géneros y estilos, y en las prácticas sociales y metadiscursivas que acompañan los usos de los medios. Es en la articulación de las historias particulares de estas dimensiones de relativa independencia bajo un cierto estilo de época, que la aparición de un fenómeno mediático genera, a su vez, efectos sobre la propia época<sup>6</sup>.

En función de adoptar este modelo de análisis de carácter descriptivo avanzaremos sobre la definición de cada una de las tres series en torno Spotify y a la emergencia de los servicios de streaming en el campo de la mediatización musical. Reparar sobre el carácter multidimensional de su construcción discursiva en un momento de convivencia conflictiva de distintas lógicas mediáticas permitirá sistematizar y distinguir qué rasgos permanecen y cuáles resultan novedosos en el marco de las nuevas articulaciones.

<sup>6</sup> “La aparición de un fenómeno discursivo mediático depende de que –en el contexto y con el impulso, conflictivos ambos, de un cierto estilo de época– se articulen elementos de las historias particulares (de las tecnologías utilizables en comunicación, los géneros y estilos discursivos y las costumbre de intercambio comunicacional disponibles) generando efectos, a su vez, en el propio estilo de época” (Fernández, 2008b, p.14).

## DISPOSITIVO FONOGRAFICO, INTERFAZ, PORTABILIDAD Y MOVILIDAD

Con la emergencia del dispositivo fonográfico a fines del siglo XIX comenzó el proceso de mediatización sonora que derivó en la consolidación de la industria musical hacia 1920. Este proceso posibilitó la captura de sonidos generados por fuentes, su conversión en señales eléctricas, la fijación mediante diferentes soportes y la reconversión en señal audible para su emisión y recepción<sup>7</sup>. Tras más de un siglo y diversos estadios, las plataformas de música vía streaming se inscriben al final de ese proceso en el período iniciado en 1995 con el lanzamiento del formato mp3. En ese mismo año, se registraron los primeros usos de la difusión por flujo continuo en Internet, pero sus características no correspondieron al dispositivo fonográfico sino al radiofónico. Entre los primeros hits, se registraron las transmisiones en *directo* de conciertos y eventos deportivos al modo broadcasting propio de los orígenes de la radio<sup>8</sup>. Sólo posteriormente la posibilidad de la reproducción de audio en simultaneidad a la descarga fue considerada como forma de acceso a archivos bajo demanda al modo de Spotify.

No obstante, si consideramos los orígenes del streaming antes de Internet, sus gérmenes se encuentran en relación al fonografismo y la mediatización específica de lo musical. La Corporación Muzak, al utilizar el sistema de transmisión y distribución a través de las líneas eléctricas patentado por George O. Squier en 1922, sentó las bases de la musicalización por flujo continuo. Las plataformas de streaming musical responden a una continuidad de esta tecnología, así como también de sus primeros usos, generando principalmente cambios en la distribución o *delivery* musical tanto respecto a la industria discográfica tradicional como en relación a las descargas. A ello se suman rasgos propios de la interfaz junto a la portabilidad y la movilidad.

A diferencia de la materialidad textual que acompaña al objeto disco y que fuera disuelta a partir de las descargas en términos de Bertetti (2009), los sitios musicales nos sitúan frente a distintas interfaces que comprenden a los modos de interacción que propone cada aplicación. Allí el carácter multimedial del fonografismo adquiere un grado distinto de visualidad en su acompañamiento por imágenes y propone nuevas formas de contacto.

Tanto en la versión de “Reproductor Web” como en la aplicación mobile, Spotify construye un espacio interactivo centrado en la exploración. “Explorar” se presenta como la acción destacada a ejecutar por el usuario, por sobre “Buscar”, “Seguir” y “Reproducir”. Esta actividad retoma una de las primeras

7 La noción de dispositivo técnico en los medios refiere al herramental tecnológico que posibilita variaciones en diversas dimensiones de la interacción comunicacional que “modalizan” el intercambio discursivo cuando éste no se realiza cara a cara. Todo medio de comunicación se define a partir de un dispositivo técnico o conjunto de ellos más sus prácticas sociales vinculadas (Fernández, 2008a).

8 Entre otros casos, en 1995 la empresa RealNetworks, una de las primeras proveedoras de servicios de streaming y creadora del formato RealAudio, transmitió en directo el audio del juego de baseball entre los New York Yankees y los Seattle Mariners.

denominaciones que recibieron las aplicaciones informáticas para gestión y administración de archivos<sup>9</sup>, rasgo que puede encuadrarse en la utilización que las “interfaces culturales” hacen de las “interfaces de usuario generalista”, al basarse en viejas metáforas y gramáticas de funcionamiento (Manovich, 2005, p. 140).

En esta línea, Spotify mantiene el uso de elementos de una semántica estándar a través del menú jerárquico, las ventanas de selección y la entrada de datos por comandos para la búsqueda pero, como propio de la interfaz cultural, oculta los hipervínculos que señalan qué objetos pueden ser operados. Tal es el caso de la opción de reproducción que subyace a la imagen que identifica a cada *playlist*. En cuanto a los íconos, estos son recuperados como estilo gráfico para diferenciar las opciones de “Géneros y Estados de ánimo” mediante ilustraciones simples y monocromáticas que construyen en modo dominante operaciones de metonimia respecto a su descripción textual<sup>10</sup>.

La acción de “Explorar” se refuerza con otras como “Descubrir” y “Sorpréndete con música nueva”. A diferencia de la opción “Buscar” mediante la introducción de criterios de búsqueda por texto, que opera al modo de los sitios de descargas bajo elecciones preestablecidas, la exploración invita al usuario acercarse a un saber que desconoce. La propuesta es realizada en forma jerárquica por Spotify bajo distintas modalidades como “Descubrimiento semanal de Spotify”, o en forma horizontal por otros usuarios a los que se puede “Seguir” o con quienes se puede compartir *playlists*.

La aplicación *mobile*, por su parte, se basa en la conjunción de dispositivos que permiten la movilidad de los receptores y la ubicuidad de la información gracias al acceso a Internet. Luego de la movilidad de la información electrónica, que permitió la transmisión de música grabada, Scolari y Logan (2014) destacan la aparición de estas nuevas formas de portabilidad a partir de la digitalización. Mientras el *walkman* y posteriormente el reproductor de mp3 posibilitaron la escucha musical en cualquier lugar, Internet, los smartphones, las tablets y la tecnología Wi-Fi brindaron acceso ubicuo a la información.

Desde la misma mirada histórica sobre la movilidad y la portabilidad, Gopinath y Stanyek (2014) identifican la emergencia del sustantivo *mobile music* con el *walkman* en 1979 pero se remontan a las Victrolas, los Gramófonos portables y las radios para situar en la década del ‘20 el origen de conceptos que, como el de ubicuidad y “en todo momento, en cualquier parte”, caracterizan hoy a la música móvil. Para comprender cuál es la inscripción específica de las plataformas de streaming sobre estas nociones avanzaremos en su articulación en el plano discursivo y de las prácticas sociales.

<sup>9</sup> El Explorador de Archivos de Windows lanzado en 1995 como componente central del sistema operativo Windows, popularizó el modo de gestión espacial basado en íconos y en la organización de diferentes ventanas. En la versión en inglés de Spotify se utiliza el término *browse*, en este caso sobre la metáfora de navegación de los Navegadores Web.

<sup>10</sup> Por ejemplo: dos copas llenas chocando figuran la categoría “Fiesta”, un sillón la de “Relax” y parte de una trompeta la de “Jazz”. Vea figura 1.

## DEL ACCESO A LA ORGANIZACIÓN DE LA OFERTA: GÉNEROS, MOMENTOS Y ESTADOS DE ÁNIMO

La revolución del acceso de los actores individuales a la discursividad mediática ha sido identificada por Eliseo Verón (2013) como el principal efecto de Internet sobre la historia de las mediatizaciones<sup>11</sup>. En el marco de las transformaciones del broadcasting al networking en la industria fonográfica, la digitalización, el formato mp3 y las descargas han evidenciado, en efecto, cambios sobre la accesibilidad musical. En línea con lo que venimos desarrollando, puede agregarse que las tecnologías *wi-fi*, la computación en la nube, los teléfonos inteligentes y las tablets han profundizado el carácter ubicuo del acceso. No obstante, reparar en la ubicuidad musical propiciada por las plataformas de streaming sólo ilumina un aspecto parcial.

La posibilidad de la escucha instantánea en cualquier momento y lugar es ofrecida desde distintas plataformas que construyen su propuesta discursiva institucional. Una vez conformado un amplio archivo musical mediante el acuerdo de licencias y tras el acceso ya alcanzado socialmente a partir de la práctica de las descargas, los servicios de streaming bajo demanda buscan diferenciarse a partir de la organización de la oferta musical basada en criterios de selección de *playlists* y recomendaciones.

El contenido musical y su organización constituyen rasgos propios del medio fonográfico como medio lleno<sup>12</sup>. Desde 1889, los primeros catálogos de las compañías fonográficas promocionaron recitaciones, silbidos artísticos, grabaciones vocales e instrumentales, ejecuciones de bandas militares, marchas, vales y polkas<sup>13</sup>. Fue hacia 1920, con el desarrollo del modelo industrial, que la música devino en el material sonoro de eminente grabación y se impuso la catalogación por géneros, en cuyo marco el tango y el jazz se destacaron en su consolidación masiva (Fernández, 2008b).

Parte de este movimiento puede explicarse a partir de la afirmación de que todo nuevo medio suele postergar la adscripción de sus productos a moldes de género, nuevos o ya existentes en la cultura, en lo que Steimberg (1993) denomina el *momento macluhaniano* de la fascinación por la ruptura tecnológica y por su impacto en el intercambio social. Partiendo de su conceptualización, la noción de género aquí adoptada refiere a clases de objetos culturales que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad.

El catálogo musical ofrecido por Spotify presenta una hibridación de estos sistemas clasificatorios. Su principal categoría, denominada “Géneros y

11 Enfatizando en el carácter World Wide de la Web, Verón postula que “la WWW comporta una mutación en las condiciones de acceso de los actores individuales a la discursividad mediática, produciendo transformaciones inéditas en las condiciones de circulación” (2013, p. 281).

12 “Que propone *puro* contenido y *pura* recepción, con un intercambio discursivo desplazado en el tiempo, y desnivel con respecto a la instancia de emisión” (Fernández, 2008b, p. 17).

13 Explica Gitelman (2006) que la selección del repertorio se adjudicaba a la imperfección técnica, ya que los silbidos y los tenores grababan bien, pero no las sopranos.

estados de ánimo”, diferencia sus componentes en: “Latina”, “Fiesta”, “Estados de ánimo”, “Pop”, “Ejercicio”, “Relajación”, “Rock”, “Concentración”, “Décadas”, “Viajes”, “Para comer”, “Para dormir”, “Reggae”, Religioso”, “Jazz”, “Folk & Americana”, “Rythim & Blues”, “Metal”, “Infantil”, “Country”, “Blues”, “Funk”, “Punk”, “Trending” y “Humor”. Mediante el diseño iconográfico, se homologan en una misma serie sistemas disímiles que corresponden a géneros musicales y clasificaciones de la industria discográfica, estados de ánimo, actividades y, con la etiqueta de humor, se categoriza incluso *sketches* de comedia y *stand-up*.



Figura 1. Spotify.  
Explorar: géneros y  
estados de ánimo.

Todos los casos incluyen listas de reproducción predeterminadas por Spotify para el mercado global o local que combinan *singles* de diferentes discos y artistas, y que el usuario puede “Seguir”. Sólo aquellos que refieren a la clasificación por géneros compartida por las compañías discográficas como “Pop”, “Dance”, “Rock”, “Reggae”, “Jazz”, “Folk & Americana”, “R&B”, “Metal”, “Country”, “Blues”, “Funk”, “Punk” y “Latina”, presentan además de las *playlists* a “Artistas”, “Nuevos Lanzamientos”, “Eventos próximos”, “En la ciudad cercana al usuario” y “Álbumes”. Con las mismas opciones pero sumando “Country” y “Club/House”, Spotify ofrece la opción “Radio” con “Emisoras por género” y “Emisoras Recomendadas” que generan listas por artistas relacionados<sup>14</sup>.

Esta catalogación por géneros, característica de la industria musical *broadcasting*, se ve equiparada a otras clasificaciones que responden a distintas etapas de la mediatización musical. En relación al “Humor”, su convivencia con las grabaciones musicales no resulta novedosa sino que se remonta a los primeros discos de comienzos de siglo XX que incluían obras teatrales promocionadas en los avisos con la imagen del oyente individual riendo frente al fonógrafo. La

<sup>14</sup> La compleja utilización del concepto de *radio* por parte de las plataformas de streaming excede los límites de este texto, pero cabe destacar que aunque algunas emisoras radiales han construido su programación e identidad institucional en función a la especialización en géneros musicales, nunca existió la radio como exclusiva transmisión de flujo musical (Fernández, 2008a).

noción de mood music, por su parte, fue empleada a comienzos de 1920, cuando Thomas A. Edison patrocinó una investigación con el objetivo de clasificar los efectos de la música sobre los estados de ánimo<sup>15</sup>. Si bien indagaba sobre una escucha atenta y en el ámbito hogareño, aquel interés sentó las bases de los estudios sobre la música funcional (Grajeda, 2013).

Su continuidad fue asumida en la década del 30 por la Corporación Muzak en relación a la música para acompañar una actividad. Aunque originalmente consistió en la producción de música bajo ciertos parámetros para ser distribuida a empresas y fábricas<sup>16</sup>, los seguidores del modelo Muzak abandonaron la producción musical por la programación en base a grabaciones del mercado discográfico (Martí, 2002). Esta variante es la que continúa Spotify al basarse en la organización y distribución de la música de la industria según criterios de funcionalidad.

Lo que estos modos de clasificación de listas de reproducción expresan es la tendencia a la curaduría y a la recomendación como forma creciente de diferenciación entre las plataformas de *streaming*. Junto a la incursión en la propia producción de grabaciones en vivo como las Spotify sessions y las listas de temas seleccionadas por Spotify como institución, se difunden las *playlist* curadas por personajes públicos como artistas, políticos y deportistas<sup>17</sup>. A su vez, a diferencia de la argumentación sobre la calidad de sonido adoptada por sitios como Tidal, las discográficas y las empresas de streaming evidencian un aumento del interés en las recomendaciones inteligentes de música<sup>18</sup>.

En Spotify, esta inteligencia se basa en una oferta de *playlists* no estática sino generada a partir de las elecciones que conforman el perfil del usuario<sup>19</sup> y de la sugerencia según el momento del día y/o de la semana. La página de inicio "Descripción General" destaca listas de reproducción bajo títulos como: "Así suenan las noches...", "¡Ponle música a tu mediodía!", "#juevesdeantaño" y "¡Por fin viernes!". La propuesta de escucha personalizada e individual se refuerza en las imágenes fijas, fotográficas y a color producidas por Spotify con su logo para cada lista, en tanto predominan las imágenes individuales de jóvenes en un estado relacionado con la descripción del título y del epígrafe. Ambos aspectos, de temporalidad y visualidad, se vinculan asimismo en las prácticas de recepción musical.

15 La investigación se desarrolló durante dos años y entre sus resultados derivó en un paper en 1921, que identificó 589 grabaciones según sus efectos sobre el oyente (Grajeda, 2013).

16 La Muzak producía una programación musical con intervalos regulares de pausas según las horas de trabajo de menor rendimiento para reequilibrarlas con la estimulación sonora a través de parámetros basados en el tempo, ritmo, instrumentación y tamaño de la orquesta (Martí, 2002).

17 Entre los casos más relevantes se encuentran *The President's Summer Playlist*, de Barak Obama, y la Playlist para entrenar, de Floyd Mayweather.

18 En 2014, Daniel Ek, fundador y director ejecutivo de Spotify, luego de que la compañía adquiriera al proveedor de datos musicales The Echo Nest, manifestó el objetivo de "desarrollar la 'mejor plataforma de inteligencia musical del planeta', que combine la habilidad humana con la selección de contenidos de las redes sociales y los algoritmos" (IFPI, 2015, p. 20).

19 Spotify presenta, asimismo, la conexión con cuentas de Facebook y permite hacer *scrobbling* con LastFM. Esta modalidad sincroniza el monitoreo de la música escuchada en ambas plataformas para ofrecer recomendaciones a partir de ella.

## ESCUCHA MUSICAL EN CUALQUIER LUGAR, EN TODO MOMENTO

“Déjate llevar por el momento. Puedes musicalizar toda tu vida con Spotify. Sea lo que sea que estés haciendo o sintiendo, nosotros tenemos la música perfecta para hacer de lo bueno algo todavía mejor”<sup>20</sup>. Este texto, destacado en la página principal del sitio Web de Spotify Argentina, permite identificar algunas de las principales prácticas de escucha musical promovidas por la plataforma. Desde un “nosotros” exclusivo proveedor de la oferta musical se construye el “Tú” de la escucha individual como forma de acompañamiento a la actividad social. La música como banda sonora es reproducida en continuo a partir de la elección instantánea respecto al sentir de cada momento desde cualquier lugar en base a opciones personalizadas y preestablecidas para el oyente.

La posibilidad técnica de la ubicuidad y la portabilidad de la música digital es apropiada a nivel discursivo en relación a prácticas sociales vinculadas a los modos de elección y escucha musical, sus espacios y temporalidades. En la confluencia de la comunicación ubicua, con servicios diseñados de acuerdo a la localización del usuario, y junto a la integración de distintos modelos comunicacionales, Spotify se enmarca en la *mCommunication* como “práctica social de producción y consumo de contenidos y apropiación de tecnologías articulada a través de la difusión masiva de dispositivos Wi-Fi multifuncionales” (Scolari y Logan, 2014, p. 71).

Partiendo de las prácticas de los oyentes, el acceso a la plataforma web o *mobile* constituye sólo el comienzo del proceso de interacción comunicacional. Junto con el despliegue de imágenes visuales, el “déjate llevar” en la elección musical instantánea es promovida por la exploración y el descubrimiento. Estas opciones, ofrecidas como *playlists* personalizadas, se ven ponderadas frente a la búsqueda direccionada por el usuario sobre criterios predefinidos al modo de la compra de discos físicos y del *downloading*. El impacto de este factor ha sido medurado en estudios que sostienen el aumento de la variedad en el consumo de géneros musicales a partir de la digitalización en la denominada “Era shuffle” (Havas, 2015). En Argentina, por ejemplo, se destaca el predominio del perfil de oyente ávido a la “exploración” de canciones, artistas, géneros y lugares nuevos relacionados con la música<sup>21</sup>.

La propagación de estas prácticas permite tensionar la caracterización realizada por Henry Jenkins (2006, p. 215) respecto a los medios masivos como medios de empuje “cuyos mensajes salen hacia el público tanto si éste los busca como si no” y el medio de atracción “que sirve a quienes buscan activamente información sobre un determinado tema”. En el dejarse llevar por el flujo continuo de la lista de reproducción, se interpela a la predisposición del oyente a ser sorprendido por la oferta inteligente que Spotify le propone generar de acuerdo a sus preferencias.

<sup>20</sup> En línea: <https://www.spotify.com/ar>

<sup>21</sup> Estudio Fans.Passions. Brands de Havas Sports & Entertainment sobre 18.000 encuestados en 17 países, un 56% escucha al menos 10 géneros musicales por día.

Este rasgo se ve enfatizado en la versión *mobile* gratuita en la cual la reproducción es sólo aleatoria o *shuffle*, no permite saltos en las listas de temas, y se define por las recomendaciones según el momento del día y de la semana presentadas en la portada: “Desde que te despiertas hasta el fin de la noche, la nueva página de inicio Now te espera para ofrecerte la música perfecta. Y como ahora Spotify reconoce lo que te gusta, estarás 100% seguro de escuchar la música adecuada, seleccionada por expertos internos y desde tu colección personal”<sup>22</sup>.

Mientras la selección musical puede ser delegada a los “expertos”, los modos predominantes de escucha propuestos se vinculan a las prácticas de recepción características de la música funcional o ambiental. La música oída pero no escuchada es aquella que se presenta como fondo de la acción y acompañamiento de otra actividad. Junto a las opciones de música para “Ejercicio”, “Relajación”, “Concentración”, “Viajes”, “Para comer”, “Para dormir”, la opción *Running* en la aplicación *mobile* exagera la función de la escucha como acompañamiento en movilidad: “Spotify Running detecta tu ritmo y te pone música que coincida con tu paso”<sup>23</sup>.

En relación a la espacialidad, la oferta de programación en movimiento combina ubicuidad y portabilidad. La escucha en el hogar es sólo una opción que contrasta con los usos en el comienzo del fonografismo en relación al slogan “Opera at Home” o “El teatro en casa” popularizado por la Victor Talking Machine Company. Aquella novedad de escuchar a los artistas musicales y de la comedia al interior del hogar apropiada socialmente en forma dominante aún frente a la emergencia de gramófonos portables, se ve invertida por la preponderancia del uso de Spotify desde smartphones y tablets. Según las estadísticas de 2015, más de la mitad de los 60 millones de usuarios activos de Spotify a nivel global escuchan música en streaming a través de celulares: un 42% accede al servicio desde los teléfonos inteligentes y un 10% lo hace desde tablets (IFPI, 2015).

Finalmente, en relación a la temporalidad, además de modificar la sugerencia de *playlists* según el momento del día, Spotify organiza los tiempos de las novedades a nivel individual y colectivo. Los descubrimientos semanales personalizados para cada usuario se presentan los lunes y los nuevos lanzamientos los días viernes, en forma coordinada con el conjunto de las discográficas multinacionales y los sellos independientes de todo el mundo. Por primera vez en la historia de la industria, en febrero de 2015 se llegó al acuerdo global de lanzar las novedades en forma sincronizada según la hora local de cada mercado (IFPI, 2015). Esta regulación del tiempo social del consumo musical en las redes, adoptado por Spotify, corresponde a un funcionamiento centralizado propio del modelo *broadcasting*.

22 En línea: <https://news.spotify.com/sv/2015/05>

23 En línea: <https://www.spotify.com/ar/running>

## CONCLUSIONES

En el *Informe sobre la música digital*, Edgar Berger, Presidente y Director Ejecutivo de la División Internacional de Sony Music Entertainment, describe el estado de situación: “La industria de la música está atravesando al mismo tiempo la transición del formato físico al formato digital, de la computadora a los dispositivos móviles y de las descargas al *streaming*” (IFPI, 2015, p. 7). En este momento en el cual *broadcasting* y *networking* conviven en tensión, Spotify se presenta como una de las principales plataformas de servicios de música bajo demanda donde se apoya la industria para la conformación de un nuevo estadio.

La novedad se genera a partir de la combinación de distintas lógicas desarrolladas en forma central o tangencial en la historia de la mediatización musical. Las series de los dispositivos técnicos, los géneros y estilos discursivos, y las prácticas sociales de intercambio, se articulan a su vez en la conformación de procesos comunicacionales que exceden a la innovación tecnológica o a la adopción de un modelo económico industrial sustentable.

A nivel del dispositivo, la portabilidad, la movilidad y las bases técnicas del streaming no resultan novedosas sino que adquieren nuevas configuraciones junto a la ubicuidad del acceso promovido por Internet, las redes wi-fi y la expansión del uso social de smartphones y tablets. Las implicancias en la instantaneidad del acceso y la elección musical, sin el requerimiento de espera necesario en las descargas o en los tiempos de adquisición y reproducción de los discos físicos, generaron cambios en la temporalidad del consumo musical que se sumaron a la disponibilidad del vasto archivo musical alcanzado a partir de la digitalización.

Sin embargo, el slogan de Spotify (“Música para todos”) no logra abarcar las especificidades que la plataforma presenta en su construcción discursiva y respecto a las prácticas de escucha. Spotify establece cambios respecto a la clasificación musical en la hibridación de sistemas. La organización de su archivo equipara el sistema de géneros musicales utilizado por los sellos discográficos como criterio de catalogación, con la música ofrecida como acompañamiento para los estados de ánimo y la realización de actividades, junto con grabaciones humorísticas.

Las listas de reproducción se convierten, bajo estos criterios, en el formato productivo de la industria musical digital en Spotify, provocando un nuevo embate a la unidad textual del disco. La figura del curador como experto capaz de seleccionar la música adecuada en base a recomendaciones algorítmicas, saberes profesionales o culturales, exime al oyente de la búsqueda proactiva, al tiempo que lo convoca a ejercer el rol de curador de listas para otros usuarios.

En la propuesta de musicalización ubicua de Spotify, el recorrido en paralelo a la industria fonográfica realizado por la Muzak y la música ambiental,

desde su gestación común en las primeras décadas del siglo XX, establece un nuevo cruce. La música como flujo promueve la escucha desatenta del oyente mientras éste desarrolla otra actividad, como práctica socialmente aprendida con el medio radiofónico. En el postbroadcasting, la banda sonora del sentir y el hacer individual se combina con lógicas centralizadas que regulan la oferta y son reguladas, a su vez, por el ritmo de vida social. En tiempos de usuarios participativos, el oyente ubicuo de Spotify es invitado a explorar y descubrir música o simplemente a dejarse llevar.

## REFERENCIAS

- Bertetti, P. (2009). En Carlón, M. y Scolari, C. (Eds.). *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*. Buenos Aires: La Crujía.
- Boschi, E., Kassabian, A. & García Quiñones, M. (2013). Introduction: A Day in the Life of a Ubiquitous Music Listener, en *Ubiquitous Musics: The Everyday Sounds That We Don't Always Notice*. Farnham: Ashgate.
- Fernández, J.L. (2014). Periodizaciones de idas y vueltas entre mediatizaciones y músicas, en *Postbroadcasting. Innovación en la industria musical*. Buenos Aires: La Crujía.
- Fernández, J.L. (2008a). La construcción de lo radiofónico: modos de producción de la novedad discursiva, en *La construcción de lo radiofónico*. Buenos Aires: La Crujía.
- Fernández, J.L. (2008b). Acumulación y transformación en el surgimiento de los medios de sonido. *L.I.S. Letra, imagen sonido. Ciudad mediatizada*, 11 (5). Buenos Aires: UBACyT S094-FCS-UBA.
- Gitelman, L. (2006). *Always already new: media, history and the data of culture*. Cambridge: MIT Press.
- Gopinath, S. & Stanyek, J. (2014). Anytime, anywhere? An introduction to devices, markets and theories of mobile music, en *The Oxford Handbook of Music Mobile Studies*, vol. 1. Oxford: Oxford University Press.
- Grajeda, T. (2013). Early Mood Music: Edison's phonography, american modernity and the instrumentalization of listening, en *Ubiquitous Musics: The Everyday Sounds That We Don't Always Notice*. Farnham: Ashgate.

- Havas Media (2015). *The Shuffle Age: Global Music Fans Unplugged*. Recuperado: 25 de septiembre de 2015. En línea: <http://www.havasmedia.com/press/press-releases/2015/the-shuffle-age-global->
- IFPI (2015). *Informe sobre la música digital*. En línea: en <http://ifpi.org/downloads/Digital-Music-Report-2015.pdf>
- Jenkins, H. (2008). Photoshop para la democracia: La nueva relación entre política y cultura popular, en *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Manovich, L. (2005). La interfaz, en *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Martí, J. (2002). Músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión, *TRANS-Revista Transcultural de Música* 6, artículo 13. Recuperado: 25 de septiembre de 2015. En línea: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/38548/1/JMarti-2002-TRANS%20>
- Scolari, C. & Logan, R. (2014). El surgimiento de la comunicación móvil en el ecosistema mediático, *L.I.S. Letra, imagen sonido. Ciudad mediatizada*, 11 (5). Buenos Aires: UBACyT S094-FCS-UBA.
- Steimberg, O. (1993). Propositiones sobre el género, en *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel.
- Verón, E. (2013). La revolución del acceso, en *La Semiosis Social 2*. Buenos Aires: Paidós
- Yúdice, G. (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.

.....  
JIMENA JAUREGUI  
.....

Becaria UBACyT de Doctorado en Ciencias Sociales. Licenciada y Profesora en Ciencias de la Comunicación (UBA). Docente de Semiótica de los Géneros Contemporáneos (FSOC-UBA). Integra el equipo editorial de la revista *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada*. Desde sus inicios en la investigación como becaria Estímulo se ha dedicado a la historia del tango en los medios. Ha publicado diversos trabajos en congresos, libros y revistas académicas. En 2012 obtuvo la Beca Julio Palacio de la Biblioteca Nacional.  
E-mail: [jimenajauregui@gmail.com](mailto:jimenajauregui@gmail.com)

# Música, visualidad y espectáculo: del *flash mob* al *smart mob*

► ALFREDO TENOCH CID JURADO, UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-XOCHIMILCO, MÉXICO

Fecha de recepción: septiembre de 2015

Fecha de aceptación: noviembre de 2015

---

**RESUMEN:** *A partir de una serie de instrumentos de la semiótica visual y del espacio, se observan las posibilidades de interacción de la música, la visualidad y el espectáculo en la creación de significados a partir de las formas significantes del flash mob y su variante ideológica, el smart mob. Gracias a algunas reflexiones de Eco (1976, 1979), Cano (2002), Tarasti (2006), Pavis (1994, 1996, 2011) y Tatit (2007) es posible observar la forma de construcción del significado de manifestaciones espectaculares realizadas en restaurantes, plazas públicas, centros comerciales, aeropuertos, estaciones de trenes, etc. con la capacidad de semantizarlos a partir de un acto multitudinario.*

**PALABRAS CLAVE:** *música, semiótica, visualidad, performances, flash mobs.*

---

**ABSTRACT:** *From a series of instruments of visual semiotics and space, are the possibilities of interaction music, visualization and the show in the creation of meanings from significant forms of flash mob and its ideological variant, the smart mob. Thanks to some reflections of Eco (1976, 1979), Cano (2002), Tarasti (2006), Pavis (1994, 1996, 2011) and Tatit (2007) it is possible to observe the form of the construction of the meaning of spectacular demonstrations performed in restaurants, public squares, shopping malls, airports, railway stations, etc. with the capacity of to be semantized from a massive performance.*

**KEY WORDS:** *music, semiotics, visuality, performances, flash mobs.*

## EL ESPACIO Y LA MÚSICA COMO FORMAS DE APROPIACIÓN ESPECTACULAR

La música, entendida desde la semiótica, es un sistema de modelación del pensamiento y por ende del conocimiento, pues representa una forma de estructuración básica en el ser humano. Precisamente, sus efectos en el ser humano van del simple hecho perceptivo a la construcción de significados complejos, incluso de carácter social; pues permiten el consumo y la apropiación individuales; también, al mismo tiempo, colectivos. El neurólogo Oliver Sacks observaba a la *musicalidad* como una cualidad interpretativa del ser humano, que le permite alcanzar alturas emocionales o hacer posible incluso el registro de la memoria. La descripción del proceso que hace posible lo anterior parte de una idea de base:

Lo que se denomina musicalidad comprende una gran variedad de habilidades y receptividades, desde las percepciones más elementales de tono y tempo a los aspectos superiores de inteligencia y sensibilidad musical, y que, en principio, todos éstos se pueden disociar uno de otro (2015, p. 124).

La musicalidad representa entonces una vía organizativa de sistemas y subsistemas de significación y responde a una habilidad orquestadora y desarrollable en el ser humano. Steven Mithen sostiene que “la musicalidad está profundamente arraigada en el genoma humano, con raíces evolutivas mucho más antiguas que el lenguaje hablado” (2008, pp. 38 y 39). El trabajo de una semiótica de la música consiste entonces en explicitar los procesos de la música en su capacidad de servir de motor en la comunicación humana, en sus distintas manifestaciones.

Ahora bien, la relación entre música y espacio supone una pertinencia semiótica de observación y reflexión filosófica, sobre todo cuando se aborda en el marco de una manifestación espectacular. La música, en tanto obedece a patrones estructurados de significado, puede contribuir a la lógica narrativa de los relatos basados en música. Su funcionamiento semántico intersecta al espacio y produce una serie de efectos de sentido capaces de ser observados en distintas manifestaciones humanas<sup>1</sup>.

El espacio, desde una perspectiva del entendimiento humano, supone la colocación del individuo como una condición requerida por todo ser vivo para poder escuchar. Su presencia espacial es indispensable para realizar una visión espectacular al momento de situar un punto de vista, fijar la mirada y ubicar el oído como parte del entendimiento y de la fase inicial de apropiación del lugar. Por tal motivo el espacio y la música constituyen una posibilidad humana de dotar de significado al hábitat y transformar la naturaleza en una forma específica de manifestación cultural. El connubio entre musicalidad, como recurso semiótico de la música, y de la apropiación del espacio como un proceso cogni-

<sup>1</sup> Véase a López Cano, 2002.

tivo, hace posible el recorrido que va de la percepción a la cognición de formas significantes. La música representa formas iniciales de temporalidad, de inicio y fin, de respuesta y esfuerzo físico para lograr emprender un proceso narrativo que implique significados más complejos y desarrollados semánticamente. Ya sea que el espacio como el tiempo de la musicalidad actúen de manera conjunta en la edificación de formas significantes y sus respectivos conceptos emanados de una abstracción, o funcionen de manera independiente, su tarea consistirá siempre en alcanzar distintos niveles de significado. La narratividad entra en juego al dotar de una estructura lógica y coherente para construir el significado por medio de un pequeño relato, la musicalidad afianza el tiempo y el comportamiento humano frente a él, mientras que el espacio dota de un lugar para la escenificación espectacular.

Espacio y música poseen la capacidad de resemantizar lugares, acciones y manifestaciones sociales: 1- distinguen un lugar a partir de puntos de vista no tradicionales, como sucede con la música plurifocal<sup>2</sup>; 2- sitúan un espacio-tiempo al interior de un significado específico; 3- dotan de valor ideológico a las manifestaciones culturales ocurridas en algún lugar, incluso de breve duración<sup>3</sup>. La relación espacio-música fija cualquier plano semántico, y la función evidente de mostrar un significado específico integra otros sistemas semióticos, como pueden ser el gesto a través de la danza y el baile colectivo (Bourcier 1994) y la palabra en las letras de las canciones (Tatit, 2007). La pregunta que surge implica comprender: ¿Cómo actúan el espacio y la música en conjunción para producir una mirada de tipo espectacular?

## LA MÚSICA-ESPACIO COMO MANIFESTACIÓN SEMIÓTICA

Si la música conforma un sistema con la capacidad de modelar la mente humana con la misma importancia cognitiva del lenguaje, ha sido evidente la manera complementaria con la cual logra interactuar en diversas actividades del ser humano (Tarasti, 2006 & Sacks, 2007). Un sistema modelizador o modelizante participa en la formación de esquemas de cognición que permiten, entre otras cosas, la actividad de intercambio social de información y la producción colectiva de significado<sup>4</sup>. La semiogenética deriva en una serie de significados naturales en los seres vivos mediante ritmos propios del cuerpo que participan en la apropiación significativa del territorio. En su calidad de actuación eto-

2 Véase a López Cano, 1999.

3 Eero Tarasti (2006, p. 15) observa al respecto de los signos musicales: "Les signes musicaux peuvent en ce cas tenir lieu de symboles pour des groupes ethniques et sociaux dont les chants leur permettent de se démarquer vis-à-vis de groupes autres: on parle alors de signes manifestes (marked) étant donné qu'ils se déploient par contraste avec le champ plus large des signes *no manifestes* (non-marked). Traducción del autor: "Los signos musicales pueden tomar en este caso el lugar de los símbolos de los grupos étnicos y sociales que ellos cantan les permiten destacar vis-à-vis otros grupos: se llaman *signos evidentes* (marked) según se desenvuelven en contraste con un campo más amplio de los signos *no evidentes* (non marked)".

4 El concepto de sistema *modelizador* o *modelizante* se entiende a partir de los trabajos de la Escuela de Tartu. Para un estudio breve, véase a Yuri Lotman 1996 y 1998.

lógica caracterizada de manera distinta para todas las especies a través de los *biosemiotic universals* (Martinelli, 2007).

Cada uno de los *biosemiotic universals* fija sus propios límites y fronteras donde la musicalización de las manifestaciones sonoras permite marcar el territorio apropiado. En el ser humano es gracias a la influencia directa de una especie de musicalización del cuerpo que el espacio muestra su valor fundamental para acordar significados específicos del cuerpo en su apropiación espacial (Cano, 2002), la memoria (Rauhe, 1987), el paso del tiempo (Fontanille, 2011). Cada especie, y en específico el ser humano, genera las formas significantes para semantizar el espacio, y la musicalidad es una de ellas. Las formas eficaces en ese sentido funcionan de dos maneras posibles: 1- el territorio se marca con la simple presencia y el ritmo corporal en su musicalidad y así imprime el tipo de apropiación, estática o en movimiento; 2- se marca o se señala por medio de una atmósfera acústica evidente y comunicable a los individuos de la misma especie y de otras. Ambas posibilidades permiten distinguir los elementos que signan o transforman en signo al espacio interior y exterior del individuo, para comprender así al espacio como sujeto de medida, gracias al significado construido con la música, ya sea de manera natural o artificial, o al interior de un *Intentional communication process* (Jabłoński, 2010).

La música y el espacio se relacionan de maneras distintas y en diversas manifestaciones de la expresividad humana donde incluyen la respuesta de la percepción como un acto pasivo o activo por parte del denominado espectador, si el fenómeno se da en el campo de lo artístico. Seguramente, en el espectáculo y sus variadas manifestaciones formales: en la danza, el teatro y el performance se manifiestan las posibilidades semánticas implícitas en tanto sistema semiótico. La conjunción entre sistemas semióticos es sin embargo el motor en la posibilidad de innovar en la textualidad comunicativa de cada evento. La conjunción entre espacio y espectáculo se convierte en una línea de continuidad en los estudios a partir de la semiótica dedicada a la puesta en escena. Un espacio del espectáculo y para el espectáculo implica mirar el fenómeno desde tres perspectivas: el espacio natural del espectáculo y el espacio construido para el espectáculo, y así mismo el espacio construido al interior del espectáculo como generador de sentido. Se trata de aquella mirada perfilada en el recorrido visual obligado al espectador. La música juega un papel fundamental, pues se convierte en indicador del recorrido de esa mirada, al mismo tiempo, su dimensión acústica y su efecto en la percepción determinan los límites del espacio espectacular. Yuri Lotman observa al respecto:

El espacio teatral se divide en dos partes: la escena y la sala, entre las cuales se establecen relaciones que forman algunas de las oposiciones fundamentales de la semiótica teatral. Se trata, en primer lugar, de la oposición *existencia/inexistencia*. El ser y la realidad de esas dos partes del teatro se realizan como dos dimensiones

diferentes. Desde el punto de vista del espectador, desde el momento en que se levanta el telón y empieza la obra, la sala deja de existir. (...) Su realidad auténtica se hace invisible y cede el sitio a la realidad enteramente ilusoria de la acción escénica (2000, p. 64).

Introducir la música como parte componente de la *semiótica del espacio*, con la capacidad de hacer visible lo invisible e invisible lo visible, radica en proporcionar al espectáculo de indicaciones al espectador. En el ejercicio de hacer visible un evento, se proyecta sobre el estudio del espectáculo ofreciendo un sinfín de opciones para llevar a cabo un análisis, al momento de focalizar el objeto de estudio y centrar la atención sobre un aspecto específico. Al aplicar la semiótica al recorte del objeto se vuelve posible delimitar los alcances ofrecidos por una disciplina capaz de hacer interactuar tres sistémicas diversas: el espacio, el espectáculo y la música. Plantear un objetivo a priori sólo puede efectuarse si se conoce el tipo de resultado que ha sido individuado, en los casos del *flash mob* y el *smart mob* la delimitación parte de un primer ejercicio descriptivo. La semiótica puede responder al orden de tipos de focalización: 1- al interno del recorrido planteado para la visualidad; 2- a la *proxémica* o *prosémica* aplicada al arte donde se encuentra presente la música (danza, performance, conciertos públicos, opera, etc.); 3- a la focalización de la estructura de la apropiación territorial de los espacios públicos convertidos en espectaculares.

## LA MÚSICA EN EL RECORRIDO DE LA VISUALIDAD: MARCACIÓN DEL ESPACIO

Existe una serie de condicionantes para construir un espacio espectacular que deben ser tomados en consideración. El primero radica en comprender que el espacio significa materia, y su transformación en materia significativa implica la posibilidad de interactuar con otros sistemas significantes producidos por el ser humano. El espectáculo brinda la posibilidad de delinear los límites del análisis observando la conformación de usos específicos derivados de la propia cultura que los genera, del sistema de reglas y normas con las cuales se significa un espacio determinado y paralelamente corren las posibilidades combinatorias con las cuales es posible implantar formas de expresividad de carácter artístico.

Si bien el espacio es una semiótica de carácter no natural, no obstante es inherente a la naturalidad de los seres vivos, su conversión en manifestación cultural resulta al interactuar como una semiótica natural determinada por las semióticas artificiales (Greimas & Courtés, 1990). Precisamente, la construcción de una visualidad será el resultado de esa interacción, ya que únicamente es posible la transformación de una “una semiótica sincrética, ‘natural’ en la medida en que se encuentra informada por una cultura” (Greimas & Courtés, 1991, p. 94) y puede señalar la ruta para construir el sentido a través de un signi-

ficado específico. En esa misma dirección Robert Hodge observa la interacción anterior, al subrayar:

Different spatial codes are ranged at different points along the continuum of motivated and conventional signs. Just as bodies are worked over various semiotic systems, so also the physical environment is normally assigned meanings by various codes, many of which derive from or incorporate proxemics components (Hodge, en Bouissac, 1998, p. 587)<sup>5</sup>.

Cristina Cano observa la relación entre música, espacio y movimiento como el resultado de la acción continua entre formas concretas de la experiencia espacio-temporal. La presencia del movimiento es indispensable en la música como determinante semántico del espacio. A pesar de la diferencia entre movimiento y música, al no poder el primero señalar solamente algunas propiedades abstractas, no pierde su capacidad de creatividad expresiva. Es más, al correr paralelo a la música, su posibilidad de componer movimientos puros se ve impedida al momento de referir a objetos precisos. Por el contrario, significados específicos presentes en el movimiento (velocidad, dirección, amplitud, forma) – todos ellos componentes cuantitativos y cualitativos – pueden ser traspuestos por la música, ampliando algunas expresiones y reduciendo la cantidad de abstracciones por transmitir. Precisamente, la imposibilidad de la música de apuntar hacia significados específicos mantiene la dependencia en el movimiento y en la significación espacial. Surge así una relación de dependencia entre el simbolismo espacio-temporal y el simbolismo fisionómico.

Il concorso di tutte le dimensioni costitutive del linguaggio musicale (ritmico-melodiche, dinamiche e agogiche) sembrano in grado di rappresentare in modo simbolico dei movimenti spaziali e dei processi temporali che, a loro volta, possono evocare oggetti di spazio immaginario (Cano, 2002, p. 68)<sup>6</sup>.

Para Cano resulta fundamental el nexo que impide separar los conceptos de espacio, tiempo, movimiento y proceso. Gracias a su trabajo conjunto pueden construir visualidad por medio de asociaciones a partir de la música como “ir hacia delante”, “moverse pausadamente o en un cierto modo” y por ejemplo crear la sensación de “subir o bajar” de acuerdo al gesto melódico (op. cit., p. 69).

El espacio señalado por el gesto musical parte de una sustancia semiótica pero debe sumar una serie de códigos y sub-códigos del evento espectacular que se está construyendo. La música señala, apunta, pero también marca por

<sup>5</sup> “Diferentes códigos espaciales se extendieron en diferentes puntos a lo largo del continuo de los signos motivados y convencionales. Del mismo modo que un cuerpo está trabajado sobre varios sistemas semióticos, así también el entorno físico asigna normalmente significados en diversos códigos, muchos de los cuales se derivan de o incorporan componentes proxémicos”. Traducción: autor.

<sup>6</sup> “La ayuda de todas las dimensiones constitutivas del lenguaje musical (rítmica, melódica, dinámica y agógica) parece capaz de representar en un movimiento simbólico algunos movimientos espaciales y procesos temporales que, a su vez, pueden evocar objetos del espacio imaginario”. Traducción: autor.

medio del gesto corpóreo, ya sea en el baile o en el simple desplazamiento al interior de un espacio significado a la manera teatral. Por otro lado, el trabajo de la semiótica radica en individuar la interacción y el funcionamiento al momento de establecer normatividades y estandarizaciones que poco a poco van construyendo una sistémica expresiva. El espacio muestra de este modo una serie de posibilidades semióticas ordenadas según axiologías, las cuales serán potenciadas por el gesto musical. Las dicotomías tradicionales han sido identificadas por la proxémica de Edward T. Hall (1966): publico/privado; centrípeto/centrífugo; íntimo, personal; social y público; al que agregan componentes proxémicos (marcadores espaciales, sistemas secundarios de marcadores espaciales); abierto/cerrado; inicio final; afuera/dentro; arriba/abajo; mirada/recorrido (Hodge, 1998).

#### LA PROXÉMICA DEL ARTE ESPECTACULAR Y LA MÚSICA

El trabajo conjunto entre espacio, tiempo, movimiento y música es el componente indispensable para la construcción de sentido en un evento espectacular. Precisamente uno de los sistemas funciona como elemento de unión entre los otros, tal y como observa Cano: “Il movimento è in qualche misura, l’unione del tempo e dello spazio, nella misura in cui un oggetto dato, si sposta nel tempo da un posto all’ altro” (2002, p. 68)<sup>7</sup>.

Al observar la apropiación del espacio por medio del movimiento, se resume un comportamiento de carácter humano cuando ese ejercicio se realiza mediante la construcción de la mirada y el recorrido que debe seguir gracias a la presencia de un espectador. El evento espectacular parte de una serie de premisas que involucran la participación del sujeto creador y del sujeto espectador. La conexión lógica entre las tres radica en saber posicionar al sujeto del espectáculo y al sujeto que lo mira. Precisamente el espacio permite trazar el espacio del escenario diferenciado del espacio del público. El recorrido que sigue la mirada se logra gracias a distintos recursos comunes a espectáculos de tipo callejero: la magia, la danza, la performance y el flash mob en todas sus variantes. La acción del espectador reside en cada uno de los individuos participantes al seguir el recorrido con la mirada, para activar el significado dispuesto en los elementos significantes, donde unidades semánticas como el intervalo musical, el paso de baile y el gesto corporal se integran en un mismo significado.

Otro elemento indispensable radica en la comprensión holística del evento espectacular mediante la relación de las partes componentes en la totalidad del evento y de las acciones representadas en su interior. El “dispositivo” debe funcionar de manera lógica y de manera pasional con el objetivo evidente de conmovier y sacudir a la persona que está mirando (Marrone, 2001). La mirada

7 “El movimiento es, en cierta forma, la unión del tiempo y el espacio, en la medida en que un objeto dado se mueve en el tiempo de un lugar a otro”. Traducción: autor.

tiene entonces la capacidad de poner en relación los elementos participantes en un espectáculo al momento de seguir el movimiento previsto por el espectáculo. Robert Hodge observa:

The gaze constructs relationship between the object as represented and the position of the spectator, and since spectators are always looking, they are always being positioned and their relationships to the objects in the frame of representation constantly constructed by the act of looking (1998, p. 198)<sup>8</sup>.

Siempre de acuerdo con Hodge, el teatro, al que sumamos la performance y el flash mob, tiene como característica general la capacidad de atacar las convenciones establecidas y forzar los códigos para generar nuevas opciones de significado. Precisamente, esto mismo se observa en sus efectos, ya que logran “(to) challenge the typical construction of the spectator and the social relations of power and solidarity that constitute the dominant tradition” (1998, p. 198)<sup>9</sup>.

Al focalizar la mirada del espectador surge de manera indudable la construcción de visualidad posible en el trabajo de acción coordinada en la presencia de otros subsistemas. La música como indicador espacial, como indicador de movimiento, del gesto, de la corporeidad individual o colectiva, del movimiento coreográfico, dirigidos a cumplir un objetivo comunicativo específico. Existe un elemento catalizador del proceso compositivo del sentido en un espectáculo a partir del llamado gesto diegético (que permite predecir y relacionar elementos dentro de una historia), gracias al cual se funda un proceso de lectura específica, con un objetivo semántico coordinado con el cuerpo en movimiento. Ese gesto modalizado obedece a la indicación musical que determina las características del significado en un proceso continuo de interpretación. El mecanismo interpretativo proporciona la significación al evento espectacular gracias al valor de la mirada del espectador. El trabajo interpretativo parte del valor semántico del gesto, de su respectivo movimiento acompasado con la música e incluso la letra en caso de ser una canción. Luiz Tatit subraya la relación interna entre letra y música en una canción y el tipo de interacción establecida:

O processo de estabilização melódica de uma canção prevê necessariamente a imbricação dos ataques rítmicos (representados fonéticamente pelas consoantes e acentos vocálicos) como as durações de sonoridade propriamente dita (instaladas foneticamente nas vogais), dando origem ao que chamamos de perfil rítmico-melódico (2007, p. 45)<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> “La mirada construye la relación entre el objeto tal y cómo se representa, y la posición del espectador, y puesto que los espectadores están siempre buscando, siempre se están posicionando y las relaciones con los objetos se dan en el marco de la representación constante construida por el acto de mirar”. Traducción: autor.

<sup>9</sup> “Desafiar la construcción típica del espectador y las relaciones sociales de poder y la solidaridad que constituyen la tradición dominante”. Traducción: autor.

<sup>10</sup> “El proceso de estabilización melódica de una canción prevé necesariamente la superposición de ataques rítmicos (representados fonéticamente por los acentos de consonantes y vocales) como las duraciones de sonidos reales (instalados fonéticamente en vocales). Así se da origen a lo que llamamos el perfil rítmico-melódico”. Traducción: autor.

El perfil rítmico-melódico contribuye entonces a demarcar el movimiento corporal en la danza resaltando la importancia del gesto a través del cual la *mirada espectacular* en el espacio hace posible la interacción dirigida a alcanzar niveles de mayor profundidad en el significado. El espacio modalizado por la música (letra y canción) y el gesto corporal pueden funcionar como determinantes para establecer una jerarquía de los elementos participantes en ese espectáculo. Es este contexto, el espacio mismo supone un acto declarativo, al momento de fijar el nivel semántico de todo el evento que aparece como un todo ante el espectador<sup>11</sup>.

Es necesario establecer entonces las formas condicionantes de la música en el espectáculo visual tal y como se presenta en una multitud organizada para un evento momentáneo. La primera dicotomía se basa en la presencia o ausencia de música que se ubica también en un flash mob silencioso/ruidoso, posteriormente las variables parten de la música en su formato; canción con letra/sin letra, pieza única/ensamble de canciones, canción total/fragmento, bailable/no bailable, protagonista/acompañamiento, etc. La aparición de los smart mobs silenciosos como muestra de rechazo a una política pública, puede ser contestada por los oponentes ideológicos sirviéndose de una canción, como se observó en las respuestas de los grupos homosexuales a “Le sentinelle” en diversas ciudades de Italia, en junio de 2014.

## GESTO, MÚSICA Y ESPACIO EN EL FLASH MOB: VISUALIDAD Y ORGANICIDAD COLECTIVA

El vocablo *flash mob* proviene del idioma inglés y significa literalmente “multitud instantánea” (*flash*: ráfaga, destello; *mob*: multitud). La multitud instantánea es resultado las nuevas tecnologías masificadas y utilizadas en la comunicación, e implica una acción organizada en un sitio público, inusual, por un grupo de sujetos numeroso que decide realizar un evento rápido y momentáneo para luego dispersarse inmediatamente. Una variable recurrente se encuentra en su uso con fines promocionales de, por ejemplo, una orquesta sinfónica, un espectáculo teatral, un producto, una cadena de tiendas, etc., mostrando recurrencias que hacen posible considerarlas un mismo fenómeno. Generalmente la convocatoria es a través de las redes (internet o dispositivos móviles) y con distintos fines: conmemoraciones, festejos, entretenimiento o en algunos casos reivindicativos, incluso ideológicos o políticamente comprometidos. La característica del espacio apropiado radica en ser transitado y utilizado por muchas personas, los cuales significan un público potencial; los lugares pueden ser abiertos o cerrados, públicos o privados; amplios o reducidos, etc.

11 François Jost (2001) señala las formas determinantes en la interacción entre palabra e imagen en los programas informativos de televisión como una jerarquía de los elementos modalizadores. Jost también señala las formas determinantes en la interacción entre palabra e imagen en los programas informativos de televisión como una jerarquía de los elementos modalizadores.

Existe una variante de los *mobs* y son los denominados *smart mobs*, que poseen un mayor sentido de contenido social respecto a los tradicionales *flash mobs*. El concepto es definido a partir de un término propuesto por Howard Rheingold<sup>12</sup>, cuya traducción corresponde a “multitud” o “muchedumbre inteligente”. De acuerdo con Rheingold, los denominados *smart mobs* representan un signo de los cambios en las tecnologías emergentes –y sus prácticas– de comunicación, gracias a las cuales es posible la organización social de grupos por medio de entidades que se van construyendo de acuerdo a las necesidades específicas en dimensiones supraindividuales. Según observa Gianfranco Marrone: “Se l’oggetto della semiótica è la significazione, e la significazione è un fenomeno collettivo, la semiótica è a tutti gli effetti una socio-semiotica”<sup>13</sup> (2001, p. XIII).

Se trata entonces de establecer la base de una socio-semiótica en esa vinculación de participantes pero sobre un doble orden de ideas: por una parte los sujetos organizados que se sirven de los beneficios de las tecnologías emergentes y por el otro la conjunción de recursos expresivos tradicionales como son la apropiación del espacio, la visualidad del espectáculo, la capacidad semántica de la música y la expresión colectiva e individual del gesto-baile. En el primer caso, las tecnologías emergentes presentes en Internet, a través de sus recursos, hacen posible la comunicación digital (blogs, chat, redes varias), incluyendo los dispositivos de comunicación como teléfonos celulares (móviles) y los llamados PDAs. El efecto resultante de mayor notoriedad radica fundamentalmente en la comunicación inmediata entre personas afines a un propósito único. La idea de un *smart mob* consiste en identificar a un grupo organizado de manera inteligente o eficaz, gracias al aumento exponencial de los nexos a través de la red y la consiguiente agregación multitudinaria. El resultado será, en este caso, una acción conjunta con fin específico realizada de manera coordinada potenciada por los recursos de la comunicación en red.

En el segundo orden de ideas, aparece el gesto en su conversión en cinética gracias a la contribución rítmica de la música y la semantización espacio-temporal de la coreografía. En su trabajo conjunto, música y gesto, constituyen la principal combinación para poder realizar la observación vinculada en la tarea de construir visualidad. En la mayoría de los casos el *flash mob* y su variante *smart* se constituyen en un espectáculo callejero o ejecutado en un espacio específico, cuya función principal es estructurar significado con el concurso y participación cognitiva del espectador. La música permite trazar un recorrido visual que pone en movimiento cuerpos de grupos al interior de una coreografía. La música se convierte así en uno de los telones que hacen po-

12 En 2002, H. Rheingold publica su libro *Smart mobs: the next social revolution*, donde hace énfasis en la aplicación de las nuevas tecnologías en las formas emergentes de colectivos sociales.

13 “Si el objeto de la semiótica es la significación, y la significación es un fenómeno colectivo, la semiótica es para todos los efectos una socio-semiótica”. Traducción: autor.

sible trazar el inicio y el fin del espectáculo, al mismo tiempo que configura un espacio imaginario de existencia/inexistencia. Cuando la música se encuentra presente, la coordinación entre gesto y cinésica delimitan el espacio y trazan la frontera entre el lugar de la ejecución y el lugar de la visión del espectáculo. A partir de la tipificación del espacio, de acuerdo a la suma del componente tiempo de Patrice Pavis (2011), emergen las categorías para diferenciar el consumo del espacio.

En una tercera columna referente a la música es posible observar las demarcaciones que hacen posible esclarecer los efectos del significado en las combinatorias posibles:

ESPACIOS	TIEMPOS	MÚSICAS
Abierto	Infinito	Esfumada
Cerrado	Limitado	Intensa
Grande	Largo	Poco audible
Pequeño	Corto	Muy audible
Global	Ininterrumpido	Continua
Fragmentario	Interrumpido	Discontinua

Cada una de las formas muestra el uso de los recursos para demarcar un espacio-temporal, pero constituye además una forma de apropiación. Las formas resultantes apuntan hacia una forma conceptual y, por lo mismo, a un significado, gracias a la correlación que instituye una función signíca, es decir en la semiosis del flash mob, con la capacidad de transmitir un significado específico. El resultado es un orden sintagmático dirigido hacia una coherencia global en relación con la capacidad de producir efectos de sentido a partir de dicotomías básicas de la dimensión espacio-temporal: como continuo/discontinuo, abierto/cerrado, infinito/limitado, la dimensión sonora: ruido/silencio, música instrumental/música con letra; música bailable/ música no bailable para acceder a significados como fragmentario/interrumpido, solemne/informal, grandioso/ insignificante, etc.

Si los espacios del *flash mob* adquieren significado gracias a la visualidad que permite identificar dicotomías significantes simples como: cerrado/abierto; público/ privado el componente semántico radica en la fusión de los sistemas semióticos participantes. La mirada desde el posible espectador es conducible por un recorrido lógico del significado gracias la gestualidad individual, convertida en manifestación colectiva por la coreografía, y con la necesaria presencia del ritmo, brindado fundamentalmente por la música. De este modo un espacio público funciona de manera diferente a un privado y la música será un elemento ulterior de definición semántica. Los rasgos

definitorios de cada evento aislado son el resultado conceptual de la puesta en relación entre espacio apropiado, temporalidad sonora y movimiento cinético de expresión corporal colectiva.

Las principales categorías del uso espacio-temporal en la puesta en escena de los flash mobs se muestran en recurrencias dicotómicas como: monofocal/plurifocal, centro/periferia, estático/traslación; arribo/transición, llegada/alejamiento, etc. La presencia del elemento musical permite además apropiarse el espacio con una carga semántica capaz de transmitir cualquier nivel de significado, como lo han demostrado los flash mob multitudinarios de protesta de los estudiantes chilenos en 2013. La marcación espacial con el movimiento produce ulteriores dicotomías, efecto de su combinación como sucede en la oposición centrípeto/centrífugo, donde gracias a la gestualidad coreográfica y su respectiva forma de traslación hacia un centro o una periferia un acto colectivo adquiere un tipo de significado, observado en las formas de protesta por los muertos de Ayotzinapa en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara de 2014. O por el contrario, una estaticidad en el baile hace posible mostrar los orígenes tradicionales de un paso de baile irlandés como sucede en los flashmobs para conmemorar el *San Patrick Day* en distintos lugares del mundo de manera coordinada y similar. Es así que el gesto, el movimiento, y su necesaria coreografía marcan el tipo de visualidad, centran la perspectiva de la focalización del doble tipo de espectador: el que consume el evento espectacular *in situ* y el que lo observa a través de las grabaciones colgadas en la red. Cada manifestación específica recurre a las combinaciones necesarias y en ese particular específico reside su espacio de creatividad.

La siguiente tabla presenta las posibilidades semánticas a partir del gesto en su relación al movimiento establecido por la ausencia o presencia de música, bailable o no, fragmentada o de pieza única, etc.

1. <b>Espacio centrípeto-Movimiento gestual estático, música repetitiva</b> Paso de baile conocido previamente	2. <b>Espacio centrípeto-Movimiento gestual de traslación, una sola pieza musical</b> Orquesta sinfónica
3. <b>Espacio centrífugo-Movimiento gestual estático, ausencia de música</b> Manifestación social de parcial desnudez	4. <b>Espacio Centrífugo-Movimiento gestual de traslación con ensamble musical</b> Espectáculo de danza colectivo

La puesta en escena va a depender del gesto y del movimiento, ya sea en la apropiación y en el posicionamiento, ya sea en la construcción de visualidad en los grandes grupos convocados que se convierten en una sola expresión corporal u orgánica. Su elemento de unión será el tipo de música utilizado o incluso su ausencia. Tal y como sucede, por ejemplo, en los grupos pre-existentes como una orquesta sinfónica, con el elenco de un grupo de teatro, con los trabajadores de una tienda. En esos casos se requiere establecer una actitud gestual que se va modificando a lo largo del desarrollo del “evento espectacular”.

Es necesario entonces comprender en esta manifestación específica la diferencia entre *lenguaje gestual cotidiano* y *expresión corporal* a partir de una acción colectiva y sincronizada por medio de la intervención musical. María Schinca observa: “En toda acción está plasmado el movimiento, las distancias y las direcciones, las fluctuaciones del tiempo y el ritmo, las intensidades tonales” (2011, p. 11). La unidad fragmentada logra en conjunto la coherencia y la cohesión del texto-espectáculo en el flash mob y radica en la conjunción entre gesto/movimiento/ritmo. Su fuerza se centra en la captación de la mirada desde diversos ángulos y en su paulatina transformación en una visualidad dirigida. El flash mob recupera pasos de baile, lucha de almohadas, desnudez parcial, actos que en su conjunto logran “transformar el gesto convencional, vacío, en un gesto corporal con una validez subjetiva, creadora” (Schinca, 2011, p. 12). La relación grupal durante la puesta en escena mediante la improvisación con base únicamente en unos cuantos pasos, gestos o movimiento y una débil coreografía requieren a los ojos de la coreógrafa Marisa Brugarolas tener en cuenta: “Máxima alerta o atención. Compromiso en la acción grupal. Doble foco; en la acción personal y en la acción grupal. No hay lugar para hábitos de movimiento. Los individuos son parte del grupo. Reconocer la imagen emergente” (2012, pp. 61 y 62).

El efecto es la construcción de un todo coherente en términos de paradigma, que apunte a un significado global que puede ser protesta, respuesta en contraposición ideológica, denuncia, etc. La diversidad en las distintas variantes efectivas en el gesto colectivo del smart mob es directamente proporcional a la creatividad y a la función comunicativa con la cual se dota al espectáculo. Sin embargo, el trabajo coreográfico, ordenando sintagmáticamente los pasos y gestos individuales, manifiesta recurrencias que permiten establecer coordenadas para clasificar el tipo de evento y el tipo de espectáculo. Se deja de un lado la simple reunión callejera para ejecutar una danza o promocionar algo, y se desliza hacia la denuncia, la lucha social, el compromiso ideológico. La música representa en ese momento un elemento de cohesión interna y al mismo tiempo de coherencia semántica, ya que actúa de manera sustantiva y lleva la principal carga de sentido, como sucede en una ejecución de “El Bolero” de Ravel, un movimiento de “Carmina Burana”, de la “Novena Sinfonía”

de Beethoven o el “Huapango” de Moncayo, o, por otro lado, se convierte en una función adjetiva para llenar de colorido una protesta o dar el toque lúdico del evento.

El flash mob y el smart mob son el resultado de un connubio de sistemas semióticos capaces de interactuar de manera coordinada con la fuerza de construir significados de complejidad cada vez mayor. La primera generación de eventos clasificados en esta forma de performance demuestra una función lúdica y de agregación social, conmemora eventos mediáticos o figuras del espectáculo, es decir, un uso sin fines ideológicos. La segunda generación, más evidente a partir de la segunda década de este siglo, muestra la capacidad de vehicular acciones específicas como la protesta, la rabia, el descontento social. El espacio y la música reunidos a partir de una mirada de tipo espectacular ha permitido el desarrollo de un sistema semiótico al interior del espectáculo gracias a la confluencia de la parte lúdica o expresiva, del movimiento instantáneo de multitudes y de canalizar la fuerza de los medios de comunicación emergentes como vehículos de nuevas formas de reivindicación social

## REFERENCIAS

- Cano, C. (2002). *La musica nel cinema. Musica, imagine, racconto*. Roma: Gremese Editore.
- Cid Jurado, A. (2012). El espacio como forma significante: vehículo, estructura, y contenido en la construcción del significado. En Eudave, Cecilia, *Análisis discursivos semióticos actuales de la literatura mexicana*, pp.245-268. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Cid Jurado, A. (2015). Visión espectacular, visión mediatizada en el caso del flash mob. *Revista LIS, UBACyT*.
- Bourcier, P. (1994). *Histoire de la danse en occident. De la péhistoire à la fin de école classique*. París: Seuil.
- Fontanille, J. (2011). *Corps et sens*. París: PUF.
- Gómez Lozano, S. & Vargas Macías, A. (2012). *De la danza académica a la expresión corporal*. Murcia: Diego Marín editor.

- Greimas, A. J. & Courtés, J. (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Hodge, R. (1998). Space. En Bouissac, P., *Encyclopedia of Semiotics*, pp. 586-588. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Jabłoński, M. (2010). *Music as Sign*. Imatra: Acta Semiotica Fennica XXXVI.
- LópezCano, R. (1999). El compositor in fabula, el receptor confuso y el músico verdadero. En *Llorenç Barber. O Roma nobilis*, pp. 3-17. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Lotman, Y. M. (2000). Semiótica de la escena. En *La semiosfera III. SEMIÓTICA DE LAS ARTES Y DE LA CULTURA*, pp. 57-84. MADRID: CÁTEDRA.
- Marrone, G. (2001). *Corpi sociali. Processi comunicativo e semiotica del testo*. Turin: Einaudi.
- Martinelli, D. (2007). *Zoosemiotics. Proposals for a handbook*. Helsinki: Acta Semiotica Fennica XXVI.
- Mithen, S. (23 de febrero de 2008). The diva within. *New Scientist*, pp. 38 y 39.
- Rauhe, H. (1987). Tipi de appropriazione. En Marconi, Luca & Stefani, Gino (a cura di), *Il senso in musica. Antologia di semiotica musicale*, pp. 251-256. Bolonia: CLUEB.
- Rheingold, H. (2004). *Smart Mobs: The Next Social Revolution* (Tr. Esp. *Smart Mobs: Multitudes Inteligentes. La próxima revolución social*). Barcelona: Gedisa.
- Sacks, O. (2015). *Musophilia. Tales of Music and the Brain*. New York. (Tr. Esp. *Musophilia. Relato de la música y del cerebro*). Barcelona: Anagrama.
- Schinca, M. (2011). *Expresión corporal. Técnica y expresión del movimiento*. España: Wolters Kluwer.
- Tatit, L. (2007). *Semiótica da canção. Melodia e letra*. São Paulo: ESCUTA.

.....  
ALFREDO TENOCH CID JURADO  
.....

Doctor (Ph) en Semiótica por la Università degli Studi di Bologna y Licenciado en Ciencias de la Comunicación de la Universidad Metropolitana de Xochimilco, México. Es Profesor Investigador de esa universidad y de la Universidad Iberoamericana y del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. Publicó más de cuarenta trabajos en distintas revistas especializadas de Europa y América Latina sobre semiótica de la imagen, sistemas de escritura gráfica y traducción cultural.  
E-mail: alfredo.cid.jurado@hotmail.com

# Narrativa audiovisual y espectrogramas

► PEDRO BUIL Y PABLO BUIL, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE Y UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA, ESPAÑA

*Fecha de recepción: septiembre de 2015*

*Fecha de aceptación: noviembre de 2015*

---

**RESUMEN:** *El presente estudio pretende mostrar las relaciones que la música y el sonido brindan a dos fragmentos audiovisuales independientes, pero con una narrativa audiovisual similar, a través del estudio de sus respectivos espectros sonoros. Se analizará una escena del capítulo “Be Right Back” de la serie británica Black Mirror, escrita por Charlie Brooker, y una escena de la película Her, del director norteamericano Spike Jonze. En ambos escenarios se desarrollan escenas en las que se inician dispositivos de inteligencia artificial. A través del análisis del espectro sonoro se pretende ahondar en la contribución que el sonido y la música aportan al imaginario cultural a la hora de establecer asociaciones con estos audiovisuales de ciencia ficción con temáticas en torno a la inteligencia artificial.*

**PALABRAS CLAVE:** *Black Mirror (serie tv), Her (película), análisis, música, espectrograma.*

---

**ABSTRACT:** *The present study is intended to show the relations that music and sound provide to two different audio-visual fragments, yet following a similar audiovisual narrative. The first scene belongs to the chapter “Be right Back”, from the British TV show Black Mirror, written by Charlie Brooker, while the second is taken from the movie Her, the American director Spike Jonze. Both media show scenes where different artificial intelligence devices are initiated. Through spectral analysis, we deepen on how sound and music combined contribute to the cultural imaginary in establishing relations in sci-fi media where artificial intelligence is the common topic.*

**KEY WORDS:** *Black Mirror (TV show), Her (movie), analysis, music, spectrogram.*

## INTRODUCCIÓN

Al analizar elementos de naturaleza mediática, se ha estimado oportuno tener en cuenta que todo aquello que denominamos cultura se encuentra integrada en la práctica social del día a día. Por ello dentro de una sociedad mercantilista como la occidental apreciamos relaciones entre lo meramente económico y la cultura del posmodernismo. Relaciones que vienen condicionadas por la lógica de la economía de mercado y la medición del crecimiento en base a la competitividad y producción, lo que puede implicar la deformación de cualquier objeto, hasta llegar a concebirlo como un ente más mercantil que artístico. De este modo, la cultura y sus objetos derivados se encuentran sumergidos en la dualidad de mercancía y consumo, tal y como revelaron los *Cultural Studies*, si bien es cierto que “la tradición etnográfica en los *Cultural Studies*, en la cual la cultura se equipara a menudo al modo de vida, se centra casi exclusivamente en el consumo de objetos” (Toynbee, 2003, p. 106). En el ámbito cultural, los consumidores manejan una serie de herramientas y contenidos que han desarrollado gracias a una experiencia social previa, y esta experiencia evoluciona a medida que los objetos han ido experimentando nuevos cambios. Coincidimos en que “nuestras investigaciones se desenvuelven cada vez más enfocadas sobre objetos cambiantes y cruzados por múltiples listas de fenómenos, términos y nuevos cruces entre disciplinas” (Fernández, 2014, p. 18). Investigaciones que han de permanecer atentas a los cambios acontecidos en cada momento y que repercuten sobre diferentes agentes. Al observar algunos de los mayores cambios que han tenido lugar en las últimas décadas del siglo XX nos encontramos de inmediato con el caso de la industria musical. Siendo más específicos, la industria discográfica durante la era digital experimentó diversas disputas, protagonizadas por el sector cultural y otros agentes mediáticos, debido precisamente a la implantación de un nuevo modelo de negocio.

Entendemos que el fenómeno de la música mediática se vertebra en base a la oferta y la demanda lo que conlleva a que la interacción entre música y sociedad experimente a su vez nuevos cambios. Por citar un ejemplo, encontramos reflexiones generadas a raíz de la construcción de una identidad colectiva por parte de este agente. Al valorar uno de los roles que la música puede ejercer

sobre las masas, Simon Frith afirma que “la industria de la música comercial ha convertido la forma en que la música ofrece un sentido de pertenencia (y de exclusión) en parte de su gancho para la venta” (2006, p. 69). Tal y como ocurre en el caso musical, nuevos rasgos moldearon al objeto de consumo, consolidando el impacto de la industria y generando una evolución en el ámbito de la grabación y en la creación de nuevos formatos de audio, por citar algunos de los hitos del desarrollo tecnológico musical. En el caso del cine, características como el color o el sonido fueron contribuyendo a la conformación del film hasta llegar al desarrollo de una industria cinematográfica, tal y como la conocemos hoy en día, con un notable peso dentro del sector cultural y económico. En este ámbito también la música experimentó un paulatino cambio en cuanto a su tratamiento y especialización, así como en cuanto su rol en relación a la imagen.

La dualidad música e imagen históricamente se ha estudiado desde múltiples ópticas. En función del medio audiovisual donde esta relación ha tenido lugar, se ha contemplado una particular carga de subordinación de un elemento hacia el otro. En concreto, en el mundo cinematográfico ha predominado durante algún tiempo cierta noción de complementariedad con la que se atribuía a la banda sonora un rol secundario y destinado a completar al film, compuesto meramente por la imagen. Hoy en día puede resultar redundante reabrir viejos debates en los que se concebía la música al servicio de las imágenes, atendiendo únicamente al valor añadido que la música podía aportar a la narrativa visual. Observamos divergencias en esta polémica obsoleta desde el mismo momento de creación de los audiovisuales. En el momento de su construcción, existen medios que optan por sincronizar la banda sonora a partir de una determinada banda filmica, pero también se da el proceso contrario a partir del cual se recrea un texto visual para añadir valor a un fragmento musical. Resulta impracticable deshacer el proceso de homogeneización que caracteriza a un audiovisual en el instante en el que interviene una banda de sonido, para dividir sus partes con la intención de obtener información aislada respecto del conjunto. Esta amplia panorámica trasciende más allá de cualquier ámbito académico, y resulta cada vez más frecuente encontrarse con investigaciones de carácter interdisciplinar que desarrollan diversos estudios sobre la materia que aquí vamos a tratar.

La interrelación que inicialmente se ha planteado tal vez se entienda mejor si se la estructura dentro de un marco analítico más preciso, teniendo en cuenta las funciones narrativas de la música en un medio audiovisual. De las posibles acepciones que este término recoge, tomaremos aquella que afirma que “la narrativa es el acto de convertir en una serie de formas inteligibles, una serie de acontecimientos, de manera que la transmisión, en cualquier soporte, de estas formas genere un conocimiento sobre estos acontecimientos” (Sánchez, 2006 p. 16). Es decir, entre música e imagen existen diferentes grados o niveles de

gradación, según los cuales se despliega una amplia amalgama de matices en cada uno de los efectos que música e imagen producen en su interacción. Cook caracterizó los multimedia como una combinación de similitud y diferencia en cuyo marco se pueden establecer distinciones según los efectos que la música produce en el elemento visual, generando así nuevos significados que han de ser decodificados por el receptor. Estos significados vendrán determinados según diferentes relaciones, más cercanas a la percepción que a la sinestesia, en lo que concierne a la asociación de parámetros musicales como la armonía, la melodía, el ritmo, el timbre o las variaciones de agógica y dinámica con otros elementos proporcionados por la imagen, ya sea en cuanto a la composición de la misma, o en cuanto a los puntos fuertes de información del elemento visual, así como al empleo de la cámara al seleccionar diferentes planos, o, por ejemplo, a la introducción del *travelling*.

## OBJETO DE ESTUDIO Y HERRAMIENTAS

Se indaga ahora en las posibilidades comunicativas que la música y la imagen generan cuando interactúan entre sí. A su vez, se tratará de profundizar en estas fluctuaciones, visualizando la banda de sonido al compararla con la imagen proyectada en cada preciso momento, lo que permitirá obtener un nuevo enfoque analítico que a su vez permita ver con precisión el movimiento de la imagen y el movimiento de la representación del sonido a través de su espectro. Para este estudio se seleccionaron fragmentos de dos audiovisuales que muestran un cierto rango de coincidencia argumental. Se trata de un fragmento comprendido entre el 14'26" y el 14'43" del capítulo "Be Right Back", de la serie británica *Black Mirror*, creada por Charlie Brooker, y otro fragmento de la película *Her*, del director norteamericano Spike Jonze, cuyo relato transcurre desde el año 1220 al 3033. En ambas historias se plantean situaciones futuristas en las que las personas establecen vínculos emocionales con dispositivos de inteligencia artificial, que por su grado de sofisticación parecen mostrar actitudes y comportamientos casi humanos. Una de las claves de esta comparativa reside en cómo ambos hilos argumentales mantienen puntos de cohesión. Al espectador se le presentan dos historias aisladas e independientes que, sin embargo, ofrecen ciertas similitudes narrativas. En un sentido más concreto, se ha seleccionado uno de estos nexos de unión a los que se ha hecho alusión que implica dos escenas en las que unos dispositivos de inteligencia artificial son iniciados. Dado que en la narrativa audiovisual se aprecia una correlación muy estrecha, veremos cómo ha sido empleado el sonido y la música en cada caso.

Para adentrarnos en el análisis de audio se ha recurrido al programa Sonic Visualiser, desarrollado por Chris Cannan del Centro para la Música Digital de la Universidad Queen Mary, de Londres. Se trata de una herramienta

de software pensada para visualizar y analizar el audio musical. Además de contar con las características generales propias de cualquier secuenciador de audio tradicional, dispone de una serie de técnicas de procesamiento digital que permiten extraer información y características adicionales del audio objeto de análisis de forma precisa y cuantificable. Para llevar a cabo el estudio se ha hecho uso de la técnica del espectrograma, que consiste en la visualización del espectro de frecuencia del sonido. El espectro muestra sobre cuáles frecuencias se distribuye la energía del audio. De esta manera, se puede visualizar no solo la intensidad que está sonando en cada instante, sino también las frecuencias correspondientes al sonido escuchado. Esto puede aportar información útil, no sólo sobre características más fácilmente audibles; como puede ser el predominio de graves, medios o agudos en un determinado fragmento; también en eventos más concretos como la aparición de acordes y notas individuales, su instante preciso de inicio y su duración. En el estudio, esto permitirá identificar eventos y características recurrentes en el espacio de frecuencia, y de esta forma poder identificarlos o asociarlos con los recursos utilizados en la narrativa visual de cada escena.

El artículo no pretende explicar la base matemática subyacente en esta técnica de procesamiento, aunque se considera relevante mencionar que una de sus limitaciones es la existencia de un compromiso de resolución de la frecuencia-tiempo. En la práctica, esto supone que cuanto mayor precisión se requiera en uno de los dos dominios, menor será la precisión que se disponga para el segundo. Las diferentes resoluciones se pueden configurar mediante una elección adecuada de los parámetros de cálculo del espectrograma. Conviene señalar que no existe una única configuración correcta u óptima sino que ésta dependerá del uso o análisis que se realice en cada situación. Por ejemplo, si se desea conocer en qué momento preciso (tiempo) aparece una determinada nota, interesará disponer de una mejor resolución temporal. Si por el contrario, lo que interesa es conocer con precisión qué nota (frecuencia) concreta es la que está sonando, se procurará una mejor resolución en el dominio de la frecuencia.

## ANÁLISIS PRÁCTICO

En el caso del fragmento de la película *Her*, apreciamos una sincronía en la cuestión del *tempo* entre la imagen y el audio. En nuestro primer ejemplo se puede ver un primer plano del perfil del protagonista, quien aparece situado frente a su dispositivo de inteligencia artificial antes de ser iniciado. Cabe destacar que las diferentes cualidades del sonido condicionarán la temporalización de las imágenes que acompaña. Cualidades como la densidad, la textura y el desarrollo del sonido conforman los principales factores que participan en la animación de la imagen. Esta escena se compone con la

primera nota musical, Fa, de una serie que contiene los sonidos propios de la escala diatónica de la tonalidad de Fa mayor, aunque con una distribución entre sus intervalos diferente en cada octava. Apreciamos una melodía ascendente que aumenta su velocidad progresivamente, al mismo tiempo que se muestra una representación de una doble hélice girando paulatinamente más rápido conforme las notas musicales ascienden hacia frecuencias cada vez más más agudas.

Partiendo de las teorizaciones sobre los elementos narratológicos y aplicándolas al cine, vemos que “como es habitual en el cine clásico –y prácticamente en el cine, en general–, la focalización privilegiada es la espectadora, independientemente del ente enunciador y las diferentes ocularizaciones” (Gómez Tarín, 2010, p. 95). La focalización espectadora sucede cuando el punto de vista del personaje es el que se ofrece al espectador, para quien la escena muestra lo que ven los ojos de aquel. En este caso la cámara nos permite ver lo que el protagonista ve y, de alguna manera, vivenciar la espera del inicio del dispositivo en primera persona. Resulta significativo como una segunda progresión melódica que se estructura sobre una *escalade*. La menor natural, que omite su sexto grado, se solapa con el final de la primera serie melódica y visualmente coincide con el instante en el que la figura de la doble hélice comienza a sufrir una transformación también. Apreciamos más previsibilidad sonora en la segunda secuencia coincidiendo así con la estabilidad de la forma de la figura fluyendo música e imagen en sincronía. Los segmentos que antes se mostraban en su longitud horizontal, parecen experimentar un cambio de perspectiva, como si la hélice girase en otra dimensión pudiéndose apreciar desde otro ángulo que permite vislumbrar la circunferencia trazada por los dos extremos de los segmentos, vistos ahora como dos puntos que giran en el sentido contrario a las agujas del reloj. Esta circunferencia en movimiento acaba por estabilizarse y permanece inmóvil en el momento que cesan las progresiones de notas, y como sucede en otros dispositivos móviles de la vida real, dos sonidos aislados (en este caso sol# y re#) indican que el inicio se ha llevado a cabo.

Es importante hablar de la imprevisibilidad de la progresión sonora enunciada, ya que, según Chion:

Una cadencia en el sonido modulada con regularidad y por tanto previsible, tiende a crear una animación temporal menor que un sonido de una progresión irregular y, por ello imprevisible, que pone en constante alerta al oído y el conjunto de la atención (1993, p. 25).

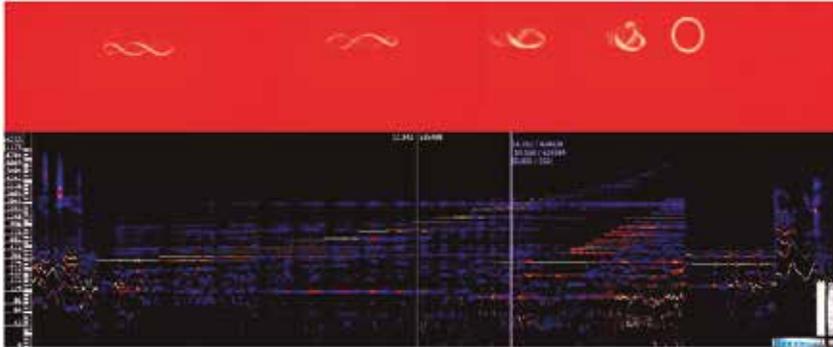
Este fragmento genera suspenso precisamente al apoyarse en esta secuencia sonora que evoluciona sin mostrar una estructura melódica regular que parece enfatizar un cierto orden, pero otorgando un cierto grado de ambigüedad. Al mismo tiempo, la aceleración del tempo y el ascenso de las últimas notas

hacia frecuencias casi imperceptibles para el oído, permite evocar el mundo de lo onírico que a través de procesos intertextuales hemos asociado al sonido de un arpeggio ascendente ejecutado con timbres cercanos a los del arpa. Otra cualidad del sonido aquí empleado tiene que ver con las frecuencias utilizadas, ya que “un sonido rico en frecuencias agudas creará una percepción más alerta, lo que explica que en muchas películas recientes el espectador se mantenga en tensión” (Chion, 1993, p. 25).

Una última apreciación versa sobre cómo la mutación del sonido viene a su vez reforzada por la transformación del elemento visual, el cual también muestra una progresión imprevisible pero equilibrada. La percepción humana asienta sus bases en torno al concepto del equilibrio, y aunque se trata de un concepto un tanto subjetivo, nuestros sentidos tratan de obtener la sensación de organización en aras de encontrar una adecuada disposición de los elementos de la imagen sobre el plano. En este caso nos encontramos ante un equilibrio o composición dinámica que, a diferencia de la composición estática que evita el movimiento, permite la interacción con la asimetría, el contraste o la variedad. El simple cambio del ángulo de visión de la doble hélice inicial termina por trazar una circunferencia perfecta que coincide con el momento exacto del inicio del dispositivo y el fin de la progresión melódica que finaliza ejecutando un intervalo de cuarta justa descendente, como se indicó antes. Estas dos últimas notas aisladas y diferenciadas del material sonoro anterior devuelven al espectador a la realidad narrativa de la escena. En este caso, se trata de sonido diegético en pantalla, ya que vemos la fuente emisora de dicho intervalo en la escena, además hablaríamos de un alto grado de fidelidad del sonido, término que “alude al grado en que el sonido es fiel a la fuente que le imaginamos” (Bordwell & Thompson, 1995, p. 306). Esta transformación del centro de interés, entendida como la “zona de la imagen que contiene en esencia su principal significado” (Fernández & Martínez, 1999, p. 67), ha de ser leída y conjuntamente interpretada por el espectador con el sonido para otorgar un significado global a la situación. De lo onírico y el sonido imaginado por el protagonista, representado por un sonido no diegético y únicamente brindado al espectador para trasladarlo al mundo imaginado, al sonido diegético dentro del campo de visión que comparten tanto el protagonista como el espectador, y sirve para situar de nuevo a la audiencia en la historia.

En la imagen 1 se muestra el espectrograma correspondiente al fragmento de la película *Her*. El eje horizontal representa el tiempo sobre el que discurre la escena, y el eje vertical indica las diferentes frecuencias del espectro, representadas, además de por su valor en *Hz*, por la nota de la escala musical a la que pertenece. La escala de colores escogida varía de manera progresiva desde el negro hacia el amarillo, marcando con tonos cálidos las frecuencias cuya energía es mayor y con colores fríos las frecuencias de baja energía.

Imagen 1.



Atendiendo a la visualización del mismo, podemos encontrar las figuras y los recursos descritos. Así, la sucesión de segmentos coloreados en amarillo, que se inicia al comienzo de la carga del dispositivo, se corresponde con las notas exactas de la primera serie melódica ascendente. Conforme aumenta la velocidad de giro de la espiral mostrada en la pantalla, la sucesión de notas también se acelera, apareciendo así los segmentos amarillos progresivamente más cortos en el eje horizontal (menor duración temporal). El espectrograma permite en este caso detectar las dos series melódicas, el momento en el que comienzan sus variaciones en intensidad y velocidad, así como identificar con claridad cada una de las notas que las componen.

También es interesante apreciar cómo durante todo el tiempo de carga del dispositivo ocurre un lento y progresivo aumento del sonido ambiente, que ocupa una banda de frecuencia más grave que las notas de las series melódicas, aportando mayor fuerza al momento culminante que coincide temporalmente con la detención de la hélice transformada ahora en una circunferencial. De este modo, la transición al momento de silencio que le sucede resulta más abrupta. Esta progresión se puede apreciar en el espectrograma atendiendo a la energía en las frecuencias más bajas (20-150Hz) que ascienden progresivamente y finalizan al mismo tiempo que las dos series melódicas.

En el fragmento extraído de la serie *Black Mirror* también existe un primer plano que muestra de perfil a la protagonista cuando se decide a iniciar su dispositivo de inteligencia artificial. A este plano le sucederá también una perspectiva de focalización espectadora, como en el ejemplo anterior. El inicio viene impregnado de una carga de suspense un tanto melodramática por la expresión de la actriz en pantalla. Para este caso la atmósfera pretendida se ha construido a través de un acorde triádico menor interpretado por instrumentos de cuerda al unísono y con una intensidad más bien débil. Este segundo ejemplo se caracteriza por el empleo de una música más estática, que produce

cierto misterio para una escena en la que se aprecia cierto nerviosismo y angustia en la protagonista. Se ha optado por un recubrimiento tonal en torno al acorde de Re menor.

Revisando antecedentes de autores que desarrollaron postulados teóricos sobre los afectos que la *música* alberga y transmite, Marín Corbí (2007, p. 48) muestra algunos ejemplos, como el tratado *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Quantz, 1752), para explicar que las tonalidades blandas (menores) expresan lo triste y lo tierno o cómo la taxonomía recogida en *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* de Rameau (1722), sobre la tonalidad de Re menor, expresa dulzura y tristeza. Aunque estas referencias no revelen una información irrefutable, tal vez sirvan para establecer ciertos precedentes que ayuden a explicar una posible evolución de las relaciones entre las diferentes tonalidades y los afectos que supuestamente albergan y el empleo de las tonalidades menores para generar situaciones de drama y melancolía en la evolución de las representaciones en las que se ha combinado lo visual con lo musical.

Al provenir el sonido de una fuente ajena al espacio de la historia, al igual que en el caso anterior, se hablará también de un sonido no diegético. Esta base tonal sirve de fondo para un breve motivo melódico compuesto por las notas del acorde de manera arpegiada que se repiten de manera cíclica. Cuando la focalización cambia y el espectador ve lo que ven los ojos de la protagonista llega el momento de iniciar el dispositivo. La intensidad del sonido va aumentando paulatinamente y en este instante la armonía gira hacia el acorde de Sib mayor, que ejerce de superdominante respecto del acorde inicial, Re menor, que hipotéticamente hemos considerado como la tónica o centro tonal. Es preciso aclarar que al tratarse de dos acordes aislados en un fragmento breve, se ha preferido no hablar de una tonalidad propiamente dicha, sino de supuestas e hipotéticas funciones tonales. De nuevo una representación visual, esta vez con un círculo rojo, anuncia el instante en que se va a iniciar el dispositivo. El giro armónico otorga un grado de calidez, ya que se trata de dos acordes próximos que comparten dos de sus tres notas, pasando de un acorde menor con una intensidad débil (re-fa-la) a un acorde mayor próximo (Sib-re-fa) con una intensidad más fuerte sobre el cual también se ejecuta un motivo similar arpegiado, esta vez con las notas de la nueva base. Se observa que cuando la protagonista se decide a pulsar el círculo, ese aumento de los decibelios en la banda de sonido que estaba incrementando alcanza su punto álgido para volver inmediatamente al acorde de Re menor y a un descenso repentino de la intensidad. Una serie de segmentos en disposición circular indican que el dispositivo está cargándose, y en el momento exacto en el que éste se enciende, la música experimenta un descenso hasta prácticamente desaparecer.

La imagen 2 se corresponde con el espectrograma del fragmento per-

teneciente al capítulo de la serie *Black Mirror*. Aquí se muestra de forma clara cómo la energía del espectro se concentra en las frecuencias graves que predominan en la escena. La expectación y el misterio se inducen mediante la aparición y desaparición de los acordes graves predominantes y sus variaciones bruscas en intensidad de sonido (entendiéndolo como energía en el espectrograma), acompañados por la sucesión rápida de las notas de su arpeggio ejecutado en octavas superiores que se corresponden con las frecuencias más agudas. Por último, conviene señalar también que el uso del efecto de reverberación en el sonido de este fragmento contribuye a la formación de la atmósfera enigmática y hace al espectador participe de la intriga que experimenta la protagonista.

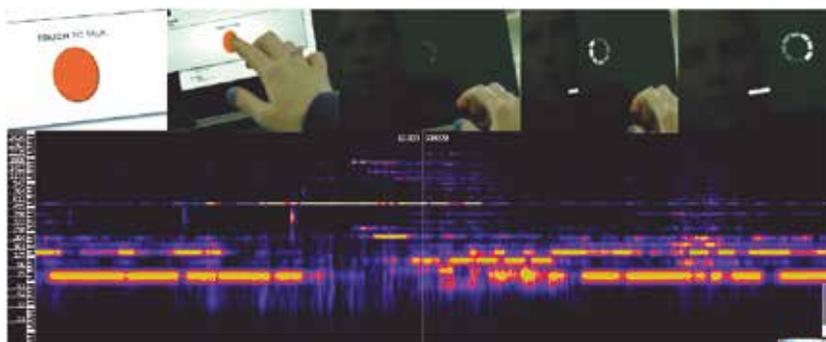


Imagen 2.

## CONCLUSIONES

Hemos tratado de profundizar en las posibilidades que la música y el sonido brindan a la imagen para reforzar y otorgar una cohesión sólida al audiovisual. Dos historias con una narrativa en la que se aprecian ciertas similitudes ofrecen dos vías diferentes para subrayar el elemento visual y crear una atmósfera de intriga e incertidumbre ante situaciones un tanto desconocidas que pueden llegar a desconcertar tanto al espectador como a los propios personajes de ficción que protagonizan sus respectivas historias.

En el primer caso se ha optado por el empleo de música que ofrecía cierta ambigüedad precisamente para incrementar el componente de imprevisibilidad en la percepción del oyente al mismo tiempo que se estableció una sincronización entre el movimiento de la imagen con el tempo y la aceleración del sonido. La deformación de los segmentos viene subrayada por una nueva progresión melódica, más previsible, al mismo tiempo que los trazos imprecisos que se mueven a gran velocidad acaban por dibujar una forma geométrica conocida como es la circunferencia. Otra de las claves la revela la

intensidad, en tanto la densidad sonora va en aumento hasta que finalmente termina por desvanecerse. Para reforzar el instante en el que el dispositivo se inicia se ha combinado la música no diegética con un intervalo musical que establece un corte entre lo que no suena en la escena y lo que sí comparten personaje y espectador.

En el segundo ejemplo el tratamiento musical difiere respecto del primer caso, aunque existen ciertas coincidencias en el empleo del sonido en relación con la evolución de la narración que muestra la imagen. La intensidad del sonido también experimenta un incremento conforme la escena presenta en un plano detalle al dispositivo de inteligencia artificial, y un desvanecimiento cuando el dispositivo finalmente se inicia. En la sincronía audiovisual cabe destacar que nos encontramos ante una situación visual diferente perfectamente acompañada por el sonido. En lugar de una compleja hélice doble, se muestra una circunferencia seccionada que oscila en la intensidad de su color de manera cíclica en el momento en el que el dispositivo está iniciándose. Para ello la música, en lugar de mostrar una progresión ascendente y lineal, aunque también comparte parte de la tesitura en sus frecuencias agudas, refleja un sencillo bucle melódico confeccionado por las notas que conforman los dos acordes empleados. Este sencillo bucle arpegiado puede reflejar mejor esta asociación de la circunferencia que se muestra en la pantalla. Movimiento circular en la pantalla y movimiento circular en la música.

A modo de conclusión, podemos añadir que el análisis del espectro de audio revela una valiosa información que permite establecer una relación exhaustiva entre lo que vemos y lo que oímos en la propia banda de audio para, posteriormente, poder realizar un análisis comparativo de estos elementos con la imagen que ofrece el audiovisual. Fruto de este resultado se despliega un amplio abanico de posibilidades que permite observar al objeto de estudio desde un punto de vista diferente. Este modo de triangular el análisis audiovisual de un determinado objeto puede ayudar a comprender con un mayor grado de profundidad las relaciones existentes entre la música y la imagen cuando interactúan en un mismo medio.

## REFERENCIAS

- Bordwell, D. & Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Paidós ibérica.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.
- Cook, N. (1998). *Analysing Musica multimedia*. Oxford: Clarendom Press.
- Fernández, F. & Martínez Abadía, J. (1999). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós.
- Fernández, J. L. (2014). *Postbroadcasting. Innovación e en la industria musical*. Buenos Aires: La Crujía.
- Frith, S. (1988). *Music for Pleasure*. New York: Routledge.
- Gómez Tarín, F. J. (2010). *El análisis de textos audiovisuales. Significación y sentido*, Santander: Sangrila Textos Aparte.
- Marín Corbí, F. (2007). Figuras, gesto, afecto y retórica en la música. *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 23, 1, pp. 11-52.
- Sánchez Navarro, J. (2006). *Narrativa Audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Toynbee, J. (2003). Music, culture and creativity. En Clayton, Martin, Herbert, Taylor & Middleton, R. (Eds.), *The cultural study of music* (pp.106-116). New York and London: Routledge.

.....  
 PEDRO BUIL  
 .....

Grado profesional de música por el conservatorio de Zaragoza. En la Universidad de Zaragoza obtuvo la Diplomatura de Magisterio, de especialidad musical. Es Licenciado en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de La Rioja y Máster en Creación e Interpretación musical por la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Doctorando del Dpto. de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid.  
 E-mail: pbuil@ucm.es

.....  
 PABLO BUIL  
 .....

Ingeniero superior en telecomunicaciones por la Universidad de Zaragoza, con un año de estancia en la Technische Universität de Viena. Proyecto realizado en BitBrain Technologies como ingeniero de investigación y procesamiento de señales. Actualmente, cursa una Maestría en Business Development, en la Universidad de Alcalá de Henares y formación de ingeniero de operaciones y despliegue en Telefónica I+D.  
 E-mail: pablobuiltercero@gmail.com

# Ruido: intrusión sonora e intimidad acústica

▶ ANA LIDIA M. DOMÍNGUEZ RUIZ, UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL, MÉXICO

*Fecha de recepción: septiembre de 2015*

*Fecha de aceptación: noviembre de 2015*

---

**RESUMEN:** *Este artículo analiza el fenómeno del ruido a partir de la figura del intruso sonoro, es decir, un sonido extraño que invade y modifica nuestro espacio privado. A través del concepto de intimidad acústica examinaremos tres dominios de la vida privada que requieren de condiciones de inmunidad sonora, es decir, estar a salvo del ruido: el descanso, el pudor y la abstracción. A partir de los testimonios de los habitantes de la Ciudad de México, recogidos de viva voz y en foros de Internet, daremos cuenta de las diversas maneras que tiene el ruido de trastocar los valores de la vida privada.*

**PALABRAS CLAVE:** *sonido, ruido, intrusión, vida privada, México D. F.*

---

**ABSTRACT:** *This article analyzes the phenomenon of noise based on the figure of the resounding intruder, which means a strange sound that invades and modifies our private space. Through the concept of "acoustic intimacy" we will examine three fields of the private life which require sound immunity that is being safe from noise: rest, decency and block out. Based on testimonies of Mexico City inhabitants, taken orally and from internet forums, we will discuss several ways in which the noise disrupts the private life values.*

**KEYWORDS:** *sound, noise, intrusion, private life, México D. F.*

## INTRODUCCIÓN

El espacio privado es el más personal de los espacios, aquél donde se recrea una atmósfera hecha al modo de quien lo habita; se trata de un lugar familiar, doméstico, reservado para el reposo y la secrecía. El lugar mejor identificado para la escenificación de la vida privada es la casa; sin embargo, existen otros lugares que cumplen esta función. El concepto francés *chez soi*, que literalmente significa “sentirse como en su propia casa”, refiere justamente a la sensación de intimidad que se experimenta en un espacio cualquiera que se convierte en una zona segura y donde uno puede distenderse.

En el ánimo de proteger el dominio privado es imperativo mantener esta área íntima lejos de todo aquello que la ponga en peligro; es decir, de aquellas presencias que, al no estar invitadas a formar parte de nuestra intimidad, constituyan una amenaza. Esta sensación se sintetiza en la figura del intruso, una presencia que, dice Pascal Amphoux, “no puede penetrar más que por violación” (s/f, p. 39). Uno de los fenómenos de intrusión más comunes en las grandes ciudades es el *ruido*. Aquí lo definimos como la personificación sonora de una presencia ajena que penetra un espacio privado y trastoca de diversas maneras la intimidad.

La intimidad acústica refiere a la sensación de seguridad experimentada en un espacio libre de intrusiones sonoras. Si bien es cierto que el ruido en las ciudades ha llegado a pensarse como algo hasta cierto punto inevitable, existen ciertas actividades cuya realización requiere de inmunidad acústica para poderse realizar. El trabajo que a continuación se presenta tiene como objetivos definir y caracterizar al intruso sonoro a través de un análisis de las diversas formas de injerencia del ruido en la privada de los habitantes de la Ciudad de México.

## EL INTRUSO SONORO

La intrusión sonora es un fenómeno en cuya existencia intervienen criterios tanto objetivos como subjetivos. Objetivamente, la materialidad del sonido se asemeja a una suerte de fantasma que traspasa paredes, techos, puertas y ventanas, es decir, las fronteras que visualmente se han concebido para delimitar los espacios:

El sonido es un intruso por naturaleza ya que su comportamiento no obedece a la organización espacial a la que estamos acostumbrados y a partir de la cual solemos concebir la vida privada; es decir, aquella del sentido de la vista y el tacto cuya sustancia concreta les permite definir de manera mucho más clara un territorio. Pensemos esta diferencia, por ejemplo, a partir de las habitaciones delimitadas por muros que hacen evidente el adentro y el afuera, y donde el cierre y la apertura de puertas y ventanas constituyen un excelente mecanismo para controlar el acceso a la misma. El sonido, sin embargo, no reconoce a estas consistencias físicas como

límites. El cuerpo mismo, en tanto territorio privado, no está capacitado para controlar la información que recibe a través de los oídos pues éstos, a diferencia de los ojos, no cuentan con párpados para escapar de los estímulos sonoros (Domínguez, 2011, p. 34).

Desde los criterios de la subjetividad –que es el aspecto que aquí interesa– la capacidad intrusiva de un sonido estará determinada por lo que cada quien perciba como incómodo o indeseable. Isabel López Barrio engloba las diversas sensaciones relativas a la inconveniencia de un sonido bajo la categoría de *molestia*, concepto que define como: “un sentimiento desagradable o una actitud negativa producida por un ruido no deseado o juzgado como innecesario en el espacio vital del individuo (...) o como un sentimiento displicente que surge al considerar que el ruido puede afectar negativamente la salud” (1997, s/n).

Desde esta perspectiva, la evaluación de un sonido variará de una persona a otra, incluso será cambiante para la misma persona, en circunstancias distintas. A partir de esta idea podemos comprender, por ejemplo, que una fiesta de vecinos nos moleste más un martes que un sábado o incluso que no nos moleste entre semana si es que estamos invitados a ella, o que se acepte con resignación el caos de la ciudad el lunes por la mañana pero no en domingo. La variabilidad sobre la percepción del ruido se explica por el hecho de que el sonido es un intruso sólo cuando desajusta nuestros hábitos o nos impide cumplir con nuestra disposición personal de actividades. Al respecto dice Bégout:

Eso que yo rechaza a veces con tanta violencia, no es el hecho de que el otro posea costumbres extrañas que me desagradan, que viva de manera diferente a la mía, que actúe de manera extraña e incluso repugnante. No. Lo que yo en verdad no puedo tolerar de la presencia de un extraño es la relativización desagradable de mis hábitos, de mis costumbres y de la organización de mi vida que él me obliga a realizar (2005, p. 439).

El intruso sonoro, al traer la incertidumbre del exterior, contribuye precisamente a producir esa sensación evocada por Bruce Bégout que casi todos hemos llegado a experimentar en algún momento: sentirse como extraño en su propia casa. Los sonidos capaces de hacernos sentir de esta manera son como las visitas que arriban a nuestra casa sin invitación, personas cuya aparición imprevista nos orilla a modificar nuestras costumbres, a generar ciertas reservas producto de la desconfianza; muchas veces son presencias indeseables que se apoderan de alguna u otra manera de nuestro espacio y tienen, incluso, el atrevimiento de disponer sobre él.

Con la intención de observar la manera en que se comporta un intruso sonoro, hemos identificado tres áreas de acción de la vida privada que requieren de inmunidad acústica para poderse desarrollarse y cuyas funciones primordiales son afectadas por el ruido. Estos tres dominios de la vida cotidiana donde

el ruido hace mayor merma pueden ser considerados, a su vez, como las tres maneras más recurrentes de violencia acústica indirecta experimentadas por los habitantes de esta ciudad.

## EL DESCANSO

La interferencia del sueño es probablemente la función más perjudicada por el ruido, aquella cuya perturbación acarrea los mayores costos individuales y sociales, cuya violación desvirtúa más el sentido del habitar y una de las más reacias a ceder al proceso de habituación. Dicen que “A todo se acostumbra uno menos a no comer”, a este dicho podríamos agregar que tampoco a no dormir, pues el sueño es tan importante para la vida como la comida; si no, preguntemos a cualquier persona qué tan dispuesta está a renunciar de manera frecuente y prolongada a sus horas de descanso, y a un médico cuánto tiempo puede pasar alguien sin dormir antes de caer en un estado de *shock*.

El descanso se guarda como un tesoro, hay quienes se dicen dispuestos a soportar el caos de la ciudad con tal de mantener bajo resguardo la tranquilidad de su espacio privado. Las horas de sueño no se negocian y pocas veces se ceden; he aquí a un ciudadano desesperado ante la dificultad que tiene para conciliar el sueño por culpa del ruido: “Las personas que vivimos cerca de un antro vemos perturbado nuestro sueño y por ende nuestra calidad de vida se ve afectada, no sólo por el ruido de la música sino también por el de los clientes alcoholizados y escandalosos. ¡Por favor, déjenos dormir!” (Eloísa, en *Ciudadanos en red*, 2010, s/n).

Dormir a medias, despertarse varias veces a lo largo de la noche y no cumplir con los horarios de descanso son algunas de las protestas de los habitantes de Ciudad de México. Consideremos algunos testimonios de la manera en la que diversas actividades violentan los periodos de descanso; en ellos descubriremos que, para quien pretende cumplir su ciclo de descanso, no hay enemigo pequeño:

Los camiones que van de Coacalco a Indios Verdes en cada esquina tocan el claxon muy escandalosamente y muy repetitivo. No les interesa la hora, así sean las 4 de la mañana, durante el día y hasta la noche, a tal grado que las personas no pueden terminar su sueño completamente por este espantoso ruido (en *Ciudadanos en red*, 2008, s/n).

Vivo en un edificio de departamentos en la colonia Mixcoac. Mi problema es que los vecinos que viven justo arriba de mí son muy ruidosos; a lo largo del día golpean y arrastran objetos en el suelo, que es mi techo, y el ruido nos llega muy fuerte. Pero lo peor es que durante la noche hacen los mismos ruidos o incluso más fuertes hasta la una o dos de la madrugada\* (en *Buzón Prosoc*, s/f, s/n).

Es una pareja de desgraciados (una mujer y un hombre). Los desgraciados se meten juntos a la ducha a las 7 de la mañana y se ponen a cantar canciones tan feas y corrientes, con una voz de corta-venas. ¡Porfas ya cállense y dejen dormir! (en *Answers Yahoo*, s/f, s/n).

El siguiente caso apareció en un foro de discusión sobre ruido en la página de *Answers Yahoo*, al que se acercó una persona para pedir consejo de alguien que hubiera pasado por una situación similar. El detalle del relato y la atención puesta sobre el desarrollo de la actividad turbadora durante toda la noche revelan el grado de ofuscación del narrador por no poder dormir y por no poder hacer algo para remediar su desesperada situación. Su pregunta inicial, y con la cual se abrió el foro fue: “¿Se puede hacer algo contra las fiestas de los vecinos?”. El caso es el siguiente:

Hola chicos. Miren, la verdad yo no tengo nada en contra de una fiesta de vez en cuando, pero estos tipos se agarran tres veces por semana. Justo hace cinco minutos empezaron. Son las 12 de la noche. Vibra toda la casa... Son casi las 3 de la mañana. Estoy bien cansada, desvelada. Ayer tampoco me dejaron dormir. Oigan, ¿les puedo enviar a la policía? Es que de verdad, tres días seguidos lo mismo... Son casi las 4 de la mañana. Salí en el auto a buscar la dichosa casa (mi fiel perrita me acompañó). Resulta que está por lo menos a cuatro cuadras de mi casa y para colmo en el fraccionamiento vecino. Los vigilantes de la entrada no quisieron dejarme pasar ni darme datos de la dirección... En este ratito entraron como veinte autos que iban a la fiesta, así que calculo ha de ser una fiesta como de cien o doscientos invitados. ¿Alguna sugerencia para esas ratillas? (en *Answers Yahoo*, 2009, s/n).

La llamada vida nocturna de la ciudad (fiestas privadas, de salón y a la actividad de establecimientos mercantiles tales como bares, discotecas y restaurantes) es una de las razones que más perjudican los periodos de descanso. Son innumerables las quejas por emisiones sonoras causadas por el parloteo de los usuarios y por equipos de sonido, *karaokes*, altavoces y discomóviles que, lanzados al espacio público, impiden a los vecinos de estos lugares conciliar el sueño, particularmente durante los fines de semana.

No sólo los que viven un rutina “normal” sufren los embates de la actividad nocturna, también quienes tienen una rutina inversa y viven de noche reportan problemas para dormir. Los trasnochados dicen ver perturbadas sus horas de descanso a causa de la actividad diurna; una chica narra la molestia que le provoca el trajín diurno:

Nosotros hacemos fiestas los viernes y los sábados, a veces también entre semana. A veces nos dormimos a las siete de la mañana. Bueno, eso de dormir es un decir, porque como a las ocho comienzan las actividades en el parque que está aquí junto, llegan los *boyscouts*, la gente que va a hacer ejercicio, pasa el gas. Y la verdad es muy molesto tratar de dormir con tanto ruido (Elena, entrevista, 2012).

Independientemente de cómo se decida construir la rutina, para todos es necesario cumplir con el equilibrio vital que ayuda a sostener el respeto por las horas de sueño. Dice Gastón Bachelard que para el hombre la vida comienza durmiendo bien, reconociendo con esto el valor primordial del descanso, y

agrega: “una función no puede ser permanente, es necesario que le suceda un periodo de no-funcionamiento desde que la energía disminuye y hasta que ésta se desgasta” (1993, p. 23). Respetar esta máxima permite la renovación y el dispendio diario de energía; su transgresión no sólo pone en riesgo la seguridad y la confianza de los espacios privados, sino que atenta contra el equilibrio vital que mantienen los periodos de sueño y vigilia.

Pedro Barruecos, jefe de Audiología y Foniatría del Hospital General de México, explica que el ruido perjudica directamente los ciclos de actividad y sueño de una persona durante veinticuatro horas, lo que modifica las funciones de sus sistemas cardiovascular, nervioso y endocrinológico, llegando incluso a provocar cambios en la composición de la química sanguínea; y agrega:

Basta con imaginar a una persona que duerme de las 12:00 a las 06:00 horas, pero despierta tres horas antes interrumpido por el ruido de un bar que está frente a su casa.

Al amanecer no presentará pérdida auditiva, pero se dirigirá al trabajo cansado, estresado, rabioso, impotente, desesperado. En los meses siguientes su rendimiento disminuirá y se alterará su ritmo respiratorio, cardiaco, digestivo (Barruecos, 2009, s/n).

Leamos otros dos testimonios que narran los perjuicios ocasionados por el mal dormir a causa del ruido nocturno:

Fueron siete u ocho meses de dormir mal o no dormir por el desmadre de Ali. Andaba de pésimo humor, a donde quiera que iba cumplía mis obligaciones pero de mal humor. Te pesan los ojos, te duele el cuerpo. Me dormía en las tardes. Dejé de hacer muchas cosas: no pintaba, no podía hacer ejercicio. Te enojas con mucha facilidad, te desquitas con el de junto, con quien más confianza tienes (Bernardo, entrevista, 2008).

Yo vivo en las calles de Cihuacóatl y Chiconautla y el ruido que se genera aquí es por vecinos que llevan en el más alto volumen el estéreo de su auto, no importando si es de día o de noche: jóvenes que se pasean en motos, perros que son hacinados en las azoteas y ladran en exceso por las noches, y ni qué decir de los vendedores que a claxonazos o gritos vienen a ofrecer sus mercancías. Total que esto parece no ser de importancia hasta que de la nada tienes un carácter irritable, distraído y con un cansancio extremo (en *Ciudadanos en red*, 2009, s/n).

Diversos estudios dedicados al análisis de los efectos a largo plazo por la exposición al ruido nocturno han ayudado a comprobar que los sujetos expuestos a elevados niveles de ruido, en comparación con los de áreas silenciosas, se muestran más ansiosos, nerviosos y cansados durante el día. De acuerdo con las *Guías para el Ruido Urbano* (1995, 1996) publicadas por la Organización Mundial de la Salud, los trastornos provocados por el ruido son de dos tipos: los primarios, resultantes de la dificultad para conciliar el sueño o de su interrupción, tienen como consecuencia cambios en la presión arterial, arritmia cardíaca, vasoconstricción, variación en el ritmo respiratorio y sobresaltos cor-

porales; los trastorno secundarios, cuya particularidad es que no se presentan en el momento sino un día después e incluso pueden prolongarse por varios días; son fatiga, depresión, irritación, angustia, ansiedad, dolores de cabeza, reducción del rendimiento y sentimientos de impotencia.

La alteración de esta vital función del espacio privado obliga a los habitantes de la ciudad a modificar sus costumbres durmientes, tal y como lo apuntaba Bruce Bégout al hablar de la relativización de hábitos que el intruso obliga a realizar. Así, al preguntar a varios usuarios del Metro la razón por la cual utilizaban este medio de transporte para dormir, muchos respondieron que era a causa de no poder cumplir con sus horas de sueño en casa por la presencia del ruido, aunque también declararon razones como la fatiga normal del día a día o la extensión de los trayectos que impone una siesta. Incluso ahí, en ese remanso público de descanso, el intruso sonoro perturba el sueño: “Son insoportables los vagoneros, son de lo peor que hay en el Metro. Hemos personas que, como yo, intentamos dormir en el trayecto de uso del metro y estas personas, los vagoneros, no nos dejan, son molestos e irritantes” (en *Ciudadanos en red*, 2009, s/n).

Otras modificaciones a la rutina originadas por el ruido son los cambios de los horarios con la intención de que éstos se acoplen al tiempo del intruso, el uso de tapones para los oídos o el implemento de máscaras sonoras, es decir, sonidos que uno mismo programa con la intención de que cubran los ruidos exteriores, tales como audífonos, ambientes musicales o “el ventilador que una vecina prendía a la hora de dormir para no escuchar el ruido del bar de enfrente”.

## LA ABSTRACCIÓN

Otra de las funciones del espacio privado es brindar al individuo la oportunidad de poder estar a solas consigo mismo, de recogerse física y mentalmente. La abstracción es una actividad que requiere del ensimismamiento, entendido como la entrega del hombre a sus propios pensamientos. El espacio propicio donde se concreta dicho proceso es la mente, un espacio primigenio donde se crea y se recrea el yo. La mente es el lugar más recóndito del mundo y aquella instancia última a la que se recurre para buscar seguridad; en los casos de reclusión, por ejemplo, a esto se reduce la privacidad de una persona: más allá de su pensamiento todo es exterior, y todo aquello que ocurre en su cabeza es su último resquicio de intimidad.

Son muchos los testimonios que dan cuenta de la manera en que el intruso sonoro impide a los habitantes de la ciudad trabajar, concentrarse, encontrar remansos de tranquilidad o espacios de aislamiento que le procuren momentos de soledad. La ciudad pareciera ejercer una especie de acoso al negarse a abandonar al urbanita incluso ahí en su terreno más íntimo: el pensamiento.

Al respecto de los inconvenientes del ruido, decía Schopenhauer: “El ruido es una tortura para los intelectuales y la más impertinente de las perturbaciones (...) la cantidad de ruido que uno puede soportar sin que le moleste, está en proporción inversa a su capacidad mental” (en Baigorri, s/f, p. 3).

La historia relacionada con el ruido nos muestra múltiples anécdotas que manifiestan las trabas que el intruso sonoro impone al trabajo intelectual. Prestemos atención al siguiente fragmento de la epístola que, en este tenor, Séneca le dirige a Lucilio alrededor del año 40 a.C.:

Moriré si el silencio es tan necesario como parece para el que quiere retirarse al estudio. Y así me hallo rodeado de un griterío abigarrado: habito sobre unos baños. Figúrate todos los tipos de gritos que pueden repugnar a los oídos” (*Juristas contra el ruido*, s/f, s/n).

Muchas de las quejas alzadas durante la Revolución Industrial manifiestan la imposibilidad de los trabajadores de gabinete –doctores, abogados y artistas, por mencionar algunos– para realizar su trabajo a causa del ruido. Hoy en día las condiciones no han cambiado. Recientemente un profesor universitario se quejaba de no poder trabajar en su oficina a causa de las actividades estudiantiles:

Los estudiantes disponen por completo de la universidad: ponen música en el patio, dirigen discursos con micrófonos y bocinas. Es increíble la falta de respeto a nuestro trabajo como profesores, ni siquiera puedo trabajar en mi cubículo, no puedo leer ni preparar clases en mi espacio de trabajo (Rodrigo, entrevista, 2011).

Concebir, planear, ponderar, especular, imaginar, analizar y juzgar son algunos de los procesos que intervienen en la actividad intelectual y cuya condición primigenia es el aislamiento; idealmente el gabinete, por ser un espacio privado, procura a sus ocupantes esa atmósfera personal y controlada necesaria para poder abstraerse del entorno y dar rienda suelta a la vida interior. En esta búsqueda se suele pensar en el silencio como una de las condiciones fundamentales para alcanzar la abstracción; el silencio, dice David Le Breton, contribuye a la creación de espacios y momentos propicios para el recogimiento. Y agrega:

El silencio instala en el mundo una dimensión propia (...) el tiempo transcurre sin prisa, al paso que marca el ser humano, invitando al reposo, a la meditación, a la introspección. Estos lugares embutidos de silencio se separan del paisaje, y resultan propicios para el recogimiento personal (2006, p. 114).

Los espacios silenciosos promueven la inspiración, la meditación y el descanso. A esto se debe que el silencio sea un requisito fundamental en las salas de estudio, las bibliotecas, las iglesias y los hospitales; lugares que por motivos diversos precisan de condiciones de mutismo y reserva para que sus ocupantes pueden “sumergirse en sus pensamientos”, “perderser en la lectura” o “ser

presos de la ensoñación”. Son precisamente estos estados de absorción los que destruye el ruido, ya sea impidiendo su alcance o sacándonos de ahí. Quien accidentalmente hace ruido en una biblioteca y pide disculpas por ello, es porque se ha dado cuenta de que quienes leen no están ahí y que su irrupción los ha regresado de aquel lejano lugar.

El silencio –al contrario de lo que suele pensarse– no es la ausencia de sonido, sino una condición de relajación sonora debida a la disminución de los estímulos, al alejamiento de la fuente o a la reducción del volumen. Si bien el grado cero de la sonoridad no existe como estado natural, la atenuación puede llegar a ser tal que podemos escuchar esas voces, que suelen estar ocultas bajo el ruido, entre las que se cuenta, incluso, nuestra propia voz interior. En la ciudad, particularmente en la de México, sin embargo, es muy difícil encontrar lugares que propicien de manera natural estos estados, sólo algunas veces en la noche o ciertos días del año, o en espacios muy interiores o muy alejados. En general, estas actividades se desarrollan en medio del bullicio urbano, incluso aquellas que ocurren en recintos planeados para dichas funciones, e implican un gran dispendio de energía en tanto que suponen una lucha contra la misma ciudad, tal y como acontece en las siguientes narraciones:

Me desconcentraba de la lectura, lo que hago mucho al viajar es que siempre estoy como con algo y voy leyendo, entonces como que tienes tus cálculos mentales del tiempo de las estaciones y te concentras en la página y, de repente, que cada tanto pase un vendedor con un volumen realmente molesto, te distrae (Iván, entrevista, 2010).

Si viajas en transporte público es muy cotidiano encontrar a los vendedores, pero no siempre vas como preocupado por tu recorrido y estás pensando en otras cosas y estás evitando el contacto visual, y, en cuanto llegan éstos, te sacan de tu pensamiento e inevitablemente tienes que ponerles atención (Mirna, entrevista, 2010).

En años recientes la presencia de ruido en la escuela se ha convertido en una preocupación, pues sus costos pesan justamente sobre el rendimiento escolar. El ruido en los salones de clases, tanto del que proviene del exterior como el de los salones contiguos e incluso el que se produce en la misma clase, constituye un obstáculo para la concentración, ocasiona la pérdida de atención, dificulta el cálculo y entorpece el proceso de lectoescritura:

En la Avenida 553, a espaldas de la Secundaria Técnica núm. 41 Alfonso Sierra Partida, se estableció un vendedor ambulante que expende jugos de frutas. Ahora ha expandido su ilegal negocio a la venta de discos, por lo que para llamar la atención opera un aparato de sonido el cual pone a todo volumen, ocasionando con ello que los maestros y alumnos de la secundaria pierdan la concentración. Por nuestra parte, en mi casa somos personal docente y requerimos de un mínimo de silencio para preparar nuestras clases y continuar nuestra actividad de investigación (en *Ciudadanos en red*, 2009, s/n).

De acuerdo con Evans (1990), la exposición continua a elevados niveles de ruido interfiere en la percepción del habla e incide de manera negativa en las adquisiciones relacionadas con la alocución, el dominio de la lengua escrita y con todos los aprendizajes vinculados a los mismos.

Así, los resultados de diferentes investigaciones planteadas en relación a este tema, (Moch, 1984; Hygge, 1993) coinciden al señalar que, cuando los niños, por razón de la ubicación de sus hogares y/o de la escuela, se encuentran sometidos de manera continuada al ruido, éstos muestran una capacidad de atención y de discriminación auditiva significativamente menor en comparación con niños no expuestos al ruido, incrementándose este efecto con el tiempo de exposición: a mayor tiempo de exposición, mayores rasgos de distracción y menor capacidad de atención (López Barrio, 1997, s/n).

## EL PUDOR

El pudor es una sensación de vergüenza y recato que se experimenta como protección a la intimidad; en tanto territorio privado es también un área violentada por el ruido, particularmente en lo que se refiere a la escucha de escenas sexuales. Al respecto, Simmel comenta: “Toda convivencia estrecha descansa en el hecho de que, merced a hipótesis psicológicas, cada cual sabe del otro más de lo que le muestra de un modo inmediato y voluntario” (1977, p. 653). Es así que el oído nos permite acceder secretamente a la privacidad de las habitaciones, a aquellos lugares donde el vecino, al no ser consciente de que se le escucha y al no reparar en el desamparo acústico de su casa, no tiene reserva alguna en relación con lo que dice y hace:

Vivo en una casa donde las paredes son compartidas con las del vecino. Mi recámara está pared con pared y son un matrimonio muy inmoral. Ella grita peor que cualquier película porno y se escucha exageradamente en toda la calle, pero, obvio, más en mi casa. Y es muy molesto e incómodo porque uno “trata” de dormir y cuando ya agarramos el sueño profundo empiezan a altas horas de la noche o muy temprano a las 5 de la mañana con sus cabecerazos y los gritos exagerados de ella (en *Answers Yahoo*, 2010, s/n).

Esta sigilosa intromisión en territorios íntimos tiene dos efectos: por un lado alienta la curiosidad del escucha, pues si bien en una primera instancia no es nuestra intención conocer esos episodios, resulta muy fácil engancharse con las historias y convertirse en ávidos escuchas; por otro lado, la falta de intimidad acústica produce incomodidad a causa de saber del otro, mucho más de lo quisiéramos. Ésta es precisamente la razón del malestar que aparece en numerosos testimonios de quienes narran haber escuchado a sus vecinos mantener relaciones sexuales o discusiones violentas.

Pongamos atención a la siguiente discusión aparecida en *Answers Yahoo* y que fue abierta por una persona que pide ayuda para poder lidiar con la intimidad de sus vecinos:

Les cuento que me mudé a una vivienda Infonavit y desde el primer día se empezaron a escuchar sus descaradece; puse un letrero afuera de su cuarto, que está pegado al mío, diciendo “Más discreción” y, al parecer, le subieron el volumen por las noches. Todas las noches es lo mismo, ambos se dicen sus cosas sucias y hasta ya aprendí su abecedario en inglés.

A esta petición de ayuda una mujer le contesta:

Te entiendo bastante bien, a mí me pasa igual. Primero tuve unos vecinos que decían vulgaridad y media, y yo hasta me ponía a llorar porque mis bebés estaban descansando y despertaban asustados. Es una vecina que vive sola pero no sé ni a qué horas mete al fulano, pero gime y gime tan fuerte que ofende a cualquiera, además no creo que cada vez que tenga una relación sexual –todas las veces– sea tan buena como para gemir así.

Roland Barthes hace una breve pero sustanciosa reflexión sobre el papel de la escucha en el vivir-juntos, particularmente refiere a la relación entre ésta y la sexualidad a través de un mecanismo de velada complicidad con el prójimo –el otro próximo– que denomina *escucha espía*, y que consiste en escuchar al otro mientras mantiene relaciones sexuales en el cuarto contiguo: “La pared, límite de la respetabilidad, máscara puesta a la vista, es forzada por la escucha” (2003, p. 132). Al respecto, David Toop ha analizado el fenómeno de la escucha furtiva a partir de una serie de pinturas de Nicolaes Maes (1634-1693), pintor holandés discípulo de Rembrandt, titulada “The eavesdropper” o el fisgón. Se trata de una serie de escenas donde Maes presenta a un *voyeur* sonoro que, escondido detrás de una pared o una puerta, accede veladamente a una escena que se desarrolla en supuesto secreto; son escenas de una vida privada ajena que pueden ser escuchadas o vistas, y en donde puede o no mediar la voluntad.

La forma más seria de la escucha furtiva, aquella en la que se descubre a través de una escucha sigilosa un tipo de información íntima que antes se guardaba con reserva, compromete al oyente en una confusa mezcla de ambivalencia y culpa. (...) Durante los episodios de este tipo, he experimentado la intensa sensación, casi alucinatoria, de estar involucrado en espacios distintitos únicamente conectados por el espacio auditivo que fluye entre uno y otro (Toop, 2013, p. 125).

Más que el acto intrusivo, lo que molesta o incomoda de estas escenas es el tipo de información al que el escucha accede sin desearlo o al que es introducido sin mediación de su voluntad, y que lo coloca en una posición de íntima proximidad con el otro, una familiaridad que no ha construido y que provoca su vergüenza.

## CONCLUSIÓN

Mediante el análisis de las diversas formas que tiene el ruido de desestabilizar las funciones del espacio privado, pretendimos conocer las implicaciones de este fenómeno y llevarlo más allá del ámbito de lo físico, que es donde comúnmente se le sitúa. Cuando ubicamos al ruido en el marco de las prácticas sociales, el enfoque acústico resulta insuficiente en tanto que explica tan sólo uno de los aspectos que conforman su compleja naturaleza. Hemos visto que en la construcción de la categoría de ruido intervienen factores de tipo físico, anímico, psíquico y social. Un determinado sonido molesta porque invade un espacio que se considera privado, ya sea que se trate de nuestra casa, nuestro cuerpo, nuestro coche, o de entidades menos concretas que representan los valores de intimidad como la rutina, el confort, el pudor, la tranquilidad o los momentos de trabajo y concentración.

Es precisamente esta capacidad de intromisión y esta cualidad de no invitado lo que convierte a un sonido cualquiera en ruido, es decir, un intruso sonoro que traspasa los límites de nuestra privacidad, se impone sobre nuestra disposición del mundo y amenaza el equilibrio de nuestra esfera privada produciendo sentimientos de incomodidad y ansiedad. El presente trabajo se encaminó a analizar la naturaleza agresiva del ruido desde una perspectiva que nada tiene que ver con la potencia sonora.

El fenómeno de intrusión puede, así, definirse como una forma de violencia acústica que se ejerce mediante imposición. El ruido aparece como forma de dominación, es decir, una manifestación concreta del poder que se revela como una imposición de voluntades a través de diversas prácticas dominatrices del espacio sonoro y que nos obligan a escuchar lo que no queremos, y cuya capacidad perturbadora acarrea serios costos en la salud pública, física y social de los habitantes de las ciudades.

**REFERENCIAS:**

- Amphoux, P. (s/f). Le chez-soi dans tous les sens. *Arch & comport*, vol. 5, 2, pp. 135-150.
- Bachelard, G. (2002). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baigorri, A. (s/f). "Apuntes para una sociología del ruido", disponible en <http://www.insumisos.com/bibliotecanew/Sociologia%20del%20ruido.pdf>
- Barthes, R. (2003). *Cómo vivir juntos*. Argentina: Siglo XXI.
- Bégout, B. (2005). *La découverte du quotidien*. Paris: Allia.
- Domínguez, A. (2011). Digresión sobre el espacio sonoro. En torno a la naturaleza intrusiva del ruido. *Cuadernos de vivienda y urbanismo*, vol. 4, 7, Instituto de Vivienda y Urbanismo, Pontificia Universidad Javeriana, pp. 26-36.
- El Universal del Valle* (22 de diciembre de 2009). Violan norma de ruido antros y bares de la delegación Benito Juárez. Recuperado de: <http://www.eluniversaldelvalle.mx/detalle1292.html>
- Juristas contra el ruido*. El ruido en la antigua Roma. Recuperado de: [http://www.juristas-ruidos.org/Documentacion/Epigrama\\_Marcial.pdf](http://www.juristas-ruidos.org/Documentacion/Epigrama_Marcial.pdf)> S/f.
- Le Breton, D. (2006). *El silencio*. Madrid: Sequitur.
- López Barrio, I. (1997). Medio ambiente y salud. Impacto del ruido, en *Papeles del psicólogo*, núm. 67, España.
- Simmel, G. (1977). Sociología. Estudios sobre las formas de socialización. *Revista de Occidente*, Madrid.
- Toop, D. (2010). *Resonancia siniestra*. Madrid: Caja Negra Editora.

.....  
 ANA LIDIA M. DOMÍNGUEZ RUIZ  
 .....

Docente-investigadora de la Universidad Pedagógica Nacional, México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores y doctora en Ciencias Antropológicas por la UAM-Iztapalapa. Es autora del libro *La sonoridad de la cultura. Cholula: una experiencia sonora de la ciudad* y de varios trabajos sobre socioantropología del sonido, violencia acústica y educación sensorial. Es miembro del equipo de investigación del "Sonidos en el Aula", proyecto financiado por el CONACULTA y el ISSSTE. E-mail: unalaid@hotmail.com

# Memória afetiva e (re) construção de marca de uma emissora musical pioneira em FM no Brasil<sup>1</sup>

► MARCELO KISCHINHEVSKY E PEDRO RÊGO HENRIQUES,  
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UERJ), BRASIL

*Fecha de recepción: septiembre de 2015*

*Fecha de aceptación: noviembre de 2015*

**RESUMO:** *O presente artigo busca investigar as estratégias de acionamento de uma memória afetiva coletiva e de (re)construção da marca de uma emissora de rádio musical em Frequência Modulada, a partir do estudo de caso da volta da Rádio Cidade, após oito anos fora do dial no Rio de Janeiro, segunda maior região metropolitana do Brasil. Lançada em 1977, a Cidade foi pioneira na construção de uma linguagem jovem e irreverente em FM, sendo identificada, em suas primeiras décadas de existência, como uma emissora que configurou o segmento pop contemporary hit radio no mercado brasileiro de radiodifusão sonora. Transmitindo exclusivamente pela internet desde 2006, a Cidade voltou ao ar em ondas hertzianas em 2014, tentando se reinventar como rádio rock, numa complexa operação enunciativa.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Comunicação; rádio; música; memória; branding.*

<sup>1</sup> Versão revista e ampliada de *paper* apresentado no Grupo de Trabalho (GT): "História da Mídia Sonora", durante o 10º Encontro Nacional de História da Mídia-Alcar 2015, realizado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil, de 3 a 5 de junho de 2015. Este artigo é fruto de investigação desenvolvida no âmbito do Grupo de Pesquisa Mediações e Interações Radiofônicas, liderado pelo primeiro autor e listado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) do Brasil. Os autores agradecem à Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) e ao CNPq pelo apoio às pesquisas que resultaram no presente texto.

---

**ABSTRACT:** *This article seeks to investigate the strategies to build a collective affective memory and the brand (re) construction of a FM musical radio-station. The case study is conducted about the relaunch of Rádio Cidade, after eight years out of the dial in Rio de Janeiro, Brazil. Launched in 1977, Rádio Cidade was a pioneer in building a young and irreverent language then being identified, in its first decades of existence, as a radio-station that figured the hit radio segment in the Brazilian market of radio broadcasting. Emitting exclusively over the internet since 2006, Rádio Cidade returned to the air on hertzian-waves in 2014, trying to reinvent itself as radio rock, in a complex enunciative approach.*

**KEYWORDS:** *Communication, radio, music; memory, branding.*

## MEMÓRIA E AFECTO NO DIAL

“Nada é para sempre, tudo acaba um dia”, iniciou o locutor Demmy Moraes, em longo e emocionado discurso de despedida da Rádio Cidade, concluído com a execução de “All those years ago”, de George Harrison<sup>2</sup>. Naquele dia 6 de março de 2006, saía do ar a emissora que, nos anos 1970, foi responsável por uma revolução na linguagem radiofônica brasileira, introduzindo na Frequência Modulada uma descontração, uma informalidade e um humor que representavam e, simultaneamente, ajudavam a formular e a renovar uma identidade carioca jovem. Matriz das FMs dedicadas às audiências na faixa dos 15 aos 29 anos de idade, a Cidade era mais uma vítima de um mercado cada vez mais pulverizado e competitivo, em que as radiofrequências tornavam-se ativos valiosos, arrendados por grandes grupos de comunicação, denominações religiosas e outros *players* (Ribeiro, Abreu & Kischinhevsky, 2011).

Este artigo se propõe a analisar como a memória afetiva de antigos ouvintes e mecanismos de identificação foram (re)construídos a partir da volta da Rádio Cidade ao dial, tomando-se por base a programação musical ao longo do primeiro mês de transmissões, entrevistas semiestruturadas com comunicadores da emissora e revisão bibliográfica sobre o desenvolvimento do rádio musical no Brasil. Não interessa aqui discutir até que ponto a mobilização de ouvintes através de mídias sociais foi decisiva ou não para o retorno da Cidade FM, mas sim que discursos foram acionados, a seleção de repertório e o papel da emoção nas interações entre locutores e ouvintes.

O texto segue a trilha de trabalhos, como o de José Luis Fernández, que buscam compreender o processo de captura da audiência radiofônica por emissoras bem-sucedidas em Buenos Aires, investigando as formações sociais discursivas (dispositivos, meios, transposições, gêneros e estilos, entendidos como modos de construção e processamento social do comunicacional) e a “trama

---

<sup>2</sup> Disponível em <http://bit.ly/inicioefim>. À última faixa veiculada pela Cidade naquele ano, segue-se o som de batimentos cardíacos, numa alegoria que relaciona o fim das transmissões em FM à morte de um ente querido dos ouvintes. Última consulta: 10/4/2015.

íntima de la construcción de sentido en lo radiofónico” (Fernández, 2012, p. 32) numa perspectiva micro. Dialoga, ainda, com o campo interdisciplinar da memória social, sobretudo a partir do seminal conceito de memória coletiva (Halbwachs, 2003) e do tensionamento entre memória e história (Nora, 1993), noções tidas indevidamente como sinônimos no senso comum.

Vamos tentar compreender como a Cidade se reinventa como rádio rock, buscando se equilibrar entre os segmentos conhecidos no mercado norteamericano como pop contemporary hit radio e modern rock ou alternative<sup>3</sup>, e construindo um passado idealizado que não necessariamente corresponde à realidade de suas idas e vindas como empresa de comunicação<sup>4</sup>.

Após o desabafo de Demmy Morales, a rádio deixaria a frequência de 102,9 MHz no dial do Rio de Janeiro e passaria a transmitir exclusivamente via internet, assumindo o nome Cidade Web Rock e abrindo lugar para a Oi FM, vinculada à então recém-formada rede de estações da operadora de telefonia homônima, com sede em Belo Horizonte, Minas Gerais, terceira maior região metropolitana do país. Um tremendo golpe para milhares de ouvintes, identificados com o falar carioca dos locutores da Cidade.

Não que a emissora do Sistema Jornal do Brasil de Rádio tivesse mantido, ao longo de três décadas, uma programação coerente. Fundada em 1º de maio de 1977, a Cidade apostava inicialmente como nomes possíveis da discothèque: Village People, Ritchie Family, Donna Summer e Gloria Gaynor, capitalizando o sucesso do gênero no fim daquela década na esteira de filmes como *Saturday night fever* (em português, Os embalos de sábado à noite) e da telenovela *Dancin' Days*, da Globo, líder absoluta de audiência em TV aberta no Brasil. Também figuravam na programação, contudo, artistas consolidados da chamada Música Popular Brasileira (MPB), como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Maria Bethânia, Gal Costa, além de hits do pop e do rock internacional como The Beatles, Abba e The Carpenters.

O Sistema JB de Rádio era, desde os anos 1960, um dos mais importantes do Brasil, pertencente ao *Jornal do Brasil* e pioneiro no segmento informativo em ondas médias (AM) no país, ao lado de emissoras como Jovem Pan e Bandeirantes, ambas de São Paulo, e Guaíba, de Porto Alegre (Ferraretto, 2007). Com a decadência do espetáculo radiofônico, diante do avanço da TV, emissoras como a JB AM investiam no radiojornalismo e na prestação de serviços de utilidade pública.

3 O segmento pop contemporary hit radio era o terceiro em participação no mercado nos Estados Unidos em 2013, com 8,2% de share e 462 estações em FM, das quais 375 com sinal transmitido também por streaming, segundo levantamento da consultoria Arbitron. Perdia apenas para os segmentos country (14,2% de share) e news/talk/information+talk/personality (11,4%). Já alternative era o 17º segmento mais ouvido e respondia por uma fatia de 1,9% do mercado, com 266 FMs, sendo 199 com programação replicada via internet. Cabe destacar que a audiência total de rock no rádio americano é elevada, se considerarmos a soma de outros segmentos correlatos, como classic rock (share de 5,2%), active rock (2,4%) e album oriented rock+mainstream rock (2%). Cf. Radio Today 2013: *How America listens to radio*, sumário executivo, p. 6, Arbitron.

4 Em 1999, por exemplo, a emissora passou por uma guinada em sua programação e assumiu temporariamente o nome de Rádio Cidade Top Pop, abraçando o pop e o hip hop.

Em meados dos anos 1970, o então superintendente do Sistema JB, Carlos Lemos, acreditava que o futuro do rádio estava no FM e encomendou a cinco funcionários projetos que norteariam o lançamento de uma emissora do grupo nesta faixa (Mansur, 1984). Carlos Townsend, então com 22 anos, teve a proposta escolhida e foi incumbido de estruturá-la<sup>5</sup>. Townsend “não sabia o que o locutor da Cidade iria ser”, mas sim “o que ele *não* iria ser” (Mansur, op. cit., p. 65). A inovação não estava na programação musical, compatível com a de outras estações voltadas para o público jovem carioca da época, tais como Rádio Mundial, Eldo Pop e Tamoio. A revolução viria com a irreverência dos comunicadores, atuando em duplas ou mesmo trios. O time de locutores incluiria profissionais que se tornariam renomados, como Jaguar, Fernando Mansur, Eládio Sandoval e Romilson Luiz. Para trabalhar na Cidade, era preciso desaprender a impostar a voz. O locutor deveria conversar com os ouvintes de igual para igual. Não poderia mais chamá-los de “prezadíssimos ou senhoras e senhores” (Kischinhevsky, 2011). O improviso, a ausência de roteiro e o humor cáustico, pontuado por gírias impensáveis até então no dial, dariam o tom da programação. A inovação em termos de linguagem, que redesenhou a forma de se fazer rádio em Frequência Modulada no país, foi reconhecida pelo mercado: em 1979, a Cidade recebeu o prêmio de Veículo de Comunicação do Ano, concedido pela Associação Brasileira de Propaganda.

Após um breve período fora do Sistema JB, Townsend voltou à emissora e, em 1979, começou a estruturar uma rede de alcance nacional, começando por São Paulo e em seguida estendendo-se a Porto Alegre, Belo Horizonte, Recife, Fortaleza, Salvador, João Pessoa, Natal, Manaus, São Luís, Goiânia e muitas outras praças de médio porte. Líder absoluta de audiência durante quatro anos, a Cidade exportou para todo o país um padrão de locução jovem e tipicamente carioca. A Rede Cidade começou a operar em 1982, sendo a pioneira entre as FMs com sinal distribuído via satélite no Brasil.

Mas a chegada de novos concorrentes, como Transamérica, Antena 1 e 98 FM, e a saída de seus principais locutores fizeram a emissora passar por sucessivas reformulações ao longo dos anos 1980 e 1990. Nos anos 2000, antes de a frequência ser repassada à Oi, integrou a Rede Rock, liderada pela 89 FM, de São Paulo, mas sem obter sucesso comercial (Ribeiro, Abreu & Kischinhevsky, op. cit.). Vem daí a alcunha de “Rádio Rock”, capitalizada posteriormente por sua equipe de marketing e promoção.

Nos oito anos seguintes à saída do dial, a frequência seria ocupada pela Oi FM e, depois, brevemente, pela Jovem Pan FM, com cabeça de rede em São Paulo. Em 2013, no entanto, sem acordo comercial em relação a um novo arrendamento, o diretor artístico Alexandre Hovoruski e sua equipe montaram hábil estratégia de marketing com apoio de artistas para tentar viabilizar o retorno da emissora (Henriques, 2014). No dia 10 de março de 2014, às 7h, a Rádio

<sup>5</sup> Entrevista com Carlos Townsend, concedida ao portal Locutor. Info disponível em <http://bit.ly/1qg0EbZ>.

Cidade estava de volta aos 102,9 MHz, na esteira de campanha mobilizada via internet, com a hashtag #VoltaRadioCidadeRJ, da qual participaram importantes nomes da cena rock local, como Tico Santa Cruz, do grupo Detonautas Roque Clube, e Marcelo D2, rapper e ex-integrante do Planet Hemp, banda de rock e rap conhecida pela militância em favor da legalização da maconha. Curiosamente, embora os comunicadores ouvidos para esta pesquisa neguem relação com o discurso de despedida em 2006, a rádio lançou em seu retorno o bordão “O que é bom é para sempre”, o que suscita reflexões sobre memória, identidade e construção de marca no rádio musical; reflexões estas que procuraremos delinear aqui.

### REMINISCÊNCIAS SONORAS

A Rádio Cidade retornou ao dial explorando a alcunha de “Rádio Rock”, o que foi a tônica de sua programação durante um período relativamente curto de tempo, em que operou como afiliada da paulistana 89 FM. A emissora retomou um padrão de locução adotado pelas FMs voltadas para o público jovem carioca a partir dos anos 1990, mas, à primeira vista de modo paradoxal, apostou num repertório em que predominam músicas que podem ser classificadas, seguindo a denominação do mercado norte-americano, como *flashbacks* e *midbacks* respectivamente; músicas que despertam lembranças de outros tempos, relativamente distantes (duas, três décadas atrás) ou nem tanto assim (três a cinco anos).

Em vez de sucessos do pop rock internacional contemporâneo, a prioridade foi para artistas e faixas que marcaram outras épocas, sobretudo anos 1990 e 2000, como U2, Foo Fighters, Nirvana, Pearl Jam, O Rappa, Detonautas, Pitty, Raimundos, Linkin Park. Mas também havia espaço para egressos dos anos 1980 do chamado Rock Brasil ou Brock: como Cazuza, Barão Vermelho, Legião Urbana, Paralamas do Sucesso; e releituras de hits daquela década, como a balada pop *Careless whisper*, topo das paradas em 1984 com o cantor George Michael, em versão rock da obscura banda Seether.

A primeira hora de transmissão foi repleta de referências ao período pré-hiato. A volta foi marcada pelo mesmo som de um coração que encerrou a programação oito anos antes. Em seguida, uma seleção de artistas ligados à história da emissora, muitos que fizeram parte da campanha de mobilização pela volta ao dial, deu uma nova roupagem ao grande sucesso do falecido guitarrista Celso Blues Boy, lançado em 1984, “Aumenta que isso aí é rock’n’roll”. Curiosamente, uma música de Guilherme Arantes, cantor identificado com a Música Popular Brasileira e não com o rock, seria um dos marcos do retorno. “O melhor vai começar”, de 1982, regravada por artistas como Tico Santa Cruz e Marcelo D2, funcionaria como um misto de *cover* e *jingle* institucional, recuperando uma prática da rádio que remonta aos anos 1980, quando a Cidade convidava regu-

larmente estrelas da música pop para gravar, ao lado de comunicadores, versões auto-referenciais ou satíricas de sucessos da época e faixas comemorativas de fim de ano ou de aniversário da emissora.

No dia do retorno, uma vinheta tentaria resgatar e resumir a história da Cidade e introduzir os princípios da emissora que estava (re)começando:

Hoje é dia 10 de março. Está de volta um ícone do rádio carioca: está de volta a Rádio Cidade. Inaugurada em 1977, a Rádio Cidade sempre acompanhou por várias gerações a juventude carioca. Sempre trazendo a boa música, a diversão, o entretenimento, os lançamentos, as novas tendências e muita irreverência ao rádio carioca. E agora, depois de uma pausa e de um tempo operando exclusivamente na internet, resolvemos que era hora de voltar e atender a essa mobilização monstruosa, incessante, que ocorreu massivamente nas redes sociais. A Rádio Cidade está de volta e o culpado disso é você. Sentiu a *responso*? Então vamos nessa, juntos, fazer novamente a rádio mais inovadora, irreverente, relevante e com atitude do rádio carioca. Muita interação, muita promoção, muita palhaçada, muita *sonzeira*, muita novidade, muito clássico, muita maluquice e, claro, sem funk, pagode e sertanejo, né, mermão, porque já tem *trocentas* rádios tocando isso por aí. Nossa história recomeça agora: Rádio Cidade, o que é bom é para sempre<sup>6</sup>.

Embora a carta de intenções incluía “muita novidade, muito clássico” e acione o suposto preconceito do público-alvo diante de gêneros musicais populares no Rio de Janeiro (funk, pagode<sup>7</sup> e sertanejo<sup>8</sup>), a ênfase da programação recairia nos primeiros meses sobre os grandes nomes do pop rock nacional e internacional. O repertório de décadas passadas tinha o objetivo tácito de gerar um efeito de reconhecimento na audiência, acionando memórias afetivas, reminiscências dos tempos em que estas faixas eram sucesso no rádio. Como apregoa uma vinheta, veiculada regularmente antes da execução de “clássicos” do rock, são músicas que “fizeram parte da história” pessoal de cada ouvinte. Podemos entendê-las como trilha sonora de um projeto simbólico de construção do *self* (Thompson, 1998).

Nos intervalos, vinhetas anunciavam a volta da Cidade trazendo “sobe som” e passagens em *background* de trechos de músicas que fizeram parte da história mais recente da rádio, como “Ex-quadrilha da fumaça”, do Planet Hemp. Além disso, o locutor Zeca na Parada também chamava os ouvintes para a volta do Cidade do Rock, programa transmitido de segunda a sexta, entre 18h e 19h. Nas primeiras semanas, o programa recebeu diariamente convidados que tiveram suas trajetórias profissionais identificadas, em maior ou menor grau, com a emissora.

<sup>6</sup> Disponível em <http://bit.ly/1zZpyfQ>. O texto lança mão de gírias como *sonzeira* (referente a som pesado e/ou de qualidade) e “*trocentas*” (inúmeras), além de abreviaturas/contrações como *responso* (responsabilidade) e *mermão* (meu irmão), numa clara estratégia de endereçamento da programação a uma audiência carioca jovem, de classe média. Optou-se aqui por preservar o sotaque na transcrição da fala, por se entender que, desta forma, ela oferece maior riqueza na construção de sentidos e auxilia a discussão aqui proposta.

<sup>7</sup> Subgênero do samba, de grande apelo comercial no Brasil desde os anos 1990, embora sem prestígio junto à crítica (sobre as disputas discursivas em torno do samba, Trotta, 2011).

<sup>8</sup> O equivalente brasileiro da música country norte-americana.

No primeiro dia, a comunicadora Monika Venerabile e Tico Santa Cruz, do Detonautas, participaram. Em seguida vieram jornalistas e comunicadores que passaram pela cadeira de locutor da emissora, como Adriana Riemer, Fernando Mansur, Cazobé, Rhoades, Vanessa Richie, Alex Escobar e Jota Júnior, e os músicos Dado Villa-Lobos, da Legião Urbana, Dinho Ouro Preto, do Capital Inicial, Frejat e Rodrigo Santos, ambos do Barão Vermelho, Bruno Gouveia, do Biquini Cavado, Jimmy, do Matanza, Digão, dos Raimundos, Tony Belotto, dos Titãs, Toni Garrido, do Cidade Negra, Toni Platão e Léo Jaime, entre outros nomes do pop e do rock brasileiro estabelecidos nos anos 1980 ou 1990. Na programação noturna a Cidade resgatou áudios de shows apresentados como “históricos”, como as edições 1992, 1993 e 1994 do festival Hollywood Rock; com atrações como Paralamas do Sucesso, Titãs, Nirvana, Alice in Chains e Red Hot Chili Peppers, as apresentações de Aerosmith, R.E.M. e Foo Fighters no Rock in Rio 3, do Pearl Jam, na Praça da Apoteose, em 2005, e do grupo The Police no estádio do Maracanã, em 2007, entre outras. Também foram resgatados áudios de programas antigos, como os dos programas Invasão da Cidade, com Legião Urbana<sup>9</sup> e Mamonas Assassinas<sup>10</sup>, e Rock na Aula, com Cássia Eller<sup>11</sup>. Percebe-se, claramente, o papel da nostalgia nesta seleção.

Na maior parte da programação, prevalece o discurso de que a escolha é dos ouvintes, só que agora não mais pelo telefone, como nas FMs jovens dos anos 1980 e 1990, mas via internet. A audiência supostamente elege as músicas “clássicas” que quer ouvir no ar e tem direito a voto on-line nos mais diversos programas, bem como no Rockstória; quadro em que a equipe da emissora escolhe três artistas que disputam, em votação popular, qual terá sua audiobiografia veiculada.

O (r)estabelecimento de vínculos e a busca por uma certa *cumplicidade* envolveu ainda uma campanha de marketing, com spots repetidos insistentemente nas primeiras semanas do retorno, em que artistas, comunicadores e ouvintes assumiam em mensagens gravadas: “Meu nome é (...) e eu sou culpado pela volta da Rádio Cidade”. A estratégia incluiu a criação de um hot site, [www.tavoltando.com.br](http://www.tavoltando.com.br)<sup>12</sup>, no qual os ouvintes podiam enviar áudios, ajudar na escolha da nova logomarca, da camisa oficial, do show de relançamento da emissora e da primeira música que tocaria no retorno e ainda votar nos artistas que gostariam de ouvir na programação.

A fórmula foi bem-sucedida. Em apenas dois meses após a reestrela, a Cidade comemorava crescimento de 53% em sua audiência, atingindo um share de 4,14% e assumindo a liderança no segmento jovem no dial carioca, à frente da

9 Uma das mais bem-sucedidas bandas do Rock Brasil (festejada pela crítica e com mais de 25 milhões de cópias vendidas de seus 16 álbuns), a Legião era liderada pelo cantor Renato Russo, morto em 1996 em decorrência de complicações provocadas pelo vírus HIV.

10 Banda de pop rock humorístico, que teve mais de 3 milhões de cópias vendidas de seu álbum de estreia, mas acabou tragicamente num acidente aéreo em que morreram todos os seus integrantes durante turnê em 1996.

11 Uma das maiores cantoras do Rock Brasil, revelada no fim dos anos 1980 e morta precocemente, vítima de infarto, aos 39 anos.

12 Conteúdo recuperado através da Way Back Machine, disponível em <http://bit.ly/tavoltando>.

Mix FM, com 3,32%<sup>13</sup>. Passou a figurar na 9ª posição geral no ranking do Ibope, posto que manteve na última pesquisa disponível até o fechamento deste artigo, cobrindo o período de outubro a dezembro daquele mesmo ano<sup>14</sup>.

O envolvimento emocional, revestido de saudosismo e de cumplicidade, explica em parte o engajamento de primeira hora do público adulto jovem, que, ao sintonizar na emissora, tirou do baú uma série de canções que serviu de trilha sonora de vários momentos de sua vida. Foram necessários alguns meses para que o mix de programação passasse a incorporar artistas contemporâneos alinhados com o segmento musical em que a Cidade decidiu transitar, como Paramore e Imagine Dragons. Para reforçar o papel de prescrição musical (Gallegos Pérez, 2011) assumido pela emissora, uma vinheta introduz a “novidade” da vez, com o nome do artista destacado por uma locução pré-gravada. Afinal, construir marca de uma rádio rock apostando apenas nos ouvintes na faixa de 30 a 45 anos de idade poderia ser arriscado para um ícone de FM voltada para o público jovem.

## O CHORO DOS OUVINTES E DOS COMUNICADORES

A interação entre ouvintes e locutores na nova Rádio Cidade se concentra no programa Hora dos Perdidos (HdP), que vai ao ar de segunda a sexta, das 17h às 18h. Cinco comunicadores participam da atração: Jean, Pedro Fernandes, Pamella Renha, Paulinho Coruja e Zeca na Parada, todos entrevistados na pesquisa da qual o presente artigo se desdobra. Ao lado do Cidade do Rock, apresentado por Zeca, a Hora dos Perdidos integrava a grade de programação da emissora durante os oito anos de transmissão exclusiva via internet. Com o retorno ao dial, o programa se tornou eixo das manifestações da audiência, com participações ao vivo que emocionaram e desconcertaram os locutores; ainda mais considerando que a atração é marcada pelo improviso e pelo humor.

Para participar do programa, o ouvinte precisa enviar uma mensagem para o endereço eletrônico [tocaumapramim@radiocidade.fm](mailto:tocaumapramim@radiocidade.fm), informando nome, telefone e pedindo uma música. O recurso à expressão de duplo sentido, que evoca masturbação e exibicionismo, já funciona como um cartão de visitas do estilo de humor corrosivo que pauta a atração. A partir desses emails, a equipe produz planilhas e monta a grade. O produtor da HdP, Pedro Fernandes, é responsável por selecionar os ouvintes que vão participar ao vivo. O discurso oficial na rádio é de que o ouvinte faz o programa, mas na prática os pedidos são condicionados à adequação ao perfil da emissora, e prioriza-se o público feminino<sup>15</sup>.

13 Cf. “Panorama: Cidade FM cresce mais de 50% em audiência no Rio de Janeiro”, TudoRádio.com, 8/5/2014. Disponível em: <http://tudoradio.com/noticias/ver/10974-panorama-cidade-fm-cresce-mais-de-50-em-audiencia-no-rio-de-janeiro>. Última consulta: 7/5/2015.

14 Cf. “Panorama: FM O Dia dispara no ranking de audiência e se aproxima da Melodia”, TudoRádio.com, 15/1/2015. Disponível em: <http://tudoradio.com/noticias/ver/12469-panorama-fm-o-dia-dispara-no-ranking-de-audiencia-e-se-aproxima-da-melodia>. Última consulta: 7/5/2015.

15 Entrevista com Pedro Fernandes, apresentador da HdP, em 17/7/14.

A construção discursiva dos primeiros programas veiculados no dial girou em torno da emoção do retorno, embora Pedro sustente que não foi algo deliberado.

Muita gente chegava dizendo como eles eram “órfãos da Cidade”, órfãos do rock no rádio, e nosso foco era esse. A rádio estava voltando, não era um evento qualquer. Queríamos algo grande porque as pessoas pediram isso, queriam que voltasse. Mas na Hora dos Perdidos era algo completamente natural, não tinha como fugir. As pessoas queriam agradecer, estavam felizes. Era natural a pessoa falar disso quando entrava no ar. Até hoje, quatro meses depois da volta, ainda agradecem. Por mais que no início o foco tenha sido isso, foi natural. A gente ligava para as pessoas e elas gritavam, choravam...<sup>16</sup>

A primeira ouvinte que entrou no ar foi uma jovem chamada Melissa. No primeiro dia de transmissões no dial, ela não pôde participar devido a um problema técnico na conexão entre a chave híbrida e a mesa de transmissão, o que impediu a interação com ouvintes. No segundo dia de programa, no entanto, ela entrou ao vivo e emocionou comunicadores e ouvintes.

Ela já nos acompanhava na web. Eu liguei para ela participar e ela começou a chorar muito. Ela foi a primeira ouvinte a participar no primeiro programa com participação ao vivo depois da volta. Ela chorou muito contando que a rádio fazia muito sentido para ela, que teve um problema de saúde e que a rádio marcou muito. Logo depois, veio visitar a gente e trouxe um bolo escrito “Volta da Rádio Cidade 102,9” e trouxe cupcakes estilizados que ela fez. Quando eu vi aquilo eu falei “caraca, como a marca da Rádio Cidade tem força na vida das pessoas”<sup>17</sup>.

Nenhum dos apresentadores da HdP lembra do depoimento da ouvinte na íntegra. Juntando os trechos de que cada um recorda e a escuta ao vivo do programa por um dos autores do presente artigo, sabe-se que Melissa teve um grave problema de saúde –não especificado– e ficou internada na época em que a Cidade saiu do ar. A jovem disse que, na ocasião, pensou que iria morrer, como a emissora, e que tinha um carinho muito grande pela rádio. Ouvinte e locutores choraram durante o programa, e as tiradas humorísticas acabaram em segundo plano.

A apresentadora Pamela Renha se lembra de outro rapaz que não participou ao vivo, mas deu um depoimento na página da emissora no Facebook, relatando que tinha se formado em Medicina por influência de um médico que assinava um boletim com pílulas de informação sobre saúde durante a programação da emissora, nos anos 2000<sup>18</sup>. Zeca na Parada e Paulinho Coruja também disseram ter ficado impressionados com a comoção. Zeca reconhece que, no

16 Ídem.

17 Ídem.

18 Depoimento de Pamela Renha a Pedro Henriques, em 17/7/2014.

início, houve “propositalmente a coisa da nostalgia”<sup>19</sup>. Já Paulinho se mostrou surpreso, embora tivesse a noção da importância da Cidade em termos de *branding* e como marco na história do FM. “Eu sempre soube que a marca era gigante e tinha uma força incrível, mas não esperava essa comoção toda. Foi algo que eu jamais pensei que fosse acontecer”, afirmou<sup>20</sup>.

O caráter emotivo e mobilizador do retorno, no entanto, contagiou mesmo os responsáveis pela nova fase nos bastidores. O primeiro locutor a entrar ao vivo no dia da volta foi Sergio Bitenka, o Serginho, que estava no estúdio com Demmy Morales, o mesmo do discurso de despedida oito anos antes. O som de batimentos cardíacos foi mais uma vez acionado como efeito sonoro, mas desta vez como índice de ressurreição da rádio, de uma nova vida em ondas hertzianas.

A apresentadora Pamella Renha descreve o ambiente no estúdio e reforça nossa percepção sobre esse processo de antropomorfização da emissora, saudada como um Lázaro voltando do mundo dos mortos:

Foi bizarro... muito bizarro. (...) Entramos no estúdio cinco para as sete. O Antônio Manoel, filho do dono da rádio, parado no canto. Quando começou a bater o coração e o Serginho a falar, ele começou a chorar. E chorava e chorava. Imagino a galera que estava com a garganta fechada depois que ela saiu do dial e voltou a respirar<sup>21</sup>.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando se trabalha com história da mídia, a busca por depoimentos costuma exercer um papel central nas pesquisas de campo. Depoimentos, no entanto, são considerados fontes indiretas (Nora, 1993) por estarem impregnados pela memória individual, resultado de um conjunto de experiências pessoais que se viveu ao longo de um determinado período de tempo. Outras pessoas que tenham tido a mesma experiência também constroem suas memórias. Halbwachs (2013) afirma que a memória coletiva é constituída por uma variedade dessas memórias individuais, sem se confundir com elas.

Para se partilhar uma memória coletiva, é preciso haver um grupo de pessoas com algo em comum. Não há regras para determinar o que configura um grupo além dos limites de tempo e espaço: podem ser jogos de um time de futebol seguido por parte dos moradores de determinada cidade, apresentações de uma banda de rock, ou mesmo um determinado local que atraia certos públicos. Portanto, a memória de um não é coletiva, mas, existindo dentro de um determinado grupo, sempre compõe o conjunto. Há tantas memórias coletivas quanto grupos (Halbwachs, 2013).

19 Depoimento de Zeca na Parada a Pedro Henriques, em 17/7/2014.

20 Depoimento de Paulinho Coruja a Pedro Henriques, em 17/7/2014.

21 Op. cit.

Um dos problemas da memória como objeto de estudo histórico é a sua volatilidade. A memória individual está sujeita a preconceitos, pontos de vista e influências externas, sendo inclusive possível a contaminação de uma memória individual por outra. Muitas vezes, isso acontece sem que o sujeito se dê conta. Neste caso, ele assume aquela memória para si, apesar de não lembrar de fato daquilo. Ou seja, a lembrança passa a ser nada mais que uma colcha de retalhos de recordações e influências. Quando se resgata uma lembrança, ela é sempre uma fração do todo. Halbwachs aponta que:

ainda que seja possível evocar de maneira tão direta algumas lembranças, é impossível distinguir os casos em que assim procedemos e aqueles em que imaginamos o que teria acontecido. Assim, podemos chamar de lembranças muitas representações que, pelo menos parcialmente, se baseiam em testemunhos e deduções. (...) quantas lembranças que acreditamos ter conservado fielmente e cuja identidade não nos parece duvidosa são também forjadas quase inteiramente sobre falsos reconhecimentos, sobre relatos e testemunhos cuja origem esquecemos (Halbwachs, 2013, p. 91).

Pela falibilidade da memória coletiva, ela se torna suspeita para o conceito de história. Mesmo dentro de um grupo, segundo Nora (1993, p. 9), a coletividade mantém a memória em constante mutação, “em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações”.

Não eram apenas as pessoas que fizeram parte da história da Rádio Cidade que tinham memórias e lembranças que foram resgatadas no seu retorno ao dial. Na verdade, quem mais tinha testemunhos a dar eram as pessoas que tiveram as suas histórias permeadas pela Cidade, emissora que forneceu trilha sonora cotidiana para um sem-número de situações. A memória coletiva dos milhares de antigos ouvintes da Cidade, na fase pré-2006, não se esgota no grupo: ela se multiplica para seus círculos de relações, sujeitos que tomaram conhecimento da existência da rádio, embora não fossem ouvintes, e desenvolveram afetos a partir de atributos articulados pela marca construída pela emissora, na relação com seu público: a juventude, a irreverência, a capacidade de lançar modismos e captar tendências.

Paulinho Coruja lembra que, com o rock em baixa e a ascensão de gêneros ligados ao universo pop, muitos ouvintes se sentiram abandonados pelas emissoras de rádio cariocas, que, em seu entender, mantinham programação padronizada, pasteurizada.

Quando a Cidade acabou, o público da rádio foi literalmente ignorado por todas as outras emissoras. (...) E as pessoas se viraram como puderam. Uma migraram para a Cidade Web Rock, outras montaram seus *playlists*. Só que, por mais que você tenha um aparelho de MP3, ele não é um parceiro. Você não tem informação de trânsito, sobre um acidente ou um atentado, uma informação

sobre a banda que está tocando, você não tem nada. As pessoas precisavam de uma rádio que fosse parceira delas, que trouxesse informação de qualidade e tocasse música de qualidade, completamente diferente do que as outras emissoras estavam tocando. E ninguém aproveitou este público. Esse público ficou abandonado por oito anos. (...) A quantidade de emails que a gente recebe de pessoas dizendo “eu ouvia a rádio tal que tocava pagode ou funk, mas não estava aguentando mais, eu abandonei o rádio; vocês voltaram, eu voltei a ouvir rádio”. É exatamente por isso, as pessoas não aguentavam mais, era tudo a mesma coisa<sup>22</sup>.

Jean vai na mesma direção e ressalta o papel dos ouvintes “órfãos” de 2006, lembrando que a memória afetiva de uma geração hoje com filhos adolescentes também pesou no sucesso atual da emissora entre os mais jovens. “Tinha gente que queria que voltasse porque os pais ouviam antes e acabaram sendo contagiados. (...) Os roqueiros estavam escondidos porque não tinha uma rádio para eles”<sup>23</sup>.

Quem são os ouvintes da nova Rádio Cidade? Os “órfãos” da emissora de 2006 estão oito anos mais velhos, têm novos hábitos de consumo de mídia sonora. Com a profusão de dispositivos como iPods e outros tocadores multimídia, *smartphones* e serviços de *streaming* de áudio, a audiência ganhou novas possibilidades não apenas de consumo, mas também de produção, edição e distribuição/compartilhamento de conteúdos radiofônicos, o que tirou do rádio a primazia sobre a formulação do sucesso musical e a revelação e promoção de artistas.

Para enfrentar a concorrência digital, a Cidade precisou lançar mão de novas ferramentas de interação que fossem além dos pedidos musicais e participações mediadas por telefone. Para criar a ideia de que a rádio estava sendo reconstruída pelo ouvinte, abriu para votação diversos pontos importantes na retomada da sua história. O público escolheu as bandas que tocariam a nova logomarca e as primeiras músicas que seriam veiculadas.

Pamella Renha reconhece o peso da competição com serviços de *streaming*, hoje a principal fonte de receita para a indústria fonográfica, mas sustenta que a emissora ainda oferece um diferencial.

Pessoas da nossa idade (23 anos por ocasião da entrevista) já montam *playlists* o Deezer, no Spotify... mas tem um problema: as pessoas sentem falta de alguém falando no seu ouvido. Eu tenho minhas *playlists* e não sou 100% Rádio Cidade. Mas tem uma hora que você fica ouvindo suas músicas e pensa: “espera aí, preciso de alguém falando comigo”<sup>24</sup>.

22 Op. cit. Entende-se que o comunicador aciona juízos de valor ao falar de “música de qualidade”, buscando distinção em relação às demais emissoras musicais; uma operação que a maioria das estações de rádio busca reproduzir, cada uma em seu segmento de atuação.

23 Op. cit.

24 Op. cit.

O contrato de audiência estabelecido entre emissora e ouvintes precisa ser repactuado diariamente. Para que isso aconteça, é necessário não apenas investir em atributos como credibilidade –chave para o rádiojornalismo– mas também estabelecer vínculos afetivos entre comunicadores, audiência e rádio. A Cidade foi hábil ao construir e reconstruir sua marca, atraindo novos e velhos ouvintes, que encontram em sua programação elementos para o projeto simbólico de formulação e permanente atualização do *self* (Thomson, op. cit.).

E, nesse caso específico, a memória coletiva e individual desempenhou papel-chave no desenvolvimento de uma teia de afetos, o que suscita muitas outras questões sobre a relação entre ouvintes jovens e o pioneiro meio eletrônico de comunicação, bem como sobre a construção de uma programação musical num cenário de crescente competição, o papel da identidade sonora para (re)posicionamento no mercado radiofônico e as estratégias de *branding* em mídia sonora; questões complexas, que exigirão novas reflexões no futuro.

## REFERÊNCIAS

- Fernández, J. L. (2012). *La captura de la audiencia radiofónica*. Buenos Aires: Liber Editores.
- Ferraretto, L. A. (2014). *Rádio: Teoria e prática*. São Paulo: Summus.
- Ferraretto, L. A. (2007). *Rádio: o veículo, a história e a técnica*. 3ª ed. Porto Alegre: Doravant.
- Gallego Pérez, J. i. (2011). Novas formas de prescrição musical. In Herschmann, Micael (org.). *Nas bordas e/ou fora do mainstream. Novas tendências da Indústria da Música Independente no início do século XXI*. São Paulo: Ed. Estação das Letras e das Cores.
- Halbwachs, M. (2003). *A memória coletiva* (2ª ed., 7ª reimpressão). São Paulo: Centauro.
- Henriques, P. R. (2014). O novo ouvinte e a nova Rádio Cidade: resgate da memória coletiva, segmentação e os desafios de se comunicar para o público jovem. Monografia de conclusão de curso de Jornalismo. Rio de Janeiro: Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (FCS/UERJ).

- Kischinhevsky, M. (2011). Por uma economia política do rádio musical: articulações entre as indústrias da música e da radiodifusão sonora. *MATRIZES*, Universidade de São Paulo, ano 5, n. 1, pp. 247-258.
- Mansur, F. (1984). *No ar o sucesso da cidade: a que pegou todo mundo de surpresa*. Rio de Janeiro: JB.
- Mansur, F. (1985). *O sucesso continua: chamando as falas* (1ª ed.). Rio de Janeiro: Shogun.
- Nora, P. (1993). Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP*, vol. 10. São Paulo: PUC-SP.
- Ribeiro, A., Abreu, J. B. & Kischinhevsky, M. (2011). Panorama do rádio no Rio de Janeiro. In: Prata, Nair (org.). *Panorama do rádio no Brasil*, vol. 1, pp. 421-458. Florianópolis: Insular.
- Thompson, J. B. (1998). *A mídia e a modernidade*. Petrópolis: Ed. Vozes.
- Trotta, F. (2011). *O samba e suas fronteiras*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.

.....  
MARCELO KISCHINHEVSKY

Professor do Departamento de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (FCS/UERJ), onde coordena o AudioLab e lidera o Grupo de Pesquisa Mediações e Interações Radiofônicas, é doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).  
E-mail: marcelok@uerj.br.

.....  
PEDRO RÊGO HENRIQUES

Jornalista formado pela Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (FCS/UERJ) e integrante do Grupo de Pesquisa Mediações e Interações Radiofônicas.  
E-mail: pedrorhenriques@outlook.com

# Mexican Sonideros: alternative bodies on streets<sup>1</sup>

► RUBÉN LÓPEZ CANO, ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE CATALUNYA (ESMUC), ESPAÑA

*Fecha de recepción: septiembre de 2015*

*Fecha de aceptación: noviembre de 2015*

---

**ABSTRACT:** *Mexican Sonideros are sound systems that organize popular dances in the poor neighborhoods of Mexico City. They also operate in other Mexican cities and parts of the USA, where many Mexican immigrants live and work. In some aspects, they are very similar to other Latin-American sound systems such as Brazilian Tecnobrega and Funk Carioca, and Colombian Picoteros. However, Mexican Sonideros have some features that make them quite unique.*

*Mexican Sonideros stand out for DJ performance: The DJ constantly talks over the music, adjust its speed and adds sounds effects that contribute to make a bridge between tradition and modernity. Their repertoire includes Cuban music hits of the forties, salsa and cumbia, from the classic to these days. One of the most unique elements is the new bodily practice introduced by dancers. The common gender markers of this kind of music disappears and new corporalities emerge in the bosom of gay and transvestite community.*

**KEYWORDS:** *Mexican sonideros, music, urban space, embodiment, queer culture.*

## INTRODUCTION

Mexican Sonideros are sound systems that organize popular dances in the poor neighborhoods of Mexico City. They also operate in other Mexican cities and parts of the USA where many Mexican immigrants live and work. In some aspects, they are very similar to other Latin-American sound systems such as the *Tecnobrega* or the *Funk Carioca* of Brazil or the *Picoteros* of Colombia.

---

<sup>1</sup> A previous version of this article was presented in Plenary lecture at 18th IASPM Conference Campinas, Brasil. 2th July 2015.

However, they are quite unique. For instance, the DJ's performance is singular because constantly talk over the music. They don't resort to *turntablism*. Instead they intervene in the recordings by adding voices or sound logos that work as a personal "trade mark", or cosmic and futuristic sounds, or sometimes traditional sounds. They also alter the speed and volume of the music and the pitch of their own voices. The dances are held in ballrooms or squares but mostly they happen on the street, in the public space. In this case, traffic is closed with or without the permission of the authorities.

American sonideros are specialized in Caribbean dance music like salsa and cumbia. The songs are not just the current hits or the tunes played on commercial radio. Actually, the range goes from Cuban music from the 40s to recent cumbia songs composed specially for them by bands from numerous Latin-American countries. The dance styles of the participants are striking. They manage to introduce body practices that challenge the usual gender stereotypes present in Caribbean music. They also question the deep-rooted tradition of homophobia and heteronomy present in their culture. Furthermore, the business model that accompanies this practice has had a strong impact on the music industry. Alternative ways of distribution surfaced and audiences whose needs were not satisfied by the traditional industry were cared for. For these and many more reasons, the Sonideros contributed to create powerful social dynamics and shared meanings for a wide ill-treated social segment.

The Colombian scholar Darío Blanco claims that the Sonideros are "heirs, upgraders and transformers" of a "deep tradition of collective rituals" and that they are "essential actors in the resistance and identity of popular culture". According to him, the rituals in which they participate are from "pre-modern origin" and oppose the modernizing tendency of globalization (Blanco, 2012, p. 54). According to the American scholar Cathy Raglan, who studied the role of sonideros dances within the Mexican population of the US, these events present an "idiosyncratic fusion of tradition and modernity, in which the roots-oriented sounds of a rural vallenato-style cumbia are combined with the sonidero's space-age sound effects" (Ragland, 2003, p. 350).

In the present work, I shall explore another level of interpretation of the sonidero practices that relates specifically to Mexico City. That scene presents distinctive characteristics which make it different from the rest of the cities of Mexico and the U.S. Sonidero dances may be, willing or unwillingly, a means to resist the cultural homogenization that results from globalization. In my understanding, however, they are not a means to reject modernization altogether. Nor do they reject some forms of cultural trans-territoriality. On the contrary, I propose that they are coming up with their own ways to create a dialogue between tradition and modernity, as well as their own process of cultural assimilation and expansion. However, the latter is limited because their needs are not addressed within broad cultural and economic policies. Therefore, I believe

that more than the locus where fusion between modernity and tradition occurs, sonidero parties conform the space where an unresolved negotiation is taking place; where strong identity-related tensions between the past, the present and the future settle their differences and find agreements, at times fleeting, but strongly rooted in the embodied and emotional experience.

### SONIDEROS: BETWEEN TRADITION AND MODERNITY TECHNOLOGY

When the Mexican Sonideros play their performance in the streets, a complex cultural scenario takes place that can be understood as dialogues between different cultural universes. The first and perhaps the most important dialogue is between tradition and modernity technology.

One of the clearest dialogues between tradition and modernity in Sonideros is their relationship between the technology they have and the actual use that they made of it. This is obvious in the way the DJ's host the party. The Sonideros intervene constantly in the music; they insert very sophisticated trademark sound logos and use very special aesthetics. In some cases, like with *sonido Pancho*, the sound marks a change between modern cosmic sounds and traditional soundscape, like the Mariachi cry. Sometimes the DJ's intervenes by singing the chorus, or by singing information to the rhythm of the music, tampering with the stereo or by pumping up the volume, and so on. Technology is what allows them to alter the voice through filters, to make an echo or to alter the pitch, among others. The voice is deep, grandiose and it booms throughout the street as if it came from another dimension. Cathy Ragland explained that all this performance serves to give the sonidero DJ an aura of authenticity. They tirelessly assert the superiority of their music and of their set (Ragland, 2003). But mostly, this all gives them an aura of power: the voice is superhuman and they brag about their sound system, the watts and decibels generated. All this rubs on the public who feels empowered by the sonidero's ability to close the street for his personal use, the public feels the power of enjoying a kind of music that is not always available on the traditional media, the power to partake in body expressions that deviate from the norm.

This is patent in the opening of the *tokines* (the gigs). They are bombastic, flashy and even arrogant. Lights are involved, music and advanced sound systems upgraded to the latest international tendencies. However, this has nothing to do with the dances that take place later in the main show: dances in traditional way.

Postcolonial Studies talk of *mimicry* when a dominated population adopts the cultural practices of the dominant elite while still, consciously or unconsciously, maintaining some of its practices (Bhabha, 1994). Therefore, mimicry allows for an ironical deconstruction of the power of the colonizer. This is what happens constantly with technology. The different *Latin-American Sound Systems* in fact frequently questioning the *white* and *English labeled* technology

while using it in a very flamboyant manner. The result is surprising: solemn but with a touch of irony. The Mexican Sonidero DJ's are a sample of it<sup>2</sup>

### GREETINGS AS DIALOGUES BETWEEN DJ'S AND AUDIENCES

One of the most distinctive features of the sonidero is the constant shout-outs. The audience delivers all kinds of messages to the sonidero for him to read during the show. These are greetings to families and friends, neighbourhoods, dance clubs or just announcements that someone in particular is present at the show. Famous people or dancers just go up to the DJ booth to be announced. Many youngsters do not dance and instead prefer to pile-up opposite the DJ's booth holding up a sign with the hopes that the DJ will read their message live. Some of these signs have very particular designs and aesthetics.

To receive a shout-out or a salutation is extremely important because it gives social prestige. It's also part of the business model of the sonidero because the show is taped live entirely and before the end of the night, it is edited on a portable computer. The sound is imported directly from the mixing tables and added to the images. Then, CD's and DVD's are made. The people who were mentioned or given shout-outs to usually buy these CD's and DVD's. This method allows them to hold on to the greetings and send them to the people who were not present at the dance. They can even upload the recording to their social network. It also allows the rest of the audience to hold on to the best moments of the party, watch the best dances again or even see themselves dancing. The audience buys an experience rather than an object; the recording works as proof that they were at the party (Ragland, 2003, 2012; Aguilar, 2014). Buying the music thus is not as important as holding on to a souvenir of the events and holding on to a reminder that they were the protagonists of the dance.

### MUSICAL AND DANCING GENRES

There are three main musical genres in the sonideros dances: guaracha, salsa and cumbia with different recorded lives. Meanwhile guaracha have old Cuban recordings of the 40s sung mostly by the legendary band Sonora Matancera whose lead singer was Celia Cruz, the salsa recordings go from old Fania hits to romantic salsa from the 80s to more recent songs. On the other hand timba or contemporary Cuban Salsa are not played (salsa is appreciated in Mexico City but not in other Mexican cities) (López Cano, 2015). Therefore, Colombian cumbia is the genre mostly played, in all its varieties. The sonidero scene is evocative of potent Columbian collective imaginary; many sonidero

<sup>2</sup> Cathy Ragland noticed something similar in the performances of the sonidero DJ's in the USA: "The effects and sounds transport them to another place that is part fantasy and part irony, as is particularly evident when the 'presentation' ends with the thunderous sound of a spaceship landing and the 'swoosh' of electronic doors sliding open" (Ragland, 2003, p. 345).

or cumbia bands from Mexico have names referring Columbia; many of trademarks carry the colors of the Columbia flag. Since the 90s they have been composing a special style called “cumbia sonidera”, much influenced by the DJ’s performances.

Even if the music played in the sonidero dances covers the last 75 years, the dancers do not distinguish between genres and epochs. They dance everything in the same way. The variety in musical genres do not affect the body. It is more important to have a personal dancing style than to synchronize with the music. Many times a song, old or new, will be slowed down in order to match the dancing style. This is called “rebajada” or “slowed down” music. It is the music who has to adapt to the body.

Field work is never easy but researching over the meaning and experience of corporeal expression such as dancing is even more complicated. A very important part of the discursive and performative transformations of sonidero dances resist being put into words. The dancers focus their discourse on self-legitimization or on the social prestige that comes from being good dancers, being saluted by the sonideros or even being invited by the most famous of them to some of their special events. However, it is very difficult to obtain information about the historical development of the dance or comments on some of the features that we will see later on.

The poor neighborhoods of Mexico City have developed their own special style when they dance on Caribbean music in the sonidero parties. It is called *tibiri*: they add jump, do legs crossings and expand their movements by stretching their arms. When asked about the origin of this style, they say that it was always like this. Florentino Juárez, leader of Sonido Forys, claims that the famous Mexican actor Germán Valdés Tin Tan (1915-1973) used to dance like this in his movies in the 40s (López Cano, 2015). I also found a similar example of this dancing style by an extra in a movie of the iconic Mexican actor Mario Moreno Cantinflas (1911-1993). Ever since the 70s, Tintan movies are shown every day during lunchtime on general TV. Perhaps if *tibiri* was a generalized dance in the 40s but Tintan’s dance style has been a constant influence ever since. This is another of those fields of dialogue between the past and the present in the sonidero scene.

## THE HIERARCHIZATION OF SPACE AND THE CONSTRUCTION OF BODIES

There are three fundamental aspects of the sonidero dances that I would like to underline. First, the hierarchical organization of the dance spaces; second, the importance played by the gay, transvestites and transsexual community in such spaces; and third, the ways through which they are introducing new bodies akin to their own subjectivity and the impact this has on the very aesthetic of Caribbean dance, as well as on the sexual tension experienced by the participants of these dancers.

In “Introduction: Dance as Social Life and Cultural Practice”, Marusa Pusnik asserts that “dance is seen as a means of aesthetic pleasure and a means for establishing ties and specific structure in the community” (Pusnik, 2010, pp. 5 y 6). It is “a form of communication and an integral part of the reproduction of the social system” (ídem). Sonidero parties reflect several of these community structures. Cathy Ragland has pointed out that in the US sonidero scene, the dancefloor becomes a collective and homogenous space where not only the participants but also their friends and families from the homeland are present by mean of the shout-outs. However, in Mexico City, as we shall see, a certain hierarchy and organization is involved regarding those spaces.

Many dancers belong to clubs of amateurs who get together to practice choreography in groups or in pairs. They usually go together to the parties and spend many hours setting up the choreographies or practice complicated dance steps. During the 70s, dance clubs would attend famous ballrooms. Only middle-class experienced dancers would participate and there would be dance challenges between the clubs. Therefore, the dancefloor became organized in circles: people would circle a pair of dancers or a group of dancers from one of the clubs in order to assess their skills. The clubs would take turn inside the circle in order to show who the best was. This structure was imitated in streets parties and was adopted by the sonideros. Nowadays, in the sonidero parties in Mexico City, we can see tens of these dancing circles throughout the street. The only people allowed inside the circles are the expert dancers. The people who circle them watch the dance carefully. They do not dance. They do not move to the rhythm of the music. They do not clap or sing, either. They just watch very attentively, still and mesmerized.

The circle is the main stage for the dances. It is the space where the dancers who want to show-off their skills to the public come. The rest of the party-goers stay outside of the circle structure. Therefore, for many poor but skilled dancers, the sonidero party is a special place where they can receive social recognition.

### BODIES IN TRANSIT

Certainly, nobody knows with certainty when gay and transgendered dancers got involved in the sonidero parties, but they immediately followed the circle structure and introduced new dance moves that were quickly assimilated. The dances that present inside the circles are very diverse. For example, it is possible to see groups performing a prepared collective choreography. And traditional heterosexual couples (men and women partners) are very common. But there are also two men dancing together or a man with a transgendered partner. What is not possible to see is a couple of two women or two transgendered partners dancing together. In the Caribbean dance there are only two roles, the male, which is the lead, and the female, which is the follow. Therefore it is always the male who leads, never the women nor the transgendered.

In order to avoid any homophobic remark or the use of derogative terms, the sonidero dj's call the LGTBI dancers "third-sex girls". Their dance style is very much appreciated within the sonidero scene. Their steps and choreographies are imitated by the rest of the dancers, no matter their gender or sexual orientation. There is a process which I call "The construction of new bodies for Caribbean music". It is the combination of gestures, figures and choreographies but also the combination of the social interactions and the personal experiences they can give rise to. As we shall see, it is the gradual process of deconstruction of the archetypal and heteronormative body which erases the characteristic gender marks of the Caribbean dance. Its explicit aim is enjoyment, both individual and social. However, it is possible to infer other meanings and agencies from it. We do not know yet where this corporeal transformation is leading to. The discourse and practices do not seem to follow the agenda of the LGTBI community. Therefore, we shall consider this phenomenon as *Bodies in Transit*.

## DANCE AND SUBJECTIVITY

Dance is the locus where society can integrate hegemonic discourses of nation, subject, race and sexuality. Various studies have shown that Caribbean dance participates in the historical and social development of various aspects of the Latin American identity (Aparicio, 1998; Román-Velázquez, 1999; Wade, 2000; Quintero, 2009; Fernández l'Hoeste & Pablo Vila, 2013). But other works in *Queer Studies* have underlined how changes in the hegemonic ways that courtship dance is performed also influences the development of alternative sexual subjectivities. Like Queer Tango (Savigliano, 2010; Liska 2014a, 2014b) and Gay clubs do (Rivera-Servera, 2004). It is a fact that sonidero dances allow for a temporary suspension of the bio power strategies in order to display, admire and perform alternative bodies in transit.

Interviews with members of the LGTBI community since 2008 have underlined the importance of the sonidero dances in the performative development of their sexual identities (López Cano, 2008, 2015). However, it is not easy to look at the sonidero phenomenon through the filter of Queer Studies. The sonidero movement does not see itself as queer. It does not claim to represent a community endowed with a particular sexual identity. The LGTBI dancers that participate in the sonidero dances do not interpret the way they dance as a political statement. Although it is true that they are successful at artistically disseminating their alternative bodies, they say they only aim to belong to a wider community where sexual identity is not the main concern. Therefore, it is very interesting to compare the differences between the sonideros and other Latin American musical scenes promoting otherness and sexual assertion.

The 1990s witnessed the beginning of the hypersexualization of some Latin American dances. For instance, Salsa and Cumbia are both very stylish allego-

rizations of courtship. But in later genres, such as Cuban Timba, Funk Carioca, Tecnobrega and Reggaeton, the courtship metaphor became a direct imitation of the sexual act. The allegorical symbol became an indexical sign. However, in the sonidero dance, the evolution does not rely on hypersexualization. It is a sophisticated allegorization in which, at times, instead of playing up their sexual features, bodies seem to become androgynous, ambiguous or unmarked. Therefore, the rules of symbolization of courtship are not broken; instead, new rules are invented. The movements of the sonideros are not lewd, sexual or provocative as such. They do not convey the sexuality of Funk Carioca, Tecnobrega or Cuban Timba. Instead, they are imaginative and elegant, within their own aesthetics. It is a special kind of eroticism that beckons another kind of sexual experience.

Like in many other music and dance scenes, the sonidero parties are also a place for sexual hook-ups. Alike other music genres, dance is a means of sexual seduction. It is very common to hear comments such as “if you make love the way you dance...”. In the street parties, people end up having sex in the hotels close-by or in their houses, in cars and even in the hidden and dark parts of the street. Many organizations against AIDS or STDs are present at the parties to deliver condoms. Many people have sex (straight or gay) for the first time in these parties. However, whereas in Cuban Timba and Funk Carioca seduction and sexual graze are public, in the sonidero dances they are concealed.

#### A MOTIONLESS PLEASURE: ANOTHER DIALOGUE

An important part of the audience does not dance or move to the music. They simply observe passively how the *bodies in transit* move within the circle of dance. In his famous book *The Modern Dance*, John Martin put forth the concept of *metakinesis*: “The process whereby the spectator re-experienced ‘the physical and psychical’ dimensions of dance movement: ‘Any bodily movement arouse a sympathetic reaction in the mind of the spectator’” (1989, s/n). This notion of metakinesis is now being reformulated in neurological studies through concepts such as “mirror neurons” (Gordziejko, 2007). In his article called “Dissolving in Pleasure: The Threat of the Queer Male Dancing Body”, Ramsay Burt used the notion of metakinesis in order to understand “the pleasure of watching a queer male dancing body” (2001, s/n). One of his most interesting claims is that this kind of contemplation generates in the passive spectator a pleasant tension that can only be broken by the physical contact with the object of desire.

In a recent focus group, Marisol Mendoza, a member of *Sonido Duende*, and Abigail la Mamazona, a transgender girl who embodies the corporative image of a number of sonidero projects, talked to me about the tension experienced by the spectators in the dance circles. They used the term *morbo*, which comes to be translated as *kinky curiosity*. They said there is a special curiosity that captures the attention of the audience and keeps them in tension. It is the curiosity

for the sexual ambiguity of trans-bodies and its particular attraction on them. The spectators who internally fight off the forbidden fantasy of dancing with a transgender are now immersed in a context that totally allows this fantasy and even invites them to fulfil it. There is also the desire to see the couple make mistakes in the dance so that the erotic tension is broken. Their conclusion is that “the concealed kinky curiosity is so intense that in the end you want it to be seen publicly and then you end up dancing with a transgender”.

## CONCLUSIONS

The sonideros display an important array of meanings that are not encompassed within a verbal discourse. These are tacit and mediated through dance, body and emotion. They circulate blended and mixed up and with other elements of the verbal discourse that occur during the party. The sonidero scene offers a special capacity of agency to its participants. It allows them to build their own business model, they obtain a sense of belonging and make theirs the urban public space, and it opens up the possibility to embrace alternative sexual subjectivities. The sonideros provide scaffolding where social prestige is obtained by subjects who do not have the opportunity of such a climb in other environments of their family or professional lives. An important part of the sonidero performance relies on the construction of alternative bodies. This seems to be the most important element, to which the rest is subordinated to it. It is the construction of a custom-fitted body.

## REFERENCIAS

- Aguilar, R. (2014). *También bailamos en el Norte: Sonidero, transnational lives, and Mexican migrants in the Midwest*. Universidad de Minnesota Digital Conservancy. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/11299/164675>
- Aparicio, F. R. (1998). *Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.
- Blancarte, R. & Tarrés, M. L. (2010). *México del siglo XXI* (pp. 351-378). México: El Colegio de México.
- Blanco Arboleda, D. (2010). Transformaciones y continuidades en las elaboraciones identitarias a partir de la música y el baile los fenómenos de los sonideros y los “saludos” tras 200 años de fiesta popular (cap. 12). En *Los grandes problemas de México*. Blancarte, R. (coord.). México: El Colegio de México.

- Blanco Arboleda, D. (2012). Los bailes sonideros: identidad y resistencia de los grupos populares mexicanos ante los embates de la modernidad. En *Sonideros en las aceras, véngase la gozadera*, editado por El Proyecto Sonidero, pp. 53-73. México: La Tumbona.
- Burt, R. (2001). Dissolving in Pleasure: The Threat of the Queer Male Dancing Body. En *Dancing Desires: Choreographing Sexualities on and off the Stage*, Jane Desmond ed., pp. 209-241. Madison: University of Wisconsin Press.
- Burt, R. (2007). *The Male Dancer: Bodies, Spectacle and Sexualities*. London and New York: Routledge.
- El Proyecto Sonidero, ed. (2012). *Sonideros en las aceras, véngase la gozadera*. México: La Tumbona.
- Fernández, H. & Vila, P. (2013). *Cumbial!: Scenes of a Migrant Latin American Music Genre*. Duke: Duke University Press.
- Fernández, J. (2004). *Cuerpos desobedientes: travestismo e identidad de género*. Buenos Aires: Edhasa.
- González Castillo, E. (2009). Cultures musicales transnacionales et capitalisme: le milieu sonidero. *Ethnologies*, vol. 31, 1, pp. 237-251.
- Gordziejko, T. (2007). *Seeing is Doing (and Believing?)*: Londres: London College of Fashion. Recuperado de: <http://www.tessagordz.co.uk/wp-content/uploads/2014>
- Hanna, J. L. (2010). Dance and Sexuality: Many Moves. *Journal of Sex Research*, vol. 47, 2, pp. 212-241.
- Lemos, R. & Castro, O. (2008). *Tecnobrega: o pará reinventando o negócio da música*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora.
- Liska, M. (2014a). Estudios de género y diversidades sexo-genéricas: dicotomías y encrucijadas analíticas en las investigaciones sobre música popular. *El oído pensante*, vol. 2, 2. Recuperado de: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/4803>. Liska, M. (2014b). Placer políticamente incorrecto "Pasividad" y feminismo en el tango queer de Buenos Aires. *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, 33, pp. 49-58.
- López Cano, R. (2008). Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. Una aplicación al Tango queer, Timba, Regetón y Sonideros. En *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social*, Rubén Gómez Muns (ed.). Salamanca: SIBE-Fundación Caja Duero.
- López Cano, R. (2015). Entrevista a Florentino Juárez, Sonido Forays. *Papeles Suelto*, marzo 12. Recuperado de: <http://rlopezcano.blogspot.com.es>
- Martin, J. (1989). *The Modern Dance*. Princeton: Princeton Book Co.
- Mendoza, M. (2012). "El Sonidero". En *Sonideros en las aceras, véngase la gozadera*, editado por El Proyecto Sonidero, 203-6. México: La Tumbona.
- Pusnik, M. (2010). Introduction: Dance as Social Life and Cultural Practice. *Anthropological Notebooks* 16 (3): 5-8.

- Quintero Rivera, A. G. (2009). *Cuerpo y cultura: las músicas mulatas y la subversión del baile*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert.
- Radwanski, L. (2012). Fotos. En *Sonideros en las aceras, véngase la gozadera*, editado por El Proyecto Sonidero. México: La Tumbona.
- Ragland, C. (2003). Mexican deejays and the transnational space of youth dances in New York and New Jersey. *Ethnomusicology*, pp. 338-354.
- Ragland, C. (2012). Comunicando la imaginación colectiva: el mundo socio-espacial del sonidero mexicano. En *Sonideros en las aceras, véngase la gozadera*, editado por El Proyecto Sonidero, pp. 83-90. México: La Tumbona.
- Ragland, C. (2013a). Communicating the Collective Imagination The Sociospatial World of the Mexican Sonidero. En *Cumbia!: Scenes of a Migrant Latin American Music Genre*, editado por Héctor Fernández l'Hoeste y Pablo Vila, 119-36. Duke: Duke University Press.
- Ragland, C. (2013b). Mediating between two worlds: The Sonideros of Mexican youth dances. En *New York State Folklife Reader: Diverse Voices*, editado por Elizabeth Tucker y Ellen McHale, pp. 133-144. Jackson: University Press of Mississippi.
- Ramírez Cornejo, M. (2012). Entre luces, cables y bocinas: el movimiento sonidero. En *Sonideros en las aceras, véngase la gozadera*, editado por El Proyecto Sonidero, pp. 99-122. México: La Tumbona.
- Rivera-Servera, R. (2004). Choreographies of Resistance: Latino Queer Dance and the Utopian Performative. *Modern Drama*, vol. 47, pp.269-289.
- Román-Velázquez, P. (1999). *The Making of Latin London: Salsa Music, Place and Identity*. Hardcover: Ashgate Publishing Limited.
- Savigliano, M. (2010). Notes on tango (as) queer (commodity). *Anthropological Notebooks*, vol. 16, 3, pp. 135-143.
- Wade, P. (2000). *Music, Race and Nation: Música Tropical in Colombia*. Chicago and London: University of Chicago Press.

#### RUBÉN LÓPEZ CANO

Es profesor de tiempo completo en la Escola Superior de Música de Catalunya y colaborador regular como docente, investigador y asesor de diferentes instituciones y proyectos de Europa y América Latina. Ha escrito numerosos artículos especializados en retórica y semiótica musicales, filosofía de la cognición corporizada de la música, música popular urbana, reciclaje y cultura musical digital, musicología audiovisual, diáspora, cuerpo y subjetividad en música, investigación artística y epistemología de la investigación musical. Sus últimos libros son *Música y Retórica en el Barroco* (Barcelona: Amalgama, 2012), *Cómo hacer una comunicación, ponencia o paper y no morir en el intento* (Barcelona: SlbE, 2012).  
E-mail: lopezcano@yahoo.com

# Música holofractal em cena: experimentos de transdução semiótica de noções holonômicas em arte performática

► EUFRASIO PRATES, INSTITUTO DE ARTE. UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, BRASIL

*Fecha de recepción: septiembre de 2015*

*Fecha de aceptación: noviembre de 2015*

---

**RESUMO:** *Este artigo apresenta a pesquisa doutoral sobre alguns experimentos de transdução semiótica de noções da física contemporânea em processos de arte performática envolvendo música, dança, teatro, vídeo, etc. baseados no uso, em graus variáveis, de novas tecnologias digitais interativas. O principal resultado da pesquisa foi a confirmação qualitativa de que uma ênfase nos aspectos de primeiridade e segundidade nas traduções em tais experimentos reforçou os aspectos afetivos de sua percepção na opinião de participantes: artistas e audiência.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *música, holofractal, semiótica, artes performáticas.*

---

**ABSTRACT:** *This article presents the doctoral research on some semiotic transduction experiments of contemporary notions of physics—especially those from the holonomic theory, chaos theory and fractal geometry, such as atemporality, acausality, unpredictability, multidimensionality and others— into performance art processes involving music, dance, theater, video, etc. based on the use, in varying degrees, of new digital interactive technologies. The main outcome is the qualitative confirmation that an emphasis on firstnesses and secondnesses of intersemiotic translations in such experiments reinforced affective aspects in their perception, in the opinion of the participants: artists and audience.*

**KEYWORDS:** *music, holofractal, semiotics, performative arts.*

## PRELÚDIO

Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), compositor da vanguarda do Séc. XX e criador da *Estética do Impreciso e Paradoxal* (1990), sempre dizia em suas aulas que a função de um artista é expressar as principais ideias de seu tempo. Em sua visão, essas ideias se interligam às novas descobertas da física pós-quântico-relativista, pois constituem a base da revolução da visão de mundo newtoniano-cartesiana e do surgimento de um novo paradigma *holonômico*, termo que evoca a relação primordial entre parte e todo, envolvendo uma gama de noções pós-modernas, como as de complexidade, complementaridade, iteratividade, interdependência, paradoxalidade, fractalidade, relatividade, entre outras, de forma a transcender os referenciais absolutos, mecanicistas, lineares, causais e deterministas do paradigma clássico.

A pesquisa doutoral sobre a música holofractal no âmbito da arte performática, aqui resumida, buscou uma metodologia que facilitasse tanto a realização do processo artístico conforme essa visão de mundo holonômica, como também a integração de linguagens artísticas e sistemas de significação diversos no campo da performance, onde há maior liberdade de experimentação sem as amarras dos métodos e campos criativos tradicionais. Essa metodologia, a semiótica fenomenológica de Peirce, permitiu a escolha de procedimentos que, sem desprezar a liberdade estética das opções artísticas, garantiram a reflexão, planejamento, realização, análise e avaliação qualitativa dos experimentos aqui tratados em relação à seguinte hipótese fundamental: “a ênfase da sustentação do processo criativo dos improvisos holofractais em métodos semióticos de transdução, (...) culminaria com uma percepção mais clara pelo público sobre as noções holonômicas presentes na base estética dessas criações” (Prates, 2011, p. 5).

Testes dessa hipótese foram feitos em dezenas de performances apresentadas em capitais e cidades do interior no Brasil, França, Espanha, Itália, Eslováquia, Polónia, a maioria delas disponíveis em vídeo no Youtube sob o título de *improvisos holofractais*. A principal estratégia semiótica de construção desses experimentos estéticos foi a utilização do conceito de *transdução*. Processo que para Petrilli “consiste numa série de transformações na origem e no destino operadas com base na interpretação de uma provável homologia entre o significado e uma cadeia serial externalizada” (2004, p. 370), isto é, da tradução de signos entre sistemas semióticos de natureza diversa buscando respeitar o máximo de homologias estruturais entre eles. Assim, foram valorizados os aspectos fenomenológicos de primeiridade e segundidade semiótica no processo poético holofractal, investigando como as noções de imprevisibilidade, acausalidade, multidimensionalidade, interdependência, turbulência, dependência sensível às condições iniciais, iteratividade, simetria, paradoxalidade e outras se presentificavam nos constructos dinâmicos e abertos das performances realizadas.

Para fazer frente aos desafios práticos dessa metodologia, foi desenvolvido um software computacional – o Sistema Holo fractal de Transdução de Música e Imagem – capaz de capturar imagens de câmeras de vídeo e transformá-las em um fluxo de dados visuais e sonoros, aplicando a esses números funções não-lineares, randômicas e fractais em tempo real. Naturalmente, por uma questão de limitação de espaço, não são aqui apresentados detalhes dessa metodologia ou do sistema, extensivamente tratados na citada tese de doutorado (Prates, 2011).

## FUGA

Pressupondo que um fragmento pode bem representar o todo de onde se origina, foi escolhida a obra *Umidade*, o último processo criativo coletivo desenvolvido e tratado na pesquisa holo fractal em 2011, para demonstrar de que forma as opções estéticas e metodológicas contribuíram para a análise e conclusões possíveis da tese, sempre parciais e limitadas, haja vista a inapreensibilidade lógico-racional de trabalhos artísticos, especialmente daqueles mais abertos à participação ativa, interativa e interpretativa do público.

Na fronteira entre instalação e performance, *Umidade* se constituiu num espaço cavernal e imersivo: uma sala iluminada por projeções fantasmáticas produzidas a partir de quatro webcams que misturavam, recoloriam e distorciam imagens colhidas em tempo real dos três performers e do público visitante, convertendo-as digitalmente em sons sintéticos e fractais. A obra-processo se baseou numa fotografia imaginária do momento em que as míticas Danaides – mais conhecidas pela tragédia *As Suplicantes* de Ésquilo – foram condenadas a passar a eternidade no Hades enchendo de água caldeirões furados; um momento paradoxalmente eterno.

Nesta versão experimental, os performers estão desnudos, cada um em uma banheira cheia d'água (figura 1), portando um véu de noiva que representa a condição de sua condenação: a desobediência da princesa Hipermestra à ordem de seu pai, Rei Dânaos, para assassinar o noivo e primo Linceu, filho do Rei Egípto, seu tio e usurpador do reino de Dânaos, na noite de núpcias.



Figura 1: Foto do público (de pé) e performers (em banheiras) na instalação-performática *Umidade*.

A ideia de extrair um quadro desse mito e reeditá-lo no ambiente performático contemporâneo resultou de um processo de estudo da tragédia de Ésquilo e de artigos sobre as Danaides, do qual resultaram a identificação de signos complexos – como o da desigualdade de gêneros, manipulação do poder, democracia, liberdade, ecologia, etc. – sintetizados em imagens a serem transduzidas para um contexto interpretativo enigmático e crítico.

Essa operação começou com a identificação dos mais importantes traços semióticos de primeiridade fenomênica dos signos originários do mito, isto é, de talidade e qualidade de sentimento, de forma a respeitar no sistema semiótico de destino, a obra-processo holofractal, a potencialidade e capacidade de despertar sentimentos e ideias similares, icônicos aos signos de origem. Essa estratégia difere bastante das releituras poéticas tradicionais, em que o artista usa e abusa de sua liberdade interpretativa sobre a fonte de inspiração para transformá-la no que sonha e deseja, recriando assim a nova obra muito mais pela via simbólica. Não se trata aqui que criticar essa via, até porque nenhuma dessas formas de tradução é pura – pois sempre há algum grau de iconicidade e indicialidade na tradução simbólica, por força da ordinalidade das categorias faneroscópicas de Peirce, assim como é possível ou provável que escape ao mais rigoroso transdutor, mesmo um algoritmo computacional, a participação indecisa de fatores simbólicos – nem pode garantir a qualidade estética do produto resultante. Trata-se, como proposto na hipótese de trabalho, de avaliar a efetivação de maior grau de “fidelidade” icônica na técnica de transdução.

Assim provocados pelo método é que os performers de *Umidade* buscaram evocar – não como atores, mas como indivíduos historicamente localizados na contemporaneidade – a condição de penúria e despojamento das noivas míticas condenadas a repetir eternamente a mesma ação.

A contemporaneidade paradigmática da instalação-performance *Umidade* buscou-se manter por método similar: a transdução de componentes profundos, icônicos e indexicais, de noções da física holonômica em elementos fundantes da composição. Por conseguinte, decidiu-se, entre outras coisas:

- a) incluir um homem entre os performers-noivas, para romper com o preconceito embestado naquela visão original e trazer ao quadro atual um paradoxo e incrementar sua complexidade;
- b) valorizar elementos de improvisação, tanto nas movimentações expressivas corporais, como na configuração do sistema computacional, que transduzia as imagens captadas em sons nem sempre previsíveis, por causa do uso de códigos randômicos e da filtragem de certos fluxos de dados pela equação fractal de Gaston Julia;
- c) posicionar uma das câmeras para captar a imagem projetada a partir de outra, gerando um efeito de iteração não apenas visual, mas também sonoro, assim também tornando os presentes em qualquer posição da sala em coautores de um processo multidimensional;

d) posicionar os projetores no plano do solo para que as imagens luminosas fossem também desenhadas nos corpos dos participantes, tornando-os pinturas dinâmicas de luz e sombra que refletidas no espelho d'água formado no chão criavam um complexo de movimentos auto-similares, interdependentes e imprevisíveis;

e) programar os sintetizadores para tocar notas fracionadas em escalas nanotonais e durações não-lineares, de modo a evitar formações tonais melódicas ou harmônicas tradicionais e privilegiar a fractalidade e relatividade das frequências e os ritmos não-métricos, mais fluídos e contínuos.

Dentre as numerosas manifestações colhidas do público após esta performance, a seguinte exemplifica a confirmação qualitativa da hipótese inicial quanto a um traço fundamental da poética holofractal: em *Umidade* a ideia –ou função– de público é totalmente dissolvida, pois o que se tem é a interação do *self* dos performers com o de cada novo indivíduo que participa, ativamente, do jogo.

O mesmo se deu em declarações de muitos outros participantes que explicaram, de forma não estimulada, a percepção das noções de imprevisibilidade, recursividade, incompletude, relatividade, não-linearidade, etc. quanto às performances holofractais.

## CODA

Apesar da confirmação da hipótese inicialmente proposta, não se deve confundir a co-incidência de traços semióticos estruturantes entre a poética holofractal e sua fontes de transdução com a interpretação unívoca dos complexos e imprevisíveis signos por ela engendrados. Muito ao contrário, nenhum programa explicativo seria capaz de dar similaridade aos interpretantes criados na mente de dois sujeitos que participem de uma mesma improvisação, sejam eles membros da platéia, sejam performers.

Essa abertura interpretativa, traço de crescente relevância desde as vanguardas do século passado, demanda ao público um proporcional esforço na interação com a obra de arte, pois a tal abertura simbólica se integram e dela dependem diversas noções holonômicas e fractais, como a imprevisibilidade, incompletude, complexidade, etc. Por conseguinte, como afirmado anteriormente, “o grande valor ideológico da obra de arte reside menos no que ela ‘diz’ do que no modo como ela é fruída e apreendida” (Prates, 1999, p. 50), o que levou a produção holofractal à priorização de processos abertos, baseados nas ideias críticas fundamentais da pós-modernidade.

Por conta de tudo isso é que a *estética do risco* de Lehmann afirma que “cada vez mais, será uma tarefa das práticas ‘teatrais’, no sentido mais abrangente, produzir situações lúdicas em que a afetividade seja liberada” (Lehmann, 2007, p. 426).

A título de síntese, a pesquisa se concluiu com a geração de um diagrama das relações não lineares entre noções, técnicas e estética do processo criativo holofractal (Prates, 2011, p. 99).



Figura 2: Modelo diagramático que sintetiza os passos da poética holo fractal.

Assim, sem a pretensão de ditar regras sobre a forma de criação pós-moderna –o que seria um contra-senso–, mas sim de ilustrar as variáveis chave para a compreensão do processo, esse diagrama enfatiza as noções holonômicas (primeiridade) donde se pode fazer emergir, a partir do esforço no uso de técnicas semióticas de criação (segundidade), processos artísticos capazes de problematizar e criar enigmas interpretativos simbólicos (terceiridade) para as consciências participantes. Como também dizia Koellreutter, mais importante do que as respostas são as perguntas.

## REFERÊNCIAS

- Koellreutter, H. J. (1990). *Terminologia de uma nova estética musical*. Porto Alegre: Ed. Movimento.
- Lehmann, H. T. (2007). *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify.
- Petrilli, S. (2004). The semiotic machine, linguistic work, and translation. Em *Quaderni del Dipartimento di Pratiche linguistiche e analisi di testi*, PLAT. Serie annuale diretta da Augusto Ponzio, 3, 2004, pp. 367-382, Università degli Studi di Bari, Bari, Edizioni dal Sud.
- Prates, E. (1999). *Passeio-relâmpago pelas idéias estéticas ocidentais*. Brasília: Ed. Valci.
- Prates, E. (2011). *Música holo fractal em cena: experimentos de transdução semiótica de noções da física holonômica, da teoria do caos e dos fractais no campo da improvisação performática* (tese de doutorado não publicada). Acesso online em: 30 Julho 2012. Disponível em: [http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/10702/1/2011\\_EufrasioFariasPrates](http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/10702/1/2011_EufrasioFariasPrates)

## EUFRASIO PRATES

Doutor em Arte Contemporânea e mestre em Comunicação Social pela Universidade de Brasília (D.F.) e bacharel em Música pela Faculdade Artes Alcântara Machado (SP). É professor-bolsista (CAPES) de Música no Curso de Dança do Instituto Federal de Brasília e pesquisador do Laboratório de Dramaturgia e Imaginação Dramática-LADI e do Laboratório de Pesquisa em Arte e Tecnologia-LART do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília (D.F.). É compositor dos CDs: *Música Quântica* e *Música Holo fractal* e autor do livro *Passeio-relâmpago pelas ideias estéticas ocidentais*. E-mail: [eufrasioprates@gmail.com](mailto:eufrasioprates@gmail.com)



# MISCELÁNEAS

# Entrevista a Ricardo Musso

► PORMATILDE MARTÍ, UNIVERSIDAD ORT URUGUAY

Conocido simplemente como Riki, tiene 51 años y durante casi 30 integró El Cuarteto de Nos, banda que fundó junto a su hermano Roberto y a su compañero de liceo Santiago Tavella. Hace unos siete años “se abrió”, en busca de hacer música que no dependa de las letras. Hoy, con cinco reconocimientos en los Premios Graffiti por su disco *¡Formidable!* (2014), que colgó gratis en internet y alcanzó unas 7000 descargas, se ríe de tener “más premios que público”.

## ¿Por qué hacés música?

Porque me divierte. Desde chiquito me gustó el sonido y, como no tenía a quién grabar, empecé a hacer música para grabarme a mí mismo. Me gustó antes el sonido que la música, una cosa muy extraña.

## ¿Qué fue lo primero que te llamó la atención?

Un tocadiscos roto que había en la casa de mi abuela. Tenía tres años y no entendía qué era. Mi padre me dijo: “Eso se pone acá, si funcionara daría vueltas...”, entonces yo probé lo que él me dijo y, aun sin andar, la aguja contra el disco hacía un sonido; empecé a imaginar que de adentro un disco de plástico salía un tipo hablando. Para mí fue mágico.

## Digamos que en la música encontraste la vía para hacer sonido.

Nunca lo vi por separado. Hasta más grande, en los 60, no había visto a un tipo tocando música por fuera de un disco. Fue en el programa de Pipo Mancera, ahí había gente que cantaba y tocaba cosas que yo no sabía que eran instrumentos. En mi casa no había guitarra, no había nada; había un piano, pero no sabía bien qué era.

## ¿Nadie tocaba?

Tocaba mi madre cuando era chica. El piano estaba siempre cerrado. Yo no sabía que tenía teclas hasta que un día lo abrieron, pensaba que era una mesa. Entonces vi que había gente que tenía bandas, cantaban; había guitarras, baterías. Me gustó ese instrumento que no sabía qué era y empecé a armarme mis propias baterías con tachos y cosas. La jaula del canario era un excelente redoblante, por ejemplo arriba de una guía, porque el piso hacía de bordona.

**Componés, grabás y arreglás al mismo tiempo. ¿Cómo defines tu método de creación?**

En mi caso, tengo todos los procesos mezclados porque soy muy caótico y no me puedo ordenar. Cuando trabajé en televisión hacía *sketches* grabados, los creaba, filmaba y editaba al mismo tiempo, no soy capaz de hacer un guión. Así grabo mis discos: pongo REC y grabo, voy mezclando, componiendo y arreglando al mismo tiempo. ¿Acá hay letra? Entonces digo lalala. No tiene letra, bueno. No sé: REC, digo algo; esto me gustó, queda; esto no me gustó, lo borro. Vamos a pensar algo para acá, REC, no se me ocurre nada, vamos de vuelta.

**Entonces si hablamos del proceso creativo...**

No. No tengo un proceso creativo. Bah, tengo un proceso creativo que es así.

**Pero tampoco es improvisado lo que hacés.**

No, yo qué sé, hay gente que habla de la inspiración y de "quiero hacer una canción sobre tal cosa". A mí eso no me sale. De repente me pongo a hacer una letra y después la escucho de afuera y digo: "Ah, mirá, parece que estuviera hablando de tal cosa", entonces si le pongo esta frase acá va a quedar claro que sí, o mejor le pongo esta frase acá para que quede claro que no. No me importa lo que digan las letras, pero sí cuido que no digan cosas que no quiero decir.

**A veces que el público y la crítica entienden cosas que no estaban en las letras...**

Más o menos sé para dónde va a agarrar la gente, lamentablemente siempre agarra para el mismo lado. "Ah, ahí estás hablando de tal droga, ¿no?". No, no me drogo, no me interesa. Entonces trato de evitar algunas palabras, sobre todo en Uruguay, donde el público está cada vez menos exigente y con menos paciencia como para tratar de entender una letra o imaginar una situación.

**De todas formas, para vos la letra no vale por sí sola.**

No, es un ingrediente más. Junto con la música te genera determinado sentimiento o estado de ánimo en la escucha. Si se logra ese efecto, se hizo la magia. Me gusta que las frases, junto con la música, vayan creándote una imagen en el cerebro. Porque si no, no tiene ningún sentido hacer una canción.

Hay una canción en mi disco que se llama *Sánchez*, habla sobre un overloquista que tiene mucha experiencia, pero ahora es el supervisor de una textil, y es como un desperdicio. Da la imagen de eso, la letra no lo dice. De repente hay gente que me habla exactamente de eso, y eso es increíble.

**Pero lo que más te interesa no son las canciones ni las melodías, sino los arreglos. ¿Creés que tu público percibe los arreglos?**

No, el público no percibe nada. La mayoría del público no percibe nada de

nada, percibe alguna palabra y la percibe mal. Pero con que haya diez que perciban las cosas que tienen que percibir al escuchar música... No te hablo de mi música, sino que escuchen un disco de los Beatles y no se queden en la melodía ni en la letra; hay cosas increíbles y mucho más importantes que las letras. Pero como es inglés, para nosotros es más fácil atender esas cosas; cuando hay una canción en español ya es más difícil que la gente separe. A mí me interesa que escuches una canción mía como si fuera en inglés. La letra no dice nada muy específico, para que no se cuelguen demasiado en la historia y puedan escuchar la música tranquilamente.

**Grabaste el disco en la cocina de tu casa. ¿Por qué?**

Porque tengo el baño cerca y la cocina muy cerca. En realidad no tengo otro lugar.

**Tenés un estudio.**

Tengo un estudio bastante grande pero ahora lo alquilé. Hay cosas que las podés grabar con monitores chicos, como secuenciar una batería, grabar un bajo con teclas, mismo grabar una guitarra por línea. Hay cosas que se pueden hacer en cualquier habitación, y fue la cocina porque era la única habitación donde mi mujer me dejaba tener mis cosas.

**¿Qué riesgo técnico tiene grabar en un ambiente así?**

Que a veces hay cosas que las grabás con auriculares pensando que están bien y cuando te vas a escuchar a los parlantes, están mal.

**Lo único que no grabaste vos fue la batería.**

En un principio eran baterías falsas, eran baterías mini o de sampler. Lamentablemente para mi ansiedad, porque ya tenía el disco terminado, vino Leonardo Baroncini de vacaciones y me dijo que me grababa las baterías. Cuando me mandó la primera ya me envenenó, porque es mucho mejor un ser humano tocando la batería; el golpe que tenía era maravilloso.

**¿Y cómo trabajaron? Porque él vive en Estados Unidos.**

Sí, lo grabó en el sótano de la casa con una tarjeta M Audio barata de ocho canales, y había que sacrificar micrófonos. Me mandaba todo por WeTransfer y yo le decía por Skype: "Bueno, bajá ese micrófono, subilo, a ver". Me mandaba el mp3, escuchaba: "Ta, dejalo así, no muevas más nada".

**Cuando terminaste el disco decidiste subirlo a la web para descarga gratuita.**

Me dije: "Lo voy a colgar, la gente lo va a bajar porque es gratis y, quieran o no, me conocen, para ver qué hizo éste que se fue del Cuarteto". Aparte, puse

un botoncito de donaciones y me llegaron como 1.200 dólares, mucho más de lo que sacás por grabar cualquier disco. En algún momento pensé en ponerlo a un dólar, pero no, el uruguayo no tiene tarjeta de crédito, yo no tengo, más los menores, ya pedirle la tarjeta al padre para meterla en internet, pensar que te roban el número... En Uruguay no estamos acostumbrados, entonces más vale ponerlo en cero peso, que todo el mundo lo baje y llegue a todos.

### **En dos días lo bajaron dos mil personas.**

Sí, y en total fueron siete mil descargas hasta el momento en que vinieron los sellos a decirme “te sacamos el disco”. La verdad es que yo no tenía ningún interés en sacar el disco, no creía que me agregara nada.

### **¿No sos un purista en ese sentido?**

No. Como los que dicen “ah, el vinilo”. El vinilo sonaba horrible, no jodan. Montevideo Music Group me ofreció una buena plata para sacarlo, el adelanto de las regalías, cero riesgos.

### **Cuando recibiste el quinto Graffiti dijiste que tenías más premios que público.**

Es verdad. Setenta personas tengo de público, más o menos.

### **¿Y por qué tenés siete mil descargas y tenés setenta personas en vivo?**

Porque a la gente no le gusta mi música, yo qué sé. Le gusta salir a ver algo, hacer pogo, mover las banderas... No pasa por escuchar música, pasa por “uh, aguante”, como una hinchada de fútbol.

### **Recibiste cinco Premios Graffiti. ¿Cambió algo?**

Los premios son importantes. Para publicidad, por ejemplo, porque nadie sabía que yo había sacado un disco, sólo esos 70 que me van a ver. Recién ahora se empezó a vender el disco después de un año. Yo lo tenía gratis para bajar, ¿cómo no se enteraron? Claro, el público de la música acá es muy de escuchar lo que le ponen enfrente y no de buscar. Eso no me importa, pero al estar cantando me concentro mucho más en cantar que en tocar, y a mí lo que me divierte es tocar. Toco con auriculares grandes y no escucho a la banda, escucho el metrónomo, mi voz y mi guitarra.

### **¿En vivo hacés eso?**

Sí. Tengo muy mala memoria y no me puedo aprender ninguna letra. En un momento tuve un teleprompter pero tengo muy mala vista, además están las visuales, entonces no puedo tener una máquina con tres monitores, ya es demasiado. Además es muy feo estar rockeando y leyendo, es como el anti-rock.

**¿Hace cuánto que sos docente?**

Nueve años. Acá en ORT aprendí Electrónica. Sé todo sobre las tripas de los aparatos, pero no vendían cuando empecé, entonces me los tenía que fabricar: compraba libros sobre circuitos y con eso armaba lo que veía que se usaba en las revistas de grabación.

**A la hora de grabar, ¿tenés en cuenta en qué dispositivo te van a escuchar?**

Cambiaron muchas cosas. Ya nadie escucha un disco entero, nadie tiene paciencia, me incluyo. Mientras estás escuchando un disco estás viendo otra cosa. Es muy difícil que alguien se sienta a escuchar un disco entero; salvo que sea un tipo que ponga PLAY, se sienta en un sillón, se sirva un whisky y se prenda un cigarro. No sé qué hace la gente cuando escucha música.

Otra cosa que ha cambiado es que la gente escucha en un celular o en el parlantito de la laptop. Entonces el bajo no sale, el bombo no sale, hay instrumentos que nunca van a salir, a no ser que se pongan auriculares. Ahora por suerte volvió la moda de los auriculares grandes: ahí se distingue cuándo se escucha bien y cuándo se escucha mal. Cuando yo hago una mezcla, la hago en los parlantes grandes; quiero que todo esté controlado por si alguien lo escucha bien. Son cuatro, pero no los dejo de lado porque son los buenos.

**¿Cómo sos vos como escucha?**

Me meto en Soundcloud o en Bandcamp, ordeno por fecha y aparece Prince al lado de un tipo que no grabó un disco en su vida. Dos por tres escucho cosas lindas. No soy de comprar o de escuchar discos. A veces me bajo el disco entero porque “ya que lo encontré, lo bajo y después lo escucho”, pero nunca llega ese momento. Cuando voy a escuchar me gusta escucharlo con la tapa del disco quieta; no miro videos. Me gusta escuchar sin mirar. No me interesan ni los discos, ¿dónde los guardo? Tengo un programa de radios y la gente me trae discos. No me traigan discos, pásenme un link. No tengo ni los discos de los Beatles, tengo un mp3 y ya está.

**Y cuando no había mp3, ¿tenías discos?**

Tenía muy pocos. Nunca tuve plata, le pedía discos prestados a Tavella, que tenía millones y yo los grababa en un casete de cromo.

**¿Cómo sos como usuario de redes sociales?**

Sólo tengo un Facebook del programa (Servo, Emisora del Sur).

**¿Creés que hay bandas o músicos que dentro de 20 años se van a escuchar, así como permanecen Estómagos y Traidores?**

Creo que sí, pero no porque lo que escuchaba era mejor que lo que hay ahora, sino porque la gente se recuerda a sí misma en esa época, siendo joven, en su mejor versión.

JAIME ROOS OBRA COMPLETA

# Crónica de una curaduría: registro y reconstrucción

► GUILHERME DE ALENCAR PINTO, UNIVERSIDAD ORT URUGUAY

**RESUMEN:** *Los primeros cinco volúmenes de la colección discográfica Jaime Roos obra completa fueron lanzados en noviembre de 2015, en Uruguay. La colección se extenderá durante 2016, hasta completar la totalidad de la discografía de Jaime Roos hasta el presente. La reedición de un producto supuestamente fijo y definitivo como la música grabada mueve delicadas elecciones entre, por un lado, las necesidades y las posibilidades de la comunicación inmediata y, por otro lado, la búsqueda de autenticidad entre el hoy de la recepción y el ayer de la realización. Este relato de primera mano del proceso de concepción y realización da cuenta de ese proceso.*

## JAIME ROOS

Nacido en 1953 en Montevideo, el compositor, letrista, cantante, instrumentista, arreglador y productor musical Jaime Roos empezó su carrera como solista en 1977. A partir de la repercusión de su canción “Brindis por Pierrot” (lanzada en 1985, en un álbum que alcanzó el Cuádruple Disco de Platino), que se convirtió en uno de los músicos más exitosos de la historia de la música uruguaya (en ventas de discos, en transmisión radiofónica, en convocatoria a sus espectáculos, en alcance internacional). El éxito fue sostenido con los años y signado por varios otros *hits*, grandes giras nacionales e internacionales y varios Discos de Oro y Platino más.

Ese éxito cuantitativo estuvo aunado con una posición prestigiosa en la cultura uruguaya. Roos nació en el Barrio Sur de Montevideo, uno de los centros de los toques de tambores afrouuguayos que constituyen la base del ritmo conocido como *candombe*. Su formación estuvo pautada por la *beatlemania* y luego por el *candombe-beat* (*rock* en castellano, con un fuerte tenor uruguayo). De esos ámbitos incorporó la actitud “artística” —en su sentido romántico—, entonces novedosa en el ámbito de la canción popular y asociada en primera instancia sobre todo con el *rock* y la canción protesta. Dicha actitud artístico-romántica implicaba énfasis en una expresión personal sincera y con elementos autobiográficos; más los

consiguientes énfasis en factores como originalidad, experimentación, desarrollo histórico y libertad creativa (sobre todo en lo referido a una emancipación con respecto a géneros musicales, que tuvo como resultado obras eclécticas donde conviven diversos ritmos y registros comunicativos). También es inherente a esa actitud romántica un vínculo fuerte con la noción de “pueblo”, signada por la presencia de elementos populares (incluidos los folclóricos) uruguayos y latinoamericanos. Implica también una importancia grande concedida a la conceptualización del quehacer musical, que se manifiesta a nivel social en la existencia de una crítica para ese tipo de música, y en términos personales del artista la articulación de un discurso verbal sobre el propio trabajo<sup>1</sup>.

El movimiento del *candombe-beat* fue desarticulado por la dictadura instaurada en Uruguay a partir de 1973. Jaime Roos integra la generación que, unos años después del golpe de estado, recuperó elementos del *candombe-beat* y lo trasmitió a las generaciones siguientes, ampliándole enormemente el alcance masivo. Esto contó incluso para difundir importantes antecesores suyos que habían actuado a un nivel subterráneo, como por ejemplo Eduardo Mateo (1940-1990) y Gastón Ciarlo, “Dino”, (1945). Roos fue también el primer músico en traer la murga al ámbito *beat*. Esta categoría carnalera uruguaya solía ser asociada, desde la clase media y en forma prejuiciosa, como un género lumpen y desprovisto de musicalidad.

Los intentos de incorporar la murga a la canción popular ensayados por el dúo Los Olimareños y por José Carbajal (1943-2010) hacia 1970 fueron interrumpidos por la dictadura y el consiguiente exilio de esos artistas. El aprovechamiento de la murga en el ámbito de la canción popular de tipo artístico implicó una radical reubicación de los ámbitos sociales de la música uruguaya: las clases medias (y muy especialmente la juventud de esas clases medias) consumidoras de ese tipo de canción artística empezaron a prestarle atención a una música surgida en un ámbito hasta entonces exclusivamente proletario. Ello llevó a que, a partir de 1981 empezaran a surgir murgas carnaleras con muchos integrantes de clases medias y especialmente estudiantes universitarios, que a su vez estuvieron influidas por la canción popular de tipo artístico. Ningún músico contó más que Roos en ese proceso. Además, la presencia en la música de Roos de elementos tradicionales como ser la murga, el *candombe*, el tango y la *milonga* contribuyó también a una integración de tipo generacional: su música, aunque surgida en un ámbito juvenil, se probó muy comunicativa también entre personas mayores, a un tiempo que reveló potencialidades de esas tradiciones locales para jóvenes hasta entonces concentrados en escuchar y encarar con admiración exclusivamente géneros musicales oriundos de países anglófonos. Así que las canciones de Jaime Roos modificaron profundamente el panorama sonoro y social de la música uruguaya, además de constituirse,

<sup>1</sup> En el caso de J. Roos, ese discurso verbal sobre su trabajo discográfico lo ejerció en algunos artículos publicados, pero sobre todo en entrevistas donde explicita sus premisas creativas y da muestras de la presencia de un pensamiento analítico como parte de su proceso creativo. La bibliografía incluida al final de este trabajo reúne los ejemplos publicados en libros.

debido a su alcance, en un componente importantísimo de la “banda sonora” del país desde entonces; pero, muy especialmente durante la década del 80.

Otro componente romántico que Roos absorbió de la práctica roquera es el *colorismo*, que en música se manifiesta en una importancia concedida al timbre, a la construcción de mundos sonoros envolventes; y que constituyen una parte vital de sus canciones, tanto cuanto lo son las letras, las melodías, las armonías y las figuras de acompañamiento. El surgimiento de la tecnología de grabación multipistas y su generalización internacional en la práctica de grabación de música popular a partir de los años sesenta dejó al Uruguay, durante mucho tiempo, en una posición de obsolescencia con respecto al factor *sonido*: la escasa población del país y la falta de una estructura para exportar su música volvían inviable para los estudios locales adquirir una tecnología puesta al día y, en aquel entonces, especialmente costosa.

Roos se benefició del inicio de una lentísima recuperación de esa brecha, con la instalación en 1976 del primer estudio local de grabación en ocho pistas (Sondor), y en 1983 del primero habilitado para usar 16 pistas (La Batuta). Para los estándares internacionales eran estudios muy mal equipados, pero Roos supo usarlos en forma cuidadosa y creativa para realizar discos que sonaban mejor que el promedio de los discos nacionales y que fueron más lejos que ninguno hasta el momento en su concepto *psicodélico*, es decir, en el manejo de los recursos electroacústicos para generar distintos tipos de climas y efectos. Así, además de la posibilidad de un trabajo cuidadoso para obtener una exactitud de ejecución y de expresión que rara vez es factible cuando se toca en vivo, muchos de sus arreglos están planteados como una escenografía sonora, con un juego entre elementos más o menos fijos y ubicados a distintas distancias, e intervenciones puntuales de apariencia casi accidental. En su música se escuchan voces muy alteradas (para sonar como a través de una radio vieja), superposiciones de una misma voz o instrumento, intervenciones de voces habladas o ruidos, cortes muy calculados que pegan una canción con la siguiente de un mismo álbum para generar la idea de una continuidad conceptual entre ambas, y sobre todo una serie de formas inesperadas de terminar una canción. Por ejemplo: el uso de apagados y prendidas casi aleatorios de pistas en “Hermano te estoy hablando” (1982), la desaparición gradual de capas contrapuntísticas en los finales repetitivos de “Retirada” (1978), “Milonga de la guarda” (1981) y “Parece” (1982); el *fade out* escalonado en “Historias tristes” (1982), los *fade outs* seguidos de un regreso abrupto de un sonido fuerte final en “Desde aquí se ve” (1982) y “Mío” (1986). Entre esos elementos llama la atención la incorporación de sonoridades muy características del paisaje sonoro montevideano, que juegan también con los elementos específicamente musicales de las canciones de Roos: el grito de gol de un conocido locutor deportivo en “Hermano te estoy hablando”, el pregón de un viejo canillita en “Durazno y Convención” (1984), la voz de un borracho frecuentador de llamadas de tambores de candombe en “El

tambor” (1986) y los sonidos del Mercado del Puerto en “Pa’l Mercado” (1995).

El trabajo de Jaime Roos contribuyó más que ningún otro a establecer en Uruguay el rol de productor artístico en la grabación de discos, y contribuyó a generar un nivel de exigencia con respecto a la calidad de sonido que estimuló a mejorar el equipamiento de los estudios y la formación de técnicos de sonido y productores.

## LA EDICIÓN

El primer CD editado en Uruguay fue una recopilación de canciones de Roos, lanzado en 1989 (*Seleccionado*, Orfeo, CDO 001-2). A partir de entonces todos los nuevos lanzamientos de Roos salieron en formato CD (hasta 1993 en forma concomitante con versiones en LP y casete, luego de eso exclusivamente en CD).

La discografía previa del músico se reeditó en forma incompleta: sus dos primeros álbumes *Candombe del 31* (1977) y *Para espantar el sueño* (1978) fueron editados en forma fragmentaria junto con el tercero (*Aquello*, 1981) en un CD titulado *Primeras páginas* (1993). Los siguientes cuatro discos individuales (*Siempre son las cuatro*, 1982; *Mediocampo*, 1984; *7 y 3*, 1986 y *Sur*, 1987) fueron editados de a dos por CD en 1994, en una serie del sello Orfeo, llamada Súper Doble. Esa primera generación de reediciones se hizo a partir de una transferencia de las cintas originales a DAT<sup>2</sup>, sin mayor tratamiento de sonido que el agregado por defecto de compresión que solía hacer la fábrica argentina donde fueron impresos.

El sello Orfeo fue adquirido por la trasnacional EMI en 1997. En 2000 EMI-Orfeo hizo una nueva tanda de reediciones en CD en seis volúmenes: *Primeras páginas*, que incluyó los mismos súper dobles de 1994; uno más con los álbumes posteriores *Estamos rodeados* (1991) y *La Margarita* (1994); una reedición de *El puente* (1995) con surcos extra; y el compilado *Repertorio*, que repetía algunos de los *hits* de los álbumes anteriores e incluía algunas canciones editadas por fuera de los álbumes. Esta generación 2000 de reediciones se basó en los CDs ya editados, pero los audios fueron masterizados, aprovechando en forma más plena las posibilidades del sonido digital para propiciar una mejor escucha.

El catálogo de Orfeo fue adquirido en 2007 por el sello uruguayo Bizarro. Una vez que las anteriores generaciones de ediciones están agotadas hace varios años y que los únicos fonogramas disponibles con música de Roos anterior a 1995 eran recopilaciones, el sello decidió a fines de 2014 realizar una nueva generación de reediciones, ahora incluyendo su obra completa y siguiendo criterios más actuales (cada álbum en un CD separado, con el arte original). Me tocó el honor de ser asignado para la curaduría y la supervisión musicológica de la edición. Además, la circunstancia excepcional de tener un curador para una reedición fonográfica de un artista popular se corresponde a la peculiaridad de la posición de Jaime Roos

<sup>2</sup> Digital Audio Tape. Formato entonces estándar de mini casete digital

en el escenario local, es decir: el alcance popular de su obra, su permanencia, su prestigio, la conciencia de que una buena parte de los consumidores tiene un nivel especial de exigencia y la complejidad misma de la obra reeditada.

El plan de la colección *Jaime Roos obra completa* incluye, en primera instancia, 13 CDs con los materiales del catálogo de Bizarro. Estos CDs incluyen material ausente en las reediciones previas: las primeras ediciones digitales completas de *Candombe del 31* y *Para espantar el sueño*, la primera edición digital a secas del primer disco en vivo de Roos: *Esta noche* (1989), y el disco a dúo con Estela Magnone: *Mujer de sal junto a un hombre vuelto carbón* (1985). El 13<sup>er</sup> CD reunirá, en forma cronológica, los surcos que no salieron en ningún largaduración original de Roos, sino en simples, ensaladas o antologías. La serie se prolongará con los seis álbumes adicionales que Roos lanzó después de 1995, que fueron editados originalmente por Sony/Columbia (Argentina) y Montevideo Music Group (Uruguay). Todo lo anterior suma 19 CDs, donde se incluirá toda la obra grabada de Roos como titular hasta el presente. Los cinco primeros volúmenes (con los álbumes desde 1977 hasta 1984) fueron lanzados en Uruguay el 20 de noviembre de 2015. Los demás aparecerán en 2016.

## EL AUDIO

Aunque la primera intención era reeditar los audios remasterizados en 2000, esa vía fue pronto descartada, por los siguientes dos motivos:

1) El DAT tenía una resolución de 48 kHz (es decir, 48 mil muestreos digitales por segundo) y 16 bit (la cantidad de información contenida en cada muestreo). Parece mucho, y de hecho es un poco más que la resolución de un CD (44 kHz, 16 bit). Pero hoy día, en que los aparatos digitales disponen de mayor memoria y velocidad de procesamiento, es posible manejar una resolución muy superior, que implica un acercamiento mucho mayor al audio analógico. Aunque el producto final va a ser el CD (para lo cual el audio deberá ser “bajado” a 44 kHz y 16 bit), la mayor definición y profundidad del audio permite un proceso de masterizado mucho más fino, y la diferencia es audible aun en el CD (de la misma manera como en cine se percibe una diferencia cualitativa cuando se filmó en 35 mm, aunque la proyección luego sea digital).

2) En 1993-1994, cuando se hicieron las transferencias a DAT, no se contaba en Uruguay con los mejores aparatos y la calidad de los convertidores analógico-digitales dejaba mucho que desear.

En otoño del 2015 hicimos las primeras pruebas comparativas en el estudio La Ratonera, del músico y productor uruguayo Diego Azar. Ese estudio cuenta con un grabador cintero Revox B77, casi sin uso previo, y es el mismo modelo con que fueron mezclados varios discos de Roos en la década del 80. Tiene también un muestreador RME que permite transferir los audios a 96 kHz y

24 bit<sup>3</sup>. La diferencia de calidad de audio con las ediciones previas en CD, aun luego de bajar el audio al estándar de CD, era abrumadora.

Cuando hace casi treinta años escuchamos por primera vez en CD fonogramas que conocíamos originalmente en formatos analógicos, lo más novedoso y gratificante era la ausencia del ruido de púa del LP o del soplo de la cinta de casete. Ahora, ya acostumbrados a las virtudes del sonido digital, podemos distinguir en aquellas primeras ediciones la calidad del sonido como “de plástico”, debido a la deficiencia de la conversión de analógico a digital. La transferencia del audio en alta definición se traduce, en términos generales, en una sensación de comodidad, belleza, suavidad y naturalidad en el sonido. En términos más específicos tenemos una escucha mucho más detallada de las respuestas del ambiente acústico en que la música fue grabada, lo que contribuye a un sonido más “vivo” o “real” (por ejemplo, a tener la sensación como si el músico estuviera presente, a una distancia determinada del oyente y de las paredes que lo circundan). Además, se pueden apreciar detalles de la sonoridad de los instrumentos. Esa mayor claridad, a su vez, facilita la escucha de detalles musicales mezclados a poco volumen y que, aunque físicamente eran audibles, requerían de un oído muy entrenado y de mucho mayor esfuerzo de atención<sup>4</sup>.

En la medida en que decidimos volver a digitalizar todos los audios, nos fuimos percatando en las anteriores reediciones –además del hecho de que no son completas– de otros serios problemas:

- 1) Varios de los discos habían sido transcritos a una velocidad más rápida (a veces un 2% más rápido).
- 2) El ángulo del cabezal del lector de la cinta analógica (*azimut*) no estaba debidamente ajustado, resultando en problemas de fase entre los canales y pérdida de agudos.
- 3) Uno de los discos (*Aquello*) había sido reeditado en mono, no en estéreo. Y no se trataba de una mezcla de ambos canales del original, sino simplemente en uno de los canales duplicado.

## LA RESTAURACIÓN

La decisión de volver a digitalizar los audios implicó dificultades de un grado que no sospechábamos a priori. La primera consistió en localizar las cintas originales, desperdigadas en distintos archivos. La mayoría de ellas se encontraba en los archivos de Orfeo/Bizarro, pero algunas cintas se habían traspapelado tras cambiar dos veces de manos el catálogo del sello Orfeo. Unas pocas de esas cintas, por desgracia, no aparecieron y quizá se perdieron para siempre (no fue el caso, por suerte, de ninguno de los discos completos de Roos,

<sup>3</sup> Téngase en consideración que el incremento de detalle medido en bit es exponencial, y que cada bit adicional duplica la cantidad de información por muestra: 24 bit implica 256 veces más detalle que 16 bit.

<sup>4</sup> Un caso así es la guitarra tocada por Jorge Galemire en “Durazno y Convención”, pero vale también para la mejor apreciación de los *delays* y reverberaciones aplicados a voces o instrumentos en todos los discos.

pero sí de algunas de sus grabaciones sueltas, que hubo que rescatar de DATs o de copias de seguridad analógicas).

Luego había cintas que no estaban debidamente identificadas, y hubo que evaluar a oído cuál de ellas podría ser el máster. También estuvo la dificultad de la falta de práctica en el manejo del audio analógico. Diego Azar tuvo que adquirir (en mi caso tuve que readquirir) la manualidad en el manejo de las cintas y del Revox, y acomodarse a las vicisitudes de un aparato que, a diferencia del audio digital, se maneja con un motor y depende de ajustes mecánicos. Eso implica que no se podía dar por sentado el ángulo del cabezal y la velocidad. Ambas cosas supuestamente se miden con las señales sinusoidales de referencia que eran emitidas por la consola de grabación y solían estar presentes al inicio de los rollos de cinta armados por los técnicos más prolijos. Pero constatamos que esas frecuencias que deberían servir de referencia distaban de ser exactas: uno tenía por ejemplo tres señales (a 200, 1.000 y 10.000 Hz), y cuando ajustábamos la velocidad en función de una de ellas (midiéndola con precisión, con *software* de análisis digital) resulta que las demás podían tener una diferencia considerable, con lo cual era imposible saber cuál era la buena. Es decir, aquellos osciladores no eran para nada exactos, y no hubo un caso en que esas señales de ajuste nos hayan servido como referencia confiable para la velocidad. Tuvimos que usar otro parámetro. La afinación de la música no sirve tampoco, porque antes de los años noventa no se solían usar afinadores digitales. En música popular no se solía usar diapason, tampoco. Lo que se usaba era afinar con el piano del estudio, pero ¿cómo saber cómo estaba afinado el piano de cada uno de los estudios? La solución más aproximada a la que llegamos fue la velocidad de los vinilos originales, confiados de que todos fueron chequeados por Roos en su momento y a pocas semanas de la mezcla, y cuya velocidad se puede medir en un tocadiscos equipado con un regulador de afinación (por suerte, contamos con uno). Ésa fue nuestra referencia para la “velocidad correcta” de las cintas.

Pero el problema más grave fue otro: el deterioro de las cintas magnéticas. Aunque en todos los casos las cintas fueron preservadas con cuidado, ningún sello uruguayo está en condiciones de almacenar sus cintas en forma realmente ideal (una cámara deshumidificada con temperatura constante y moderada). Cada una de las cintas con que trabajamos tenía, en mayor o menor medida, problemas de oxidación<sup>5</sup>, humedad<sup>6</sup>, hongos<sup>7</sup> y desprendimientos (*drop outs*)<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> La oxidación tiende a llevar a un desprendimiento de óxido cuando se pasa la cinta, que ensucia el cabezal de lectura del grabador.

<sup>6</sup> El efecto principal de la humedad (aparte de propiciar oxidación y hongos) se da sobre el lado inerte de la cinta, que tiende a pegotarse, trancando el giro del rollo de cinta. Esto perjudica la homogeneidad de la reproducción y ensucia el mecanismo del centro.

<sup>7</sup> El efecto de los hongos es un tenue ronquido irregular y grave en el audio de la cinta. Es un efecto casi inaudible salvo que se reproduzca a un nivel fuerte. Pero luego, en la etapa de masterización, con el trabajo dinámico que da mayor audibilidad a los sonidos más tenues de la grabación, esos ronquidos se hacen muy notorios en los puntos en que no hay otros sonidos que los enmascaren (fragmentos de voz a capela, silencios, *fade outs*).

<sup>8</sup> Los *drop outs* (desprendimientos) implican directamente un “agujero” en el audio. La información en ese caso no está deteriorada, sino perdida en una superficie de algunos milímetros.

De los nueve álbumes de Roos mezclados originalmente en cinta, hubo tan sólo un puñado de canciones en que la cinta estuviera tan deteriorada que no valiera la pena usarla (en esos casos, para la edición, se recurrió al DAT).

Se pudo atenuar el problema de la humedad y de los hongos dejando las cintas que estaban en estado más crítico durante varios días en una cámara deshumidificadora destinada a microcircuitos (cortesía de un ingeniero electrónico amigo). Algunas de las cintas hubo que pasarlas por el grabador, de un lado para otro, repetidas veces. También se las limpiaba con un algodón (para limpiar el óxido desprendido y los residuos de la humedad). Aun así, las que estaban más pegoteadas a veces había que transcribirlas de a pocos segundos, interrumpir el trabajo, limpiar la cinta y el cabezal, y cada tanto desarmar el grabador y limpiarlo de los residuos acumulados en el cabezal y en los engranajes, volver a armar todo y seguir.

Luego todos esos fragmentos transcritos había que empalmarlos digitalmente. Los huecos sonoros resultantes de los *dropouts* hubo que emparcharlos a partir de copias de seguridad de las cintas, de las copias en DAT de 1993-1994 o de la anterior edición en CD. Hubo casos en que pasamos un fragmento de cinta una vez, nos percatamos de que podríamos mejorar algún factor (como ser la limpieza del cabezal o el ajuste del *azimut*), pero al pasarla de vuelta había surgido un *dropout* que un minuto antes no existía. En un caso así, nuestra primera imperfecta pasada fue la última transcripción posible en alta definición de esa fracción de segundo de música: constatábamos en forma contundente y muy concreta el proceso de deterioro definitivo de la cinta. En algunos casos tenemos la sensación de que el trabajo de recuperación se hizo casi que en el último momento posible. Aunque dentro de algunos años dispongamos de tecnología y capacidad de memoria digital apta para una transcripción incluso más fiel que la que hicimos ahora, es muy probable que el deterioro ulterior de las cintas contrarreste cualquier ventaja.

Los nueve discos de Jaime Roos, más una decena de surcos sueltos, que fueron mezclados en cinta analógica entre 1977 y 1989, suman poco más de seis horas de música. La restauración cuidadosa de esos audios insumió casi trescientas horas de trabajo. En algunos casos ello sólo fue posible gracias a que había una transcripción previa en DAT y una generación de copias de seguridad analógicas realizadas hace más de veinte años, cuando las cintas se encontraban en mejor estado.

## LA MASTERIZACIÓN

La *masterización* es el procesamiento global del audio para ajustarse al medio en que será reproducido. Aparte de ciertos retoques básicos (que el volumen de reproducción de las canciones sea parejo y que sea el más fuerte posible sin ocasionar distorsión de la señal), el masterizado se convirtió en la era del CD

en toda una especialidad; un proceso en que muchas veces, para bien o para mal, se modifica sustancialmente el carácter de la mezcla.

La masterización de la colección se está haciendo en dBestudio, del técnico Daniel Báez (1961), siempre con la participación del propio Jaime Roos. La premisa básica viene siendo la de potenciar al máximo la calidad de sonido en función de las posibilidades del CD, pero sin alterar el carácter ni la estética de cada disco y de la época que ese disco refleja. Es decir, no hay ningún tipo de homogeneidad impuesta al audio de la colección (incluso discos diferentes tienen a veces volúmenes promedio diferentes). Sólo en un puñado de surcos se aplicó compresión<sup>9</sup> de sonido, y muy moderada.

Pero es un error suponer que una transcripción neutral de la cinta original constituye la versión más auténtica posible de la música tal como se hizo en su momento. Hay que tener también las siguientes consideraciones: que el monitoreo de los estudios uruguayos cuando se hicieron los primeros discos de Roos era precario y había cosas que no se oían, y que tampoco lucían demasiado defectuosas en los vinilos y cassetes (también de mala calidad) que se producían en el país. Al reproducirse en un CD, luego de una transcripción en alta definición, y con el volumen potenciado por el uso de limitadores, se escuchan características del sonido que nunca se pretendió que se escucharan.

Entonces también en esa etapa hubo que recurrir a una importante dosis de subjetividad, como en todo lo que atañe a la autenticidad en música: por supuesto que no es lo mismo lo que pretendía Jaime Roos hace treinta años que lo que reconstruye Jaime Roos actualmente sobre lo que pretendía. Pero es el más fidedigno acercamiento posible.

Hay casos en que la imposición de la estética del Jaime Roos actual sobre el del momento de grabar es ostensivo, y aunque mi rol como curador viene siendo pujar por el máximo de autenticidad, en algunos casos prima la potestad de decisión autoral del propio Roos, especialmente en el caso de algunos surcos que él prefirió abreviar (son los casos del inicio de “Para espantar el sueño”, de 1978, y de los finales de “Te quedarás”, de 1980, y de “La hermana de la Coneja”, de 1986. La *edición* es necesariamente una mediación entre un mensaje enviado en un punto del pasado y los oyentes que lo recibirán en este momento presente.

La tarea de masterización se complicó enormemente por la necesidad de complementar la tarea de restauración: la solución del problema de los hongos se dejó para esta etapa. Hubo que sustituir todos los momentos en que se sentían los ronquidos, por fragmentos de copias analógicas o digitales del mismo fragmento, lo cual implicó además mucho cuidado en emparejar la velocidad, la afinación y la sonoridad del parche con la transcripción básica.

<sup>9</sup> La *compresión* consiste en disminuir la diferencia entre los sonidos más fuertes y los más tenues, y permite que toda la música, en bloque, suene más fuerte, pero también reduce los contrastes, distorsiona las sonoridades de los instrumentos y tiende a reducir la sensación de “silencio” y de “espacio”.

La estética roquera en que se formó Roos implica concebir cada disco como un álbum, es decir, un ciclo coherente de canciones, destinado idealmente a ser escuchado como un todo continuo, una macro-obra (el disco) integrada por obras más chicas (las canciones). A tal efecto es fundamental respetar el tiempo exacto entre una canción y otra. También tomamos la medida de dejar un tiempo más extenso (aproximadamente ocho segundos) entre la última canción del lado A y la primera del lado B, en los discos concebidos como LP, una vez que esa articulación central para cambiar el lado del disco es una parte inherente a la concepción de los mismos: hay un final provisorio, una respiración, un reinicio.

## LA GRÁFICA

Esa concepción del disco como obra implica la importancia de la gráfica de los discos. No solían ser un mero ornamento o paquete atractivo para la música, sino que formaban parte de un producto global audiovisual y fueron pensados para ambientar (y por lo tanto condicionar, encauzar) la recepción. En casi todos los casos Jaime Roos intervino activamente en la concepción gráfica de sus álbumes (la excepción relativa fue *Para espantar el sueño*, editado originalmente en Francia, en que el sello Atmosfera obró con autonomía y Roos tan sólo dio el aval). En la enorme mayoría de los casos las ideas guía de la gráfica fueron suyas, y hubo casos en que el título y la idea de carátula existieron antes de que el disco se empezara a grabar o que la totalidad de sus canciones estuvieran concluidas.

Asumimos entonces el principio de que estas reediciones deberían contener todos los elementos gráficos de las ediciones originales (los primeros nueve álbumes en LP, y en CD a partir de allí). Al mismo tiempo la serie debería tener elementos unificadores. Esos aspectos fueron trabajados por el diseñador gráfico (también músico) Sebastián Pereira, por la revisora editorial Natalia Bottaioli, y por mí, siempre con la supervisión y aportes de Jaime Roos.

También aquí tenemos el conflicto entre una concepción mecánica de autenticidad y la necesidad de adaptación. En forma análoga a lo que ocurre con el audio, las tapas tal como salieron impresas en su momento casi siempre distaron de corresponder a las intenciones de Roos y de sus diseñadores y fotógrafos. En muchos casos las imprentas eran malas y el trabajo accidentado. El caso más notorio debe ser el de *Mediocampo*, en que Roos aparece en la tapa con la camiseta del club Fénix de fútbol. El color violeta de la camiseta nunca se reprodujo debidamente en las ediciones en vinilo (salió en distintos tonos de azul, según la partida). Optamos en esos casos, y siempre que fue posible, en vez de remitir a la carátula tal como salió, buscar o realizar la versión que debería haber salido. Siempre que dispusimos de las fotos y del arte original, partimos de ellos para reconstituir la carátula (en los demás casos no hubo más

remedio que escanear un ejemplar de la tapa original que estuviera lo mejor conservado que fuera posible, y restaurarlo pacientemente en la computadora). Siempre con el criterio de que la edición debe “respirar el aire” de la gráfica original, en algún caso nos pasó que la reconstitución se sintió “demasiado perfecta”, es decir, delataba la realización con tecnología digital de un trabajo que originalmente tenía el sabor rústico del armado “en frío”. Tuvimos que buscar cuáles detalles subliminales pero concretos generaban esa sensación y emular los “defectos” necesarios a una sensación de época (siempre teniendo que decidir cuándo un “defecto” es un sabroso dejo de humanidad, y cuando es, efectivamente, algo a corregir).

Pero el trabajo conceptualmente más arduo fue la adaptación del arte de los LP (cuadrados de 30×30cm) al formato Digipak que se eligió para los CDs de esta colección (los folletos o librillos deben poder doblarse en cuadrados de 12×12cm). Una mera reducción de los elementos originales no permitiría que se leyera todo lo que estuviera escrito en letra más o menos chica, tampoco permitiría apreciar detalles de las fotos. Partir esos elementos en varias superficies quitaría el sentido del armado global. Decidimos proceder buscando respuesta a la siguiente pregunta: ¿cómo sería esta edición si fuéramos el diseñador original del LP, si estuviéramos en la época del LP, y recibiéramos el encargo de producir una versión alternativa del arte en Digipak (de la misma manera como en otros tiempos los diseñadores presentaban un arte para el LP y su adaptación para casete)? En todos los casos lo que se hizo entonces fue una recomposición de la gráfica, que busca dar una impresión similar al original. No es, por lo tanto, una copia reducida, sino una adaptación que busca respetar cada uno de sus criterios, o al menos encontrar el compromiso que menos afectara el aire del original o la apreciación de sus componentes: tipografía, versificación, jerarquías, interlineados, colores, fotos, disposición en el espacio, etcétera.

No falta ni uno de los elementos presentes en las ediciones originales: algunos son información vital, otros son curiosidades y otros ambientan el clima de la época. Pero esto entraña también dificultades: algunos datos de la edición original que no queríamos omitir son conflictivos con la presente edición: se acredita, por ejemplo, la imprenta en que se editó la tapa original, que no es la imprenta que imprime esta reedición. Lo que hicimos fue generar dos mundos diferenciados en el paquete: el contenido del librito o folleto incluido en el Digipak es todo “entrecomillado”, es decir, se refiere al contexto de la edición original del disco. El espacio del cartón del Digipak, cuando se abre, se refiere al ahora (incluye los datos de la presente edición). La tapa siempre es una reconstrucción de la carátula original. Y la contratapa del Digipak es una zona mixta, que busca recuperar elementos de la gráfica original, pero con datos vigentes de ésta.

Un último elemento de la edición es de mi exclusiva responsabilidad: cada disco está acompañado de una breve reseña que relata el contexto donde se realizó y se lanzó el álbum original.

## BIBLIOGRAFÍA BÁSICA SOBRE JAIME ROOS

- Alfaro, M. (1987). *Jaime Roos. El sonido de la calle* (entrevista a Roos por la autora, precedida de breve introducción, incluye discografía.). Montevideo: Trilce.
- Cipriani, C. (1994). *Todo un país/Viajando con Jaime Roos*. Montevideo: Ediciones de la Pluma.
- Lissardy, A. L. (2013). Jaime Roos: el río inevitable. En *Contra viento & marea*, pp. 85-130. Montevideo: Aguilar.
- Peraza, N., Lamolle, G. & Pinto, G. de A. (eds.) (1998). *Cancionero para guitarra. Jaime Roos* (3ª ed.). Montevideo: Ediciones del TUMP.
- Pinto, G. de A. (2013). *Los que Iban Cantando. Detrás de las voces*. Montevideo: Ediciones del TUMP.
- Pinto, G. de A. (2015). *Razones locas. El paso de Eduardo Mateo por la música uruguaya* (4ª ed.). Buenos Aires y Montevideo: La Edad de Oro y Perro Andaluz.
- Rivero, E. & Núñez, J. “Deco” (1998). Jaime Roos: “En el liceo me decían Lady Madonna” (entrevista). En *Los Beatles en Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Plaza.
- Traverso, J. (1992). Tulipanes en el tren. En *Primera línea/Catorce entrevistas y un recorrido por un mundo de sueños*, pp. 195-212. Montevideo: Fundación Banco de Boston.

## REFERENCIA DE LOS VOLÚMENES YA EDITADOS DE LA COLECCIÓN

- Roos, J. (2015). *Candombe del 31* (vol. 1, CD). Montevideo: Bizarro-Orfeo.
- Roos, J. (2015). *Para espantar el sueño* (vol. 2, CD). Montevideo: Bizarro-Orfeo.
- Roos, J. (2015). *Aquello* (vol. 3, CD). Montevideo: Bizarro Orfeo.
- Roos, J. (2015). *Siempre son las cuatro* (vol. 4, CD). Montevideo: Bizarro-Orfeo.
- Roos, J. (2015). *Mediocampo* (vol. 5, CD). Montevideo: Bizarro-Orfeo.

.....  
 GUILHERME DE ALENCAR PINTO  
 .....

Profesor de la Facultad de Comunicación de la Universidad ORT Uruguay. Además es investigador, músico y crítico de música y cine. Autor de los libros *Razones locas. El paso de Eduardo Mateo por la música uruguaya* (1994) y *Los que Iban Cantando. Detrás de las voces* (2013).

# Número cero como novela sobre periodismo: algo más que una picardía de política editorial

► DANIEL MAZZONE, UNIVERSIDAD ORT URUGUAY

Si sólo se tratara de registrar la aparición de *Número Cero*, bastaría con un par de párrafos para reseñar esta novela; incluso si estuviéramos ante una obra intrascendente de Umberto Eco. Pero esta novela nos ha prometido “el manual de comunicación de nuestro tiempo”, frase de Roberto Saviano que la editorial hizo suya y la estampó en la contratapa. En principio, no disimularemos la operación ni ratificaremos el equívoco que la ubica en el campo de la comunicación.

En su primera novela, *El nombre de la rosa* (1980), Eco escribió un llamativo prefacio en el que cuenta minuciosamente cómo tomó contacto con el tema, detalla las circunstancias que completaron el puzzle y manifiesta que escogió el género novela por estimar que no podía decirlo de otro modo. “Naturalmente, un manuscrito” fue el título de aquel prefacio mediante el cual Eco hizo saber a sus lectores que en agosto de 1968 llegó a sus manos un libro “escrito por un tal abate Vallet (...), que incluía una serie de indicaciones históricas, en realidad bastante pobres [y] afirmaba ser copia fiel de un manuscrito del siglo XIV, encontrado a su vez en el Monasterio de Melk”.

La historia transcurría en el siglo XIV, en la abadía benedictina de Melk (Austria actual), depositaria de una de las mayores bibliotecas de la época. Su foco: los excesos –ocultos para el público– a que podía conducir la custodia del saber por parte de la iglesia católica. Recién el protestantismo, en el siglo XVI, y la Ilustración, en el siglo XVIII, osarían disputarle ese monopolio.

Eco recibió el libro en Praga, mientras esperaba a “una persona querida [y] seis días después las tropas soviéticas invadían la infortunada ciudad. Azorosamente logró cruzar la frontera austríaca en Linz; de allí me dirigí a Viena

donde me reuní con la persona esperada, y juntos remontamos el Danubio. En un clima mental de gran excitación leí, fascinado, la terrible historia de Adso de Melk, y tanto me atrapó que casi de un tirón la traduje en varios cuadernos. (...) Mientras tanto llegamos a las cercanías de Melk, donde, a pico sobre un recodo del río, aún se yergue el bellissimo Stift, varias veces restaurado a lo largo de los siglos. (...) Antes de llegar a Salzburgo, una trágica noche en un pequeño hostel a orillas del Mondsee, la relación con la persona que me acompañaba se interrumpió bruscamente y ésta desapareció llevándose consigo el libro del abate Vallet, no por maldad sino debido al modo desordenado y abrupto en que se había cortado nuestro vínculo. Así quedé, con una serie de cuadernos manuscritos de mi puño y un gran vacío en el corazón. Unos meses más tarde, en París, decidí investigar a fondo” (1986, p. 10).

Umberto Eco también cuenta su deriva hasta una librería de usados en la avenida Corrientes (Buenos Aires, 1970), donde encuentra milagrosamente otro libro, que a su vez lo guía a otro y éste a un jesuita: Athanasius Kircher. Luego comprueba que el abate Vallet había existido y, sin duda, también su personaje protagónico: Adso de Melk. Una vez que Eco se decidió a publicar la historia, se preguntó: “¿Qué estilo adoptar? [Y] lleno de dudas”, optó por “tomar el toro por las astas y presentar el manuscrito de Adso de Melk como si fuese auténtico”.

#### NATURALMENTE, OTRO MANUSCRITO

Pese a que Eco declaró ver su tema ajeno “a los problemas de la actualidad” y a que considera su novela “tan inconmensurablemente lejana en el tiempo, tan gloriosamente desvinculada” de su época, trata –nada menos– sobre los prolegómenos de la lucha entre razón y fe, cuyo clímax llegaría en la Ilustración, cuatro siglos después. *El nombre de la rosa* aportó ese exudado intransferible de quien investiga, esa consistencia de los hechos que aterriza las abstracciones y las hace manejables para el público lector. Además, reveló las formas extremas a que llegó el control del saber en el siglo XIV. La novela se publicó finalmente en más de 30 países, llegó al cine y vendió más de 15 millones de ejemplares. El intelectual duro se conectó limpiamente con los mercados masivos.

Algo ocurrió, sin embargo, entre el novelista de *El nombre de la rosa* (1980) y el de *Número Cero* (2015), aparte de los 35 años transcurridos y las 5 novelas publicadas entre ambas. Ni los pruritos ni las cautelas minuciosas para avanzar y hacer saber algo oculto en la construcción de la historia, tampoco la contundencia de la justificación se anticipan al texto de *Número Cero*. Ningún prefacio ni rumia en donde asomara la necesidad de decir algo aún no dicho o él mismo pudiera decir de otro modo.

Probablemente Eco haya sido, junto a Eliseo Verón, de los semiólogos que más se involucraron en temas mediáticos y, más específicamente, en el discurso

de la información. Escribió para diarios y teorizó “sobre la prensa”; precisamente con ese título en 1995 presentó su ponencia en los seminarios “organizados por el Senado [presidido por Carlos Scognamiglio], ante los senadores y los directores de los mayores periódicos italianos”. Allí habló de cuestiones como la tendencia a la *semanalización* de los diarios y le advertía a “los poderes tradicionales [que] no pueden controlar y criticar a los medios de comunicación como no sea a través de los medios; de otro modo, su intervención se convierte en sanción, o ejecutiva, o legislativa, o judicial; lo cual puede suceder sólo si los medios de comunicación delinquen o parecen configurar situaciones de desequilibrio político e institucional”. Pero sobre todo se refería a una polémica de los años sesenta y setenta: la “diferencia entre noticia y comentario, y, por lo tanto, el problema de la objetividad (Eco, 2004, pp. 61-71). Obviamente, lo periodístico no le es ajeno.

#### NINGUNA PROMOCIÓN ES INOCENTE Y NINGÚN EQUÍVOCO ES INOCUO

Precisamente por esa trayectoria previa de quien comprende –o debiera comprender– las complejas operaciones de la enunciación discursiva, debe ponderarse el hecho de que Eco admitiera el sesgo en la presentación de su producto.

Pese a la connotación periodística del título, *Número Cero* apenas trata sobre el montaje de algo que dice ser una redacción, pero no lo parece ni procura parecerlo, ya que sólo es el pretexto para desovillar una trama vinculada a la política en sus versiones más oscuras, a la lucha descarnada y descarada por el poder.

La novela se ubica entre el 6 de abril y el 11 de junio de 1992, cuando transcurría el proceso que pasó a la historia como “Mani pulite” (manos limpias), que impulsó el fiscal Antonio Di Pietro y terminó con la carrera política del socialista Bettino Craxi –entre otros–, quien luego de presidir 10 años el Consejo de Ministros, fue condenado a 27 de prisión, huyó a Túnez en 1993 y allí permaneció hasta su muerte en 2000.

Craxi y Di Pietro aparecen mencionados en la página 53 de la novela, en los preparativos del primer número cero –serán doce en total–, correspondiente al 18 de febrero de 1992, ya que el 17 los carabinieri habían entrado “en el despacho de Mario Chiesa, presidente del Pio Albergo Trivulzio y personaje de relieve del Partido Socialista milanés. Ya lo saben todos: Chiesa le pidió a una empresa de limpieza de Monza la correspondiente mordida para adjudicarle el contrato (...). [Y] recordarán que los días siguientes se intentó restarle importancia al hecho, Craxi diría que Chiesa era sólo un sinvergüenza y luego le daría la espalda (...). [Y] lo que el lector del 18 de febrero no podía saber es que (...) emergería un auténtico sabueso, este juez Di Pietro que ahora todos saben quién es”.

Unos párrafos después, el así llamado “editor”, Simeï, reflexiona sobre el obvio desmoronamiento del sistema de partidos a que ha conducido la corrupción, y da indicaciones acerca de qué hacer con la información de dos meses atrás. O sea que cuando dice: “Quien lo imaginará será *Domani*, que hará una serie de previsiones (...) de hipótesis e insinuaciones”, está revelando el núcleo de la estrategia del financista que ha encargado la serie de doce número cero, y al mismo tiempo el eje sobre el cual discurre la novela. Todo es simulación, nada de periodismo. Y para cerrar este breve pantallazo metodológico sobre el verdadero cuño extorsivo del emprendimiento, citemos nuevamente a Simeï, cuando le encarga el artículo a uno de sus redactores: “Tendrá que ser muy hábil para decir *acaso* y *quizá* y contar lo que de hecho aconteció después. Con algún nombre de político, distribúyalo bien entre los distintos partidos [...] y dígalo de manera tal que se mueran de miedo incluso los que lean nuestro número cero/uno”.

Resulta entonces que el “manual de comunicación de nuestro tiempo” versa sobre un proyecto que producirá doce números cero, de un diario que nunca se publicará y cuyo cuerpo de redacción estará constituido por seis redactores, como para que ninguno de ellos –tampoco el lector– se trague el anzuelo de que *Domani* es un emprendimiento serio. Se comprende entonces que detrás de esta novela hay algo más que oportunismo editorial. La “picardía” de hacer pasar por periodística una novela que sólo habla de extorsión y chantaje sería inocua si no se tratara de Eco, en esta época. Hay decenas, centenares de millones de personas que no pertenecen al mundo de los medios y que ignoran –no tienen por qué saberlo– que no es el periodismo, sino el ecosistema de medios lo que está en crisis. Lo que se extingue es cierto modelo de negocios y unas formas de producir, circular y consumir la información. El periodismo que viene será probablemente más fresco y estimulante que nunca.

Por algo la contratapa centra su energía en anunciar que alguien recibirá “una extraña propuesta de un tal Simeï: va a convertirse en redactor jefe de *Domani*, un diario que se adelantará a los acontecimientos a base de suposiciones y mucha imaginación, sin reparar casi en el límite que separa la verdad de la mentira, y chantajeando de paso a las altas esferas del poder”. Omite decir, claro, que *Domani* está destinado a no salir jamás. Y lo peor es que no lo hace porque revelaría algo clave de la trama y porque si lo hiciera, la promoción de la novela como periodística no se sostendría.

Un diario que no va a publicarse puede ser una asociación para extorsionar y amenazar, pero no es un diario; por tanto instala las cosas en otro campo, cualquiera fuese, pero no en el de la comunicación y el periodismo. De este orden es la mala jugada que el equívoco de esta fallida novela de Eco puede producir. La confusión que introduce, la lectura frívola que podría hacerse es: el periodismo no sólo está en crisis, sino que además sirve a las peores intenciones de los políticos corruptos que utilizan a los medios para su provecho personal.

Aunque eso es lo que algunos dirigentes latinoamericanos, incluidos algunos presidentes y expresidentes, suelen decir.

Viene a cuento una anécdota contada en 2005, en un congreso de directores de medios, por Arthur Sulzberger, Publisher del NYT: “Lo que más le impactó del caso Jayson Blair [el periodista del mismo diario que durante bastante tiempo publicó reportajes inventados] fue que cuando le preguntó a la familia afectada [por uno de los reportajes falsos] por qué no denunciaron el hecho al diario cuando leyeron la información fabricada por Blair, le contestaron que era porque entendían que ‘esa era la forma como la prensa informaba’” (Fontcuberta & Borrat, p. 47).

Nada de lo dicho es ignorado por Eco. Basta leer con cierto detenimiento su magnífica ponencia ante el Senado italiano. La duda es acerca de la distancia entre el teórico profundo y consciente de las dificultades que enfrenta la comunicación y su disposición al publicar *Número Cero*. Vender este libro como periodístico es algo diferente a una picardía de política editorial. Para decirlo con una metáfora: la novela de Eco tiene tanto que ver con el periodismo como las políticas de la FIFA dirigida por Blatter y Grondona con el fútbol.

## REFERENCIAS

- Fontcuberta, M. de & Borrat, H. (2006). *Periódicos: sistemas complejos, narradores en interacción*. Buenos Aires: La Crujía.
- Eco, U. (1986). *El nombre de la rosa*. Buenos Aires: Lumen-De la Flor.
- Eco, U. (2004). *Cinco escritos morales*. Barcelona: De Bolsillo.
- Eco, U. (2015). *Número Cero*. Buenos Aires: Editorial Lumen.

# Normas para la presentación de artículos y trabajos

*Inmediaciones de la Comunicación* es una revista académica que publica, principalmente, artículos inéditos y, de manera complementaria, otros géneros de la redacción académica y entrevistas a referentes del campo disciplinar abordado.

Los artículos y los trabajos presentados son evaluados posteriormente por el Comité Editorial. Para mejorar la calidad y la pertinencia de los contenidos presentados, a continuación aparecen los aspectos formales que los autores deben tener en cuenta.

## ASPECTOS GENERALES

- título
- nombre del autor o autores
- resumen o *abstract* (en la lengua original del texto y en inglés)
- palabras clave o *keywords* (en la lengua original del texto y en inglés)
- los artículos y los trabajos basados en congresos o jornadas científicas deben dejar constancia en la primera nota en pie de página del texto sobre cuál, cuándo y dónde fue el evento.

## ASPECTOS ESPECÍFICOS

- Si incluye paratextos icónicos en su artículo o trabajo (fotos, reproducción visual de obras pictóricas, gráficas, etc.), mande –además del texto en Word– otros archivos adjuntos con esos contenidos. Tenga en cuenta que la calidad y el “peso” de esos contenidos deben ser acordes con las necesidades técnicas de la edición impresa y digital de la revista.
- Todos los paratextos deben ser numerados y subtítulos de manera descriptiva.

- Los paratextos que procedan total o parcialmente de una fuente de información y aquéllos que sean elaborados en base a informaciones de una o varias fuentes deben incluir los datos de acreditación correspondientes, del mismo modo que se acreditan las citas textuales y contextuales en el texto principal.
- Las páginas no deben estar numeradas.
- Los artículos no deben tener tabulaciones ni encabezamientos.
- Use la fuente tipográfica Times New Roman, tamaño 12, en el cuerpo de texto. Las notas en pie de página, las notas de paratextos y las citas textuales cuya extensión supere las 40 palabras debe escribirlas en Times New Roman, tamaño 10.
- Aplique siempre el espacio interlineal sencillo.
- El título del artículo debe estar centrado, en minúsculas y en negrita. Abajo ubique el nombre del autor o de los autores, también centrado.
- Al final del artículo o trabajo incluya la reseña curricular del autor o autores (no más de 200 palabras cada reseña).
- Los subtítulos deben estar justificados a la izquierda, en minúsculas y en negrita.
- Escriba en *itálica* las palabras en idiomas extranjeros, términos técnicos y la primera vez que mencione o introduzca un concepto en el texto principal o en una nota al pie.
- La extensión máxima de los artículos es 20.000 caracteres con espacio (incluyendo notas y Referencias).
- Las notas en pie de página –la menor cantidad posible– deben aparecer numeradas y en la misma página donde son mencionadas en el texto principal.
- No mal use, omita ni abuse de las letras mayúsculas, las abreviaturas y la puntuación.
- No utilice subrayado ni negrita para enfatizar el contenido de lo escrito, trate de lograr su propósito a través de la calidad y la precisión de la redacción.

## ASPECTOS DE ESTILO

*Inmediaciones de la Comunicación* es una revista académica que aplica la norma estilo de la American Psychological Association (APA) y trata de ajustarla a las posibilidades técnicas y expresivas de la publicación. Al respecto, solicitamos a los colaboradores que tengan en cuenta los requisitos que dicta APA para citaciones, acreditaciones parentéticas, orden de los datos en las referencias, destaques gráficos y otros aspectos de estilo que aparecen en las siguientes fuentes:

American Psychological Association. (2009). *Publication manual of the American Psychological Association* (6th ed.). Washington, DC: American Psychological Association.

Biblioteca de la Universidad de Alcalá de Henares (actualizado, enero de 2015). Referencias bibliográficas Style APA 6th edition (pdf didáctico en línea). Recuperado de: <http://biblioteca.uah.es/investigacion/documentos/Ejemplos-apa-buah.pdf>

Para enviar archivos o hacer consultas, dirijase a [inmediaciones@ort.edu.uy](mailto:inmediaciones@ort.edu.uy)





*Educando para la vida*

VOL. 10 - N° 10 - DICIEMBRE 2015

ISSN: 1510-5091 - ISSN: 1688-8626 (EN LÍNEA)