

Música popular: algunas propuestas para su estudio. Aproximaciones a la música de fusión en la ciudad de Santa Fe

Elina Goldsack

María Inés López

Hernán Pérez

El estudio de la música popular es imprescindible para comprender nuestra contemporaneidad musical. Constituye un porcentaje muy alto de la música que circula y se escucha, y su especificidad y multitextualidad nos conecta con el análisis de factores específicamente musicales, además de los sociales, estéticos y contextuales, que nos aportan una mirada más completa para entender nuestro pasado reciente y nuestra actualidad. Ha sido y aún sigue siendo muy difícil insertar estos estudios en el ámbito académico, así como producir sistematizaciones válidas para su enseñanza. Su incorporación se ha visto muchas veces obstaculizada por enfoques que revelan, en algunos casos, que si no se incorporan sus “procedimientos de producción” característicos,¹ ni se tiene en cuenta su especificidad, se siguen reproduciendo modelos pedagógicos pensados para otras músicas, lo cual denota a su vez un planteo de supuesta “universalidad” de los mismos. Esto a su vez provoca una reducción y simplificación, todo se vuelve analizable desde la perspectiva de la música académica, lo cual implica una subvaloración implícita.

¹ Escribe Madoery (2000: 7) “La realización de la música implica un complejo proceso anterior a su puesta en acto. Al escuchar una obra en vivo o grabada asistimos a la culminación de este proceso que se remonta al origen mismo de la obra. Este camino transitado desde el *antes* hasta el *presente del acto* conforma lo que denominamos *procedimientos de producción musical*. Estos procedimientos incluyen cuatro momentos: la creación, el arreglo, el ensayo y la grabación o presentación en público (Menezes Bastos, 1997) (*performance*)

Así, abordar estos estudios plantea una búsqueda de equilibrio entre la mirada sociológica, el análisis técnico y el valor artístico. A pesar de los intentos de algunos músicos y estudiosos por borrar fronteras entre la música académica y la popular, las diferencias ideológicas y de enfoque en relación a la investigación son tema de debate. Así lo demuestran las afirmaciones de Simon Frith (2001:413)

En la base de cualquier distinción entre la música “seria” y la “popular” subyace una presunción sobre el origen del valor musical. La música seria es importante porque trasciende las fuerzas sociales; la música popular carece de valor estético porque está condicionada por ellas (...) Las teorías estéticas de la música clásica siguen manteniendo un cariz decididamente a-sociológico, la música popular, por el contrario, se considera buena sólo para hacer teoría sociológica con ella.

También Héctor Fouce (2006:199) analiza esta situación:

La afirmación de Merriam (2001) de que la etnomusicología es el estudio de la música en la cultura, confirmaba la ruptura con el paradigma que había dominado (y probablemente aún domina) la musicología clásica, concebida como “un sistema conceptual para demostrar la superioridad estética y una mitológica cualidad supra-social, eterna o absoluta de los estilos musicales de la música artística centro-europea” (Tagg, 1987:279). De hecho, este paradigma musicológico no se ha ocupado de otras músicas porque, simplemente, les ha negado la categoría de tales, asumiendo su falta de interés como objeto estético.

Otra de sus características es que abarca un campo en constante movimiento y transformación, que se resiste a ser limitado, incorporando manifestaciones muy diversas. Su aparición en la investigación musicológica es relativamente reciente, por lo tanto algunas de sus categorías de análisis y terminología, son continuo objeto de debate y discusión por parte de los investigadores. Es por ello que en esta instancia del Proyecto “Los géneros en la música popular de la ciudad de Santa Fe. Cruzamientos e hibridaciones durante la década del '80” es necesario aclarar los alcances de algunos términos y delimitar claramente el objeto de estudio. La construcción de este marco teórico se basa en la descripción de su especificidad, tomando como ejes las definiciones que circulan sobre música popular y algunas de sus características, en relación con los medios y la tecnología, su implicancia en la construcción de identidades sociales y la problemática de los géneros.

1. Definiciones

El término “música popular” (MP) es tan abarcativo que incluye, las acepciones de “popular” descritas por la Real Academia Española (del pueblo, relativo a él, de las clases sociales menos favorecidas, muy querido o conocido) y también está referido a músicas que no siendo masivas ni muy conocidas, ni pertenecientes a las clases sociales menos favorecidas, son consideradas populares por el tipo de repertorio, los instrumentos que utilizan o por sus modos de producción.

Otra forma usual de definir la música popular, es en oposición a la “música culta o académica” como si fuera la otra cara de una moneda, como si la delimitación de su especificidad ayudara a su identificación. Se propone asumir la diferencia para reconocer que no son iguales, clarificando sus particularidades para su mejor interpretación y comprensión.

Es a partir de estas consideraciones e intentando profundizar en este aspecto, que realizamos un cuadro comparativo, eligiendo a modo representativo definiciones realizadas por distintas personalidades de la música y la musicología. En el cuadro, está consignado el origen, la especialidad, la fecha de nacimiento del autor o la fecha en que fue formulada la enunciación, como factores determinantes para comprender el alcance de las mismas. La elección de estas definiciones no fue realizada al azar sino que responde a un fundamento. Béla Bartók representa un lazo de unión, ya que su trabajo como musicólogo y compositor está emparentado con la música popular húngara y la música académica. Carlos Vega es un pionero en la investigación en nuestro país, que definió y desarrolló una descripción de esta música que no es clásica ni perteneciente a los pueblos originarios, proponiendo el término “Mesomúsica”. Los musicólogos García Brunelli, Hidalgo y Salton realizaron un aporte muy importante en el estudio y clasificación de lo que denominaron “Música popular urbana”. Juan Pablo González representa una mirada actual de la musicología incorporando la denominación “Música popular urbana”, aportando en la descripción de sus particularidades. Rodolfo Alchourrón fue de los pocos músicos populares que sistematizó una metodología para el arreglo, la composición y la improvisación de la MP y reflexionó sobre ella. Fischerman en su carácter de músico y periodista incorpora en sus definiciones la perspectiva de la MP que no es masiva.

Béla Bartók
(húngaro)
1882–1945
Compositor
Pianista
Investigador

En general, se cree que la música popular de un país constituye un todo homogéneo y uniforme, pero en la realidad las cosas nunca se dan con tales caracteres. En los hechos, la MP está compuesta por dos géneros de material musical: la música culta popular (en otros términos, la MP ciudadana) y la música popular de las aldeas (la música campesina).

Podemos llamar MP ciudadana a aquellas melodías compuestas por autores *dilettantes* pertenecientes a la clase burguesa y, por ello, difundidas sobre todo en la clase burguesa. Todos conocen una buena cantidad de estas canciones, pero sin haberlas escrito o impreso jamás. Además, a nadie le preocupa recordar el nombre del autor.

La música campesina en sentido estricto no es, en el fondo otra cosa que el producto de una elaboración cumplida por un instinto que actúa inconscientemente en los individuos no influidos por la cultura ciudadana. Por ello, estas melodías alcanzan la más alta perfección artística, porque son verdaderos ejemplos de la posibilidad de expresar una idea musical con la mayor perfección, en la forma más sintética y por los medios más modernos. (1979:66)

Carlos Vega
(argentino)
1898–1966
Musicólogo

La *mesomúsica* alimenta innumerables editoriales impresoras que atienden el consumo de millones de estudiantes y aficionados (...) sostiene grandes industrias del disco y las fábricas de aparatos grabadores y reproductores; (...) mantiene la mayor parte de los programas de radiofonía y televisión y la correlativa producción de los fabricantes de aparatos receptores para el público; (...) sostiene la profesión de ejecutante; (...) sustenta las fábricas de instrumentos musicales y las editoriales de métodos de solfeo e instrumentales; requiere secciones de comentarios en diarios y periódicos; suministra repertorio para espectáculos, cines, teatros, y como música para la danza de salón, nutre las academias de enseñanza, los bailes públicos y toda la producción auxiliar de los más diversos órdenes (incluso los reproductores monederos, las impresiones de propaganda y catálogos, los programas, los avisos, etc.) y los servicios oficiales a que obliga el consumo público. (...) aloja en grandes edificios modernos las instituciones de derecho de autor y del derecho del intérprete. (Vega 1979:10)

García Brunelli,
Hidalgo, Saltón
(argentinos)
Musicólogos.
Artículo publicado
en 1982 (Revista
del Instituto
de Musicología
Carlos Vega)

La *Música Popular Urbana* es la música de creación y producción urbana, de dispersión y consumo en grupos urbanos y folklóricos, cuya raíz puede ser urbana y folklórica, y es difundida principalmente por los medios de comunicación masiva, dirigida a las mayorías —incluyendo grupos caracterizados que la integran—. Se manifiesta a través de una gran diversidad de especies con diferentes niveles de elaboración, testimoniando la realidad social de la cultura urbana. (Brunelli, Hidalgo, Saltón, 1982:71)

Alchourrón
(argentino)
1934–1999
Compositor
Arreglador
Guitarrista

Cuando digo “música popular” me estoy refiriendo a las múltiples modalidades y variantes de la música contemporánea, con o sin valor artístico, de divulgación más o menos masiva, y que es la materia esencial de un proceso de comercialización, en oposición a la que comúnmente llamamos música “clásica”, “cultura”, “erudita”, “de concierto”, etcétera.

“Popular” es, para mí, tanto la música que ha llegado a ser muy conocida a través de los medios de difusión (pop, rock and roll u otras similares), como otras expresiones musicales, folklóricas o localistas que, aunque a veces muy conocidas, interesan a públicos menos numerosos (jazz, tango, flamenco, etc.) También considero popular a la música utilizada en cine, televisión, radio, teatro, etc., en forma de “cortinas”, música de fondo, incidental, etc. (siempre que no sea deliberadamente “clásica”), al igual que la música que resulta de elaboraciones creativas más o menos originales que transforman elementos sencillos, enraizados en la cultura de un pueblo, en expresiones musicales más refinadas. Esta última es “impopular” en la práctica y frecuentemente incluye componentes tomados de la música “cultura”. Dado el valor artístico que generalmente posee, sería también muy aceptada si se le prestara el mismo apoyo económico que se da a otras expresiones de menor calidad... Pero siempre hay que tener en cuenta que para el artista “ (...) no es muy importante el rótulo bajo el cual caiga lo que hace sino la actividad creativa que realiza, y luego, por supuesto, la obra que resulte de ello (...)” Alchourrón (1991:4)

Juan Pablo
González
(chileno)
2001
Musicólogo

Entenderemos como Música Popular Urbana, una música mediatizada, masiva y modernizante, es mediatizada en las relaciones música/público, a través de la industria y la tecnología; y música/músico, quien recibe su arte principalmente a través de grabaciones. Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta. (2001:38)

Fischerman
(argentino)
2004
Periodista

Gran parte de la música que circula desde la creación de medios como la piano-la, la radio y, por supuesto, desde la existencia de la grabación, se corresponde con lo que el mercado denomina “música popular”.

La condición de popular manejada por la industria discográfica y compartida por el público no estaría, entonces, referida a la popularidad sino a la naturaleza de los materiales o las tradiciones con que estas músicas dialogan de manera predominante. Pero las maneras de este dialogo y los grados de elaboración, transformación, enmascaramiento y reconstrucción de esos materiales son lo suficientemente distintos entre sí como para que sea necesario hablar de categorías musicales diferentes. (2004:29)

La relación tan estrecha de la MP con la contemporaneidad hace necesario una continua re-conceptualización, vemos cómo las diferencias e inclusiones tienen que ver con la época y el lugar desde donde se producen.

Es revelador lo que señala Philip Tagg ante la pregunta de Gilherme Alencar de Pinto sobre si existe una definición positiva de música popular o música popular es simplemente lo que no es...:

No la tengo, en serio. La única razón porque la expresión música popular existe es porque hay un montón de prácticas musicales excluidas de las instituciones de educación musical. Hay que llamarlas de algún modo (Tagg, entrevistado por Alencar de Pinto, 2004:1).

Tomando la definición de Juan Pablo González, ampliamos la delimitación no sólo a las audiencias juveniles, ya que sostenemos que es un fenómeno de mucho mayor alcance y que sus particularidades de circulación varían en función de los grupos sociales que la consumen o la producen, siendo una de sus variables la pertenencia generacional. También incorporamos la consideración de algunas manifestaciones (como las que estamos estudiando, en la ciudad de Santa Fe) que no presentan un rasgo de masividad, compartiendo el enfoque de Fischerman, en cuanto a que la condición de popular estaría referida a la naturaleza de los materiales o las tradiciones con que estas músicas dialogan de manera predominante.

58|59

2. Características de sus prácticas de producción y circulación

En cuanto a las características en común que podrían encontrarse en estas manifestaciones musicales, si bien no son compartidas en su totalidad, conviene enumerarlas para comprender los alcances del término y su utilización. Las mismas están ligadas a aspectos inherentes a la composición e interpretación; algunas de ellas son:

1. Eje en la ejecución como texto principal, como ha hecho notar Omar Corrado (1989), y presencia de parámetros no notacionables o difícilmente notacionables ligados a la misma, como cuestiones expresivas, el sonido, el timbre, el tratamiento electro musical, la ornamentación, entre otros (Tagg 1982:5).

2. Circulación predominantemente sonora en detrimento del registro escrito, desde lo performativo hasta la grabación que “junto con constituir un mecanismo de comunicación y consumo, se constituye en forma de escritura, permitiendo el desarrollo de nuevas estrategias de composición y performance, que han impulsado el desarrollo de la música popular a lo largo del siglo XX.” (González 2001: 9) La grabación se convierte en objetivo fundamental en la concreción del producto musical para la profesionalización o la búsqueda de posibilidades de inserción o difusión.

3. Un rasgo importante de espontaneidad en la relación con el instrumento, la música y su interpretación. La música en la calle, las peñas, las reuniones con “guitarreadas”, representan una forma de relacionarse con la música de manera más directa, sin tantas mediaciones.

4. Relación directa con la tecnología. La puesta en escena de agrupaciones de los distintos géneros incluye extensas pruebas de sonido y manejos de herramientas de amplificación con diferente grado de complejidad. En algunos casos se utilizan “efectos” como parte de las búsquedas tímbricas y creativas (diferentes tipos de cámaras, delay, distorsión, etc.).

5. Pertenencia en mayor o menor medida a un género determinado o a varios (en el caso de hibridaciones), lo cual delimitará un “texto código” (estructuras formales, patrones rítmicos, swing, fraseos, acentuaciones, etc.) al que hace referencia Octavio Sánchez, tomando nociones de Luri Lotman en su *Semiótica de la cultura*.² Dice :

Es un texto que sirve como modelo pero que actúa, frecuentemente, sin que se tenga conciencia, organizando, en el caso de la música, la memoria del instrumentista o del compositor, dictándole los límites de la variación posible del texto (Sánchez, 2006:6)

6. Organización del discurso musical a partir de patrones rítmicos que funcionan como “columna vertebral” (claves, groove) en donde la repetición tiene una importancia estructural.

7. Utilización de la improvisación en diferentes funciones: a) individual o grupal como punto de partida para la composición; b) como forma de conocerse, comunicarse o disfrutar (“zapada”, “jam session”); c) como espacio de despliegue virtuosístico; d) como espacio creativo.

8. Importante grado de libertad y participación creativa del intérprete, que puede modificar una repetición en forma rítmica o melódica–armónica, incluir diferentes secciones de improvisación, eliminar una parte o llegar a casi construir un tema nuevo. Así, el original es como un recuerdo compartido entre el intérprete y los oyentes sin negar la pertenencia al compositor.

² Señala Sánchez, citando a Lotman (1996:95) El texto código “No es una colección abstracta de reglas para la construcción de un texto, sino un todo construido sintagmáticamente, una estructura organizada de signos. Debemos subrayar que en el curso del funcionamiento cultural —en el proceso de formación del texto o en la metadescripción del investigador— cada signo del texto–código puede presentarse ante nosotros en forma de paradigma.”

9. Características de la composición: la utilización de la improvisación, las letras, los patrones rítmicos y las formas como puntos de partida, la creación simultánea de letra y música, la composición grupal, la grabación como herramienta y partitura casi inexistente en muchos casos o como último eslabón de la cadena (muchas veces encargada a un tercero).

10. En el caso de que exista escritura, su rol es completamente diferente al de la música académica: Podemos señalar los siguientes aspectos: a) Existencia de diferentes tipos de “partituras” según la función que cumplan y el estilo al que pertenecan; b) Transcripciones de músicas ya grabadas (que se refieren a una versión de un tema); c) Ediciones simplificadas rítmicamente que sirven como guía para el ejecutante pero que si se tocan tal cual están escritas no dan cuenta de la obra original, por lo cual el intérprete debe conocerla; d) Textos de canciones con cifrados; e) Partituras del “tema” en notación tradicional y el cifrado americano que plantean una decodificación con ciertas libertades y conocimiento del estilo; f) Uso de notaciones alternativas a la tradicional, como cifrados y tablaturas; g) Decodificación no unívoca de los signos tradicionales, que funcionan como guía y no dan cuenta de lo sonoro fielmente; h) importante manejo del sistema tradicional de lecto-escritura junto con las características propias del estilo (arregladores y músicos de tango, jazz, salsa...).

11. Presencia de innumerables versiones de la misma obra con notables diferencias con las del autor, en las cuales se mantienen algunos rasgos que las hacen reconocibles en relación con lo rítmico-melódico. En las mismas, a veces se encuentran modificaciones involuntarias o deliberadas, en las que el intérprete comparte el eje de las decisiones con el compositor, desdibujándose si se quiere la figura del mismo. Es de destacar que en este punto, aparece la dicotomía entre la permanencia de la obra y las constantes variantes a las que se ve sometida en el transcurso de su circulación y de las versiones que la recrean pero a la vez agregan o modifican sentidos presentes en la obra original.³

12. Figura del arreglador como alternativa al compositor y al intérprete y del arreglo como otro modo de producción entre la composición y la interpretación. En algunos casos no está tan clara la delimitación de roles como compositor, intérprete o arreglador. Frecuentemente existen cruzamientos, y es habitual que el compositor

³ Las consideraciones de este punto y el anterior aparecen esbozadas en el artículo “la escritura musical tiene sus bemoles” de María Inés López y Fabián Pínnola. Jornadas de Lectura y Escritura del Litoral. FHUC, UNL. Septiembre de 2006.

sea a la vez intérprete de sus propias composiciones o de las de otros, o que el intérprete y/o arreglador, aunque no se propongan componer, estén abordando continuamente el trabajo creativo, al elaborar sus versiones de las obras. De todas maneras, como afirma Madoery (2000:88) la figura del arreglador es propia de la música popular, ya que en el contexto de la música académica no aparece tampoco la idea de versión. Se incorpora además, en muchos casos, el productor, que aporta al campo de decisiones estéticas, de estilo o comerciales, sobre el resultado final con diferentes grados de protagonismo.

13. Multitextualidad. Para entender el fenómeno de la música popular es fundamental analizarlo en varias dimensiones que abarcan desde lo musical–performativo, en sus múltiples facetas (partitura si existe, grabación, ejecución en vivo), hasta lo mediático, social, semiótico (en sus posibilidades de circulación, relación con identidades construidas y posibilidad de generar sentidos).

3. Relación con la industria cultural, los medios masivos y la tecnología

Plantea Juan Pablo González (2001:4) que más de un 80% de la música que escucha el latinoamericano es una música mediatizada, masiva y modernizante. Su condición de mediatizada estaría dada en las relaciones entre música y público, a través de la industria cultural y la tecnología. Por otra parte en algunos casos también estaría mediatizada la relación música–músico porque el mismo adquiere su formación a través de grabaciones, de las cuales aprende y recibe. Plantea:

La escritura y la oralidad actuarán más que nada como complementos al aprendizaje mediatizado del músico popular. (González, 2001:4)

Sostiene además el autor que es masiva al llegar a millones de personas en forma simultánea, no sólo a través de la historia como la música clásica por ejemplo. Dice:

En tiempos de *internacionalización*, se exportaban/importaban prácticas musicales nacionales, creando un diálogo de nación a nación. De este modo, entre 1920 y 1950, un público nacional preexistente, adoptó y adaptó géneros como el tango, el bolero o el mambo, ampliándose en proporción geométrica, los receptores/consumidores de estos géneros. En tiempos de *globalización*, en cambio, serán prácticas más localizadas —en las personas o en la historia— las que circulen vertiginosamente entre un amplio público articulado por nuevas formas de consumo. (González, 2001:4)

Por último, sería modernizante por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología, las comunicaciones y la sensibilidad urbana.

La música popular forma parte central de la modernidad y del concepto de progreso difundido desde la metrópolis. Más aún, contribuye a generar y a socializar dicha modernidad, a través de la paulatina liberación experimentada por el cuerpo y las relaciones intergenéricas; por la incorporación de la alteridad negra y mestiza a las culturas blancas dominantes; por su carácter cosmopolita, democrático y participativo y por su capacidad para construir una sensibilidad en sintonía con la época. (González, 2001:4)

También señala que en América Latina, el campo de la música popular mediaticizada aparece cruzado por músicas locales y tradicionales que se han incorporado a estos procesos de mediatización, haciéndose funcionales desde el interior de la cultura de masas. Plantea el caso del folklore que comienza a circular en discos que se transformarán en fuente de preservación y transmisión complementaria a la de la memoria y fijarán mediatizadamente un determinado repertorio o performance. “El rito arraigado en la comunidad entonces, se transforma en espectáculo desarraigado por la masa”. Además la desterritorialización del folklore plantea cuestionamientos a su autenticidad y valor estético e identitario, generando múltiples debates al respecto.

62|63

La relación con la tecnología genera significativos cambios en la sensibilidad del oyente que enumera claramente De Carvalho:

Sostengo que los medios masivos de comunicación y difusión cultural provocan una constante renovación en la percepción del oyente de música, en la medida en que están siempre experimentando con reglas comunicativas y buscando avanzar en la tecnología de confección de los nuevos productos musicales y en los mecanismos de interacción del producto musical con sus consumidores. Ello propicia un clima de homogeneidad estética que va mucho más allá de las diferencias formales o estructurales entre los diversos estilos musicales que circulan en el mercado. Hace una generación apenas, las diferencias de gusto eran enmarcadas principalmente por barreras de clase o de grupos de pertenencia y el idioma de la distinción, tal como lo investigó extensivamente Pierre Bourdieu (1979), regía claramente la difusión social de los estilos musicales. Hoy día los medios masivos permiten un aumento considerable del consumo musical y la distinción de clase empieza a dar lugar a un clima más cosmopolita, estimulando la convivencia de estilos musicales formalmente muy distintos entre sí, pero co-

mensurables en cuanto parte de un mismo universo mediático que homogeiniza el impacto sensorial de la música. (De Carvalho, 1995:3)

Este artículo, no toma en cuenta fenómenos posteriores como el uso de la PC y la circulación de música vía Internet que aumentan la accesibilidad, la posibilidad de almacenamiento y cambian abismalmente las reglas de juego en cuanto a la comercialización del hecho musical, o la proliferación de reproductores personales que invierten el efecto del walkman señalado por el autor, socializando la escucha en ámbitos públicos, en la que se participa aunque no se quiera. De todas maneras da cuenta de tendencias que se han profundizado, y así como señala que esta gran accesibilidad actual de las músicas de las distintas culturas es algo extremadamente positivo, ya que inspira a creadores y oyentes sensibles a explorar dimensiones y lenguajes sonoros hasta hace muy poco tiempo desconocidos, afirma que preocupa que la pérdida o irrelevancia del espacio ritual y su consecuente ecualización tecnológica intensifique la inconmensurabilidad estética e ideológica entre universos musicales que se sitúan en los polos extremos de esa oposición entre ritual y simulacro. Concluye afirmando que

Así, la sensibilidad musical contemporánea ciertamente se expandió, como nunca quizás en toda la historia conocida, en la misma medida en que se perdió, de un modo igualmente inaudito, sutileza y profundidad. (De Carvalho, 1995:21).

Por otro lado, desde la creación de la grabación y su accesibilidad, se generaron dos situaciones descritas por Diego Fischerman que fueron generando otro tipo de escuchas.

La radio y el disco, principalmente, sumados al acceso de públicos cada vez más amplios a bienes de consumo material (las radios y los tocadiscos, entre ellos) y al mercado del espectáculo (el cine también tuvo una importancia significativa en esta ampliación del universo de los consumidores de entretenimiento ligado, de maneras más o menos directas, a lo artístico) abrieron la posibilidad de que alguien estuviera en su casa sin hacer otra cosa que escuchar música. Lo que antes requería situarse en el lugar de los hechos, participar de ellos y muchas veces cantar o tocar un instrumento, cambió definitivamente su modo de circulación. Y esto provocó dos situaciones absolutamente nuevas. Por un lado, lo popular salió del contexto popular (del pueblo). La música de una fiesta pudo ser escuchada fuera de esa fiesta; la música del baile empezó a sonar en las casas. [...] La otra consecuencia, sin embargo, fue aún mas importante y se relacionó con la

aparición de músicas que, sin perder del todo su conexión con esas tradiciones populares (con toda una gradación de distancia respecto de ellas, según el caso), fueron tendiendo hacia la abstracción, hacia una música más cercana a la idea de *arte puro*, de *música absoluta*.” (Fischerman, 2004: 30 y 31)

La industria cultural también ha influido en la delimitación de los géneros en la música popular, pero su conformación, depende de varios aspectos como los sociales-identitarios, además de los estrictamente musicales, que hacen que un género se consolide y circule como tal. Como afirma Madoery “Es evidente que la industria precisa de géneros para sus estrategias de mercado, lo que no es admisible, es pensar que estos marcos, conjunto de reglas socialmente aceptadas o texto-códigos, sean una invención de la industria.” (Madoery 2001:4). A su vez, Keith Negus encuentra en los géneros posibilidades de desarrollo creativo, y toma como base para desarrollar este pensamiento el género salsa, que como el jazz y el rock implican un campo sumamente amplio y en continua transformación. (Negus 1999-2005:58-59 citado por Madoery 2001:4)

4. Músicos desconocidos, músicos independientes, una relación diferente con la industria cultural

64|65

Hay músicos que uno conoce en guitarreadas, que para escucharlos hay que llegar hasta su casa, porque no grabaron, porque abandonaron el oficio o nunca subieron al tablado.

Tal vez, un día los programas culturales y sus administradores contemplan esto y salgan a buscarlos. (Coqui Ortiz, 2002)⁴

Existe una gran cantidad de músicos que no pertenecen a la industria cultural y que no forman parte de la masividad. Son los músicos callejeros, los que tocan en pubs o pequeñas salas, los independientes, los músicos de pueblos o ciudades del interior. Estos artistas permanecen en una especie de “semi-profesionalización” en donde la no pertenencia a grandes productoras ni grandes sellos, en muchos casos, permite un mayor grado de libertad y creatividad, pero también mucha dificultad en la supervivencia.

⁴ CD *Coqui Ortiz en grupo Shagrada Medra*, 2002.

En una búsqueda de construir espacios para este camino alternativo es que en la Argentina se vienen generando distintos tipos de agrupaciones y sellos independientes.

La historia de la agrupación MIA (Músicos Independientes Asociados) formada en el seno de la familia Vitale durante la década del '70 fue una precursora en este tipo de organización.

MIA además de ser uno de los primeros grupos totalmente independientes, era una cooperativa musical que aglutinaba muchísimas actividades: charlas, clínicas, recitales, etc. Una de las principales formas de organizarse junto con sus fanáticos eran las llamadas fichas, que eran entregadas luego de sus recitales para tener todos los datos de una determinada persona, la cual tenía la posibilidad de recibir el disco por correo antes de ser editado. “Y con el sistema de venta anticipada, juntamos el dinero para producirlo. La venta anticipada se hace vendiendo vales. Todos aquellos que compran el disco antes de que salga quedan gratuitamente invitados al recital de presentación. Y de esa manera, además, nos ayudan a pagar los gastos de grabación e impresión”, decía Emilio Rivoira, saxo tenor de MIA en el número 35 de Expreso Imaginario, de junio de 1979. (Pavía, 2006)

No sólo agrupaba músicos, como lo explican sus integrantes para la revista Rock Superstar:

La cooperativa agrupa músicos, técnicos de sonido, iluminadores y diseñador gráfico, todo esto es MIA. Más o menos de 18 a 20 miembros fijos. (Contreras, 1978:1)

En el mismo reportaje se refieren a la forma de organizarse musicalmente en donde también marcaron una singularidad

En cuanto a nosotros, no formamos siempre un mismo grupo de músicos. A veces se forma un trío y de pronto dos de ese trío, con otro, forman un cuarteto, y hacemos distintas variantes. Se van formando como pequeños subgrupos dentro del grupo, trabajando en forma paralela. Con esto se logra hacer música diferente. Aparte todos componemos. Nuestro estilo musical es difícil de definir, partiendo de esta base, podemos decir que abarcamos una gran cantidad de estilos. No porque uno sea bueno o sea malo, sino porque se da así. Aparece, tanto el jazz-rock, como la música clásica, el folk o algún resabio folklórico de algún país extraño o del nuestro. Lo que hacemos no es un estilo fijo definido, porque somos muchos compositores. (Contreras, 1978:1)

La idea de grupo no sólo estaba referida a la organización de recitales y grabaciones sino también a la composición, como lo explican a partir de la grabación del disco “Cornonstipicum” su tercer LP.

El lado uno refleja la línea compositiva de Daniel, son temas de él y otros de Lito. El lado dos refleja la forma de componer colectivamente. (Contreras, 1978:1)

La existencia de MIA fue un punto de partida para muchas agrupaciones que siguieron, no siempre manteniendo el concepto de producción, composición, enseñanza como un todo, sino fundamentalmente ligado a la idea de independencia de los músicos. La AMA (Alternativa Musical Argentina) generada en la ciudad de Paraná en la década del '80, conformaba una agrupación que organizaba importantes recitales en donde se difundían grupos independientes del país intentando generar espacios de autogestión.

En la actualidad existen agrupaciones en el interior del país como es el caso de MIAS (Músicos Independientes Asociados de Salta), AMI (Asociación de Músicos Independientes) que nuclea a músicos de la región patagónica, en Capital Federal UMI (Unión de Músicos Independientes) y FIMA (Federación Independiente de Músicos de la Argentina) entre otras.

Esta característica que define a muchos músicos de la Argentina es explicada por Diego Boris, presidente de la FIMA (Federación Independiente de Músicos de Argentina):

Un músico independiente es alguien que, por necesidad o por elección, privilegia por sobre cualquier otra ecuación económica la posibilidad de ejercitar su libertad artística. Ser independiente no te garantiza que seas libre. Muchas veces, alguien es independiente y termina cayendo en los mismos formatos que el circuito comercial va direccionando. No es una garantía pero es una de las condiciones que uno necesita por lo menos, para poder ejercitar la libertad artística. (Boris, entrevistado por Rinaldi, 2009)

5. Música Popular: identidad y narratividad

En este punto, es importante interrogarse sobre las funciones sociales de la música popular y sus implicaciones para la estética. Plantea el sociólogo Simon Frith que la cuestión que debemos responder no es qué revela la música popular sobre los individuos sino cómo ésta música los construye. Afirma que la experiencia de la

música popular es una experiencia de ubicación, ya que en respuesta a una canción, nos sentimos atraídos fortuitamente hacia alianzas afectivas y emocionales con los intérpretes y con las interpretaciones de los otros fans. Establece una comparación con otras áreas de la cultura popular como el deporte o la moda, planteando que la música resulta particularmente importante para este proceso de toma de posición por su directa intensidad emocional

En todos estos casos la música puede representar, simbolizar y ofrecer la experiencia inmediata de la identidad colectiva. Otras formas culturales —pintura, literatura, diseño— pueden articular y exhibir algún tipo de valor y orgullo compartidos, pero sólo la música puede hacer que los sientas. (Frith, 2001:422)

Según este autor, las funciones sociales de la música popular están relacionadas con la constitución de la identidad, con el manejo de los sentimientos y emociones y con la organización del tiempo. Afirma además que cada una de estas funciones depende a su vez de una concepción de la música como algo que puede ser poseído, que de un modo intuitivo nos provee de una experiencia que trasciende la cotidianidad y nos permite “salirnos de nosotros mismos”. Relaciona la valoración que hacemos de la música con su eficacia para cumplir estas funciones y conectarse con la idea de trascendencia. (Frith 2001:421, 422, 427).

Para responder por qué la música juega un rol preponderante en la construcción de identidades sociales, Middleton (1989), Frith (1990) y Vila (1996), entre otros han usado la teoría de la interpelación.⁵ Vila incorpora a la teoría interpelatoria, la teoría de la narratividad, agregando la noción de tramas argumentales, para explicar el hecho de que en la recepción musical no todos los sujetos respondan de igual manera a una interpelación. Esto indicaría que las estructuras musicales no poseen la capacidad intrínseca de transmitir sentido sino que

⁵ Explica Pelinsky (2000: 167) que para Middleton la función interpelativa de la música consiste en mecanismos que ponen al público de una ejecución musical en la posición particular de destinatarios de un mensaje, y que debido a sus códigos múltiples, superpuestos y complejos, la música posee el poder de interpelar actores sociales muy diversos entre sí. Afirma que además la música no sólo construye significados a través de sus propios recursos expresivos (ritmos, armonías, melodías, texto literario), sino que los hace pasar a través de los textos, “paratextos” y diversos discursos que en torno a ella se construyen.

la música para nosotros sí tiene sentido (no intrínseco, pero sentido al fin), y tal sentido está ligado a las articulaciones en las cuales ha participado en el pasado. (...) así, la música no llega vacía al encuentro de los actores sociales que le proveerían de sentido, sino que, por el contrario, llega plagada de múltiples (y muchas veces contradictorias) connotaciones de sentido. Y es justamente en este proceso constante de articulación y rearticulación de sentido donde la idea de trama argumental puede servirnos para entender los límites posibles de tales articulaciones y, con ello, tener un conocimiento un poco más preciso de por qué algunas articulaciones son más exitosas que otras. Mi idea es que los eventos sociales en general (entre ellos los ligados a la música) son construidos como “experiencia” al interior de tramas argumentales que les dan sentido. Así, es justamente la trama argumental de mi identidad narrativa la que dirige el proceso de selección de lo “real” que es concomitante a toda construcción identitaria. (Vila, 1996:14)

A su vez, la disposición para materializar (o simbolizar) ciertos sentidos y no otros, ha sido asignada arbitrariamente por los hábitos de una cultura determinada, es decir, determinadas músicas tienen usos (en la publicidad, cine, circulación mediática en general) que inmediatamente despiertan en el oyente asociaciones y connotaciones de sentido. Algunas consideraciones críticas que hace Pelinsky al texto de Vila tienen que ver con que se le asigna poco lugar a la corporalidad de la experiencia musical en esta categoría logocéntrica y discursiva de narratividad y de trama. Afirma que cuando la negociación de sentidos o la reinterpretación de significados —que contribuyen a la formación de nuestro sentimiento de identidad—, se producen a través de la música, tienen que ver con procesos irracionales que escapan al discurso racional, pero que pueden ser objeto de una descripción fenomenológica en cuanto a su relación con la corporalidad de la percepción.⁶ Además plantea que los procesos de identificación musical son mucho más variados y complejos que lo que nos hace creer la propuesta de interpelación y trama narrativa, la experiencia de identificación musical puede materializarse de mil maneras diferentes, contingencias casuales o arbitrarias que componen la existencia humana y cuyo sentido “no podemos aprehender en esquemas intelectuales transparentes, porque pertenecen a otra trama: la inescrutable trama del azar.”

68|69

⁶ Se refiere aquí al enfoque de Merleau Ponty en su *Phenomenologie de la perception* (1945). Otro texto que aborda esta problemática es Herman Parret, Ver y escuchar *De la semiótica a la estética*. Enunciación, sensación, pasiones. Edicial S.A. Buenos Aires. 1995.

(...) “Hay buenas razones para pensar que si no todos los miembros de un grupo humano aceptan las interpelaciones ofrecidas por la música de su cultura, se debe, entre otras circunstancias, a que, en nuestra época, las agrupaciones humanas son cada vez más heterogéneas, fragmentadas, contradictorias y caledoscópicas (Clifford 1988) (...) con ello queremos decir que el modelo de explicación basado en el poder de la trama personal para aceptar o rechazar una interpelación dada, es, en realidad, función de tramas más vastas, de verdaderas redes que en el mundo actual exigen la formación de identidades transétnicas y transnacionales. Una gran cantidad de músicas populares contemporáneas lo han entendido así. Su manera de operar consiste en fundir y confundir las identidades territorializadas”. Sugiere el ejemplo del tango, que desde muy temprano se comprendió como posibilidad de tramas infinitas, sometándose a interpelaciones transculturales y donde fue, se inventó nuevas tramas y nuevas identidades. (Pelinesky 2001:172–175)

En síntesis, los factores que explican por qué ciertas músicas (como la que estamos estudiando) se convierten en determinado momento en un vehículo muy fuerte de identidad y en un fenómeno de cierta repercusión en el público (cuando sus características musicales no se relacionan con las del canon mediático), son múltiples, y posibles de analizar desde el punto de vista sociológico, histórico y estético. Intervienen además otros, de índole emocional–afectiva que caracterizaron la relación de los músicos con el público en ese momento. Dice la editorial de la revista *Entorno de la Alternativa*, firmada por “Signo” Taller de comunicación⁷:

Te acordás: el domingo 8 de marzo llovía, el Teatro lleno, 3 de la mañana y el lunes se trabaja. Los músicos se abrazan con la gente, la gente se entremezcla con los músicos, porque los músicos son la gente y, por sobre todo, porque la música es la esencia espiritual de nuestra gente.

6. Los géneros en la música popular

Ubicar una obra musical dentro de un marco genérico, implica caracterizarla en varios sentidos, desde lo técnico musical hasta su relación con el contexto social

⁷ Revista *Entorno de la Alternativa*. 1988, N°3. Paraná.

y sus modalidades de circulación. A través del tiempo estos criterios de inclusión de determinados géneros cambiaron y los mismos han ampliado sus fronteras. Por esto, se plantea la necesidad de indagar en sus características estéticas, sus procedimientos retóricos, alcances sociales, naturaleza y profundidad de sus cruzamientos. A su vez, en algunos casos, los medios instalan una clasificación genérica que muchas veces representa intereses de mercado o posibilidades de difusión, distorsionando la mirada sobre el tema, aunque no determina totalmente sus reglas de construcción. Como primera instancia en la comprensión de este fenómeno, revisamos algunas de las definiciones de género que han sido formuladas.

Según Franco Fabbri (1981) género es “un conjunto de eventos musicales (reales o posibles) cuyo rumbo es gobernado por un conjunto definido de reglas socialmente aceptadas”. Estas reglas pueden agruparse en cinco categorías: reglas formales y técnicas, reglas semióticas, reglas de comportamiento, reglas sociales e ideológicas, reglas jurídicas y comerciales. Según Fouce (2006:205), la gran virtud del modelo de Fabbri es su capacidad para conectar, a través del concepto de género, los aspectos sonoros con los aspectos sociales de la música.

Madoery (2007) aporta la idea de “marcos socialmente construidos” introduciendo la noción de *frames* (marcos). Plantea que la diferencia con la definición de Fabbri radica en el concepto de “construcción” (a diferencia del de “aceptación” de ese autor), remarcando que un conjunto de reglas es aceptado porque existe algún tipo de participación en la construcción de las mismas. Haciendo una síntesis entre dos enfoques mencionados más el explicado anteriormente de Octavio Sánchez, encuentra los siguientes puntos de contacto:

Los géneros: Implican significaciones parciales respecto a un todo, existen y circulan en un entorno cultural que les da validez y significación, hablan de situaciones estereotipadas o paradigmáticas, en definitiva remiten a ciertas formas de modelizar la realidad por parte del conocimiento. (Madoery, 2007:3,4)

El mismo Fabbri (2006)⁸, posteriormente analiza sus aportes anteriores y se refiere a la participación de las comunidades en la construcción de las reglas del género:

⁸ Texto presentado como conferencia en el VII Congreso IASPM-AL, La Habana ,19 al 24 de junio de 2006. Traducción de Marta García Quiñones.

Son las comunidades musicales las que “deciden” (incluso de manera contradictoria) las normas de un género, las que las cambian, las que les dan nombre. Por otro lado —evidentemente— este proceso clasificatorio se basa en mecanismos cognitivos y semióticos de amplia difusión que, además de la definición de los géneros, dan cuenta también de otros fenómenos (...)

Así también reformula su antigua definición tomando algunos aspectos de la anterior, planteando que género es

una unidad cultural que consiste en un tipo de evento musical, cuyas ocurrencias son eventos musicales individuales cuyo desarrollo está gobernado por códigos”. (...) Así pues, tenemos aún una pluralidad de códigos, que me parece uno de los aspectos positivos de la vieja definición. Y conservamos otro aspecto muy útil: el de dar una definición breve y sintética, cuya capacidad de referirse a la complejidad del concepto representado no reside en una lista potencialmente infinita de casos y puntualizaciones, sino en la potencia de los conceptos que la constituyen. (Fabbri, 2006:12)

Héctor Fouce también hace su aporte, hablando sobre el género musical en los siguientes términos:

Más allá de la clasificación comercial, y retomando el género como situación comunicativa regida por una serie de expectativas con un significado concreto, creo que es importante considerar cada género como una propuesta ideológica que arrastra una concepción particular de la comunidad

Introduce a la definición la noción de ideología, planteando además que las convenciones de género contribuyen a organizar tanto el proceso de creación como el de escucha, y que se construyen y articulan a través de interacciones entre músicos, oyentes e ideologías mediadoras.

La caracterización de los géneros conlleva además la dificultad de precisar sus propios límites ya que en ellos está implícita la hibridación anterior a su “consolidación”. Este es el punto importante de encuentro entre los géneros y los procesos de hibridación como lo explica García Canclini

Cuando se define a una identidad mediante un proceso de abstracción de rasgos (lengua, tradiciones, ciertas conductas estereotipadas) se tiende a menudo a desprender esas prácticas de la historia de mezclas en que se formaron. Como consecuencia, se obstaculiza un modo de entender la identidad y se rechazan maneras heterodoxas de hablar la lengua, hacer música o interpretar las tradiciones. Se acaba, en suma, obturando la posibilidad de modificar la cultura y la política. (G. Canclini, 2000)

Los géneros que enfocamos en nuestro trabajo, son folklore, tango, rock y jazz. Los mismos detentan una serie de características, origen y alcances que actualmente están siendo indagados, partiendo del ámbito de aparición, su presencia en nuestro país, para llegar a caracterizar su circulación en la ciudad de Santa Fe. A partir de esta delimitación (que en épocas anteriores a la estudiada se mantenía como tal), podremos comprender de qué manera se van produciendo estos cruzamientos e hibridaciones, que mencionamos al hablar de la música de fusión.

7. La música de fusión en Santa Fe

A partir de este marco teórico, en esta instancia del proyecto, nos introducimos al análisis de un fenómeno que tuvo sus antecedentes musicales en el exterior así como también en nuestro país. La llamada música de fusión.

72|73

Este término, empezó a escucharse a fines de los años '60 en EE.UU., donde varios factores musicales y sociales generaron un período de desencanto de la escena musical para los **Jazzmen**, golpeando fuertemente el jazz de tradición. Algunos de estos factores musicales fueron: el avance del Rock, Pop, Funk, la canción, los movimientos de vanguardia dentro del mismo género como el "Free Jazz", el interés por los sonidos eléctricos y amplificadas, el rápido avance tecnológico para la grabación e interpretación en vivo, la estética por lo visual de los músicos, la fuerte interacción social en conciertos entre estos y el público, la lucha racial y el hippismo. También, se da un creciente interés sobre las músicas del Tercer Mundo, sobre todo de la India y el África. Este último factor cobró un nuevo significado en la Música popular Occidental, aportando ritmos, ideas melódicas e inspiración extramusical.

Todos estos aspectos dividieron a los músicos del jazz, algunos se exiliaron en Europa para seguir haciendo su música, pero muchos decidieron quedarse y adaptarse a las nuevas corrientes, "fusionándolas" con su propio lenguaje, lo que para muchos resultó ser un verdadero desafío. Dentro de estos músicos se encuentra Miles Davis, que si bien no fue el primero en volcarse al rock, sí lo fue en atraer la

atención sobre la mezcla que realizaba del jazz con el rock, etiquetada como “fusión”. Esta generó un movimiento muy amplio y desprejuiciado, su mismo carácter acreditó la presencia de artistas de otros géneros y latitudes en festivales de jazz, donde era habitual oír música africana, hindú, latinoamericana y aún tango moderno. Más por estas latitudes, bombos legüeros, quenenas, charangos, bandoneones, saxofones, guitarras eléctricas, teclados y bajos eléctricos que producían un abanico de sonoridades que sólo pueden oírse en este tipo de espectáculos.

En relación a nuestro país y refiriéndose a la década del '80, Sergio Pujol comenta:

Al promediar el '80, el proscenio del rock había perdido su encanto. Más estimulantes resultaban ciertos caminos de la improvisación contemporánea de raíz popular. En este sentido, la influencia de los brasileños Egberto Gismonti y Hermeto Pascoal se combinó con la admiración por Dino Saluzzi y sus exploraciones más allá del folclore, mientras la fusión eléctrica seguía siendo un estilo atractivo, especialmente para los bateristas y guitarristas (...) En realidad, el jazz se había convertido en una escuela básica: allí se aprendía técnica instrumental, armonía y modelos de improvisación para luego hacer otra música. Esa “otra música” era algo inefable. No tenía definición genérica clara, y el término fusión terminó por imponerse, más allá de su pertenencia al glosario del jazz.[...] un registro imaginario de los años de fusión argentina debería incluir aquellos discursos sonoros que pugnaban por vencer la resistencia de los géneros. Veamos. Una improvisación alrededor de “Los Mareados” por el bajista Matías González. Una compleja secuencia escrita e interpretada por el guitarrista Armando Alonso. El saxo soprano de Roy Elder calando hondo en una melodía de Yupanqui. Una variación más o menos libre de un tema de Gismonti en las cuerdas de Luis Borda. Un ritmo de candombe del baterista Horacio López. O soplidos con reminiscencias de Coltrane en el trío que Bernardo Baraj integraba con Lito Vitale y Lucho González y en las asociaciones de free contando de Sergio Paolucci. Todos éstos fueron signos sonoros de la fusión en el sur, entendiendo por fusión una virtual ideología musical antes que un estilo cristalizado. (S. Pujol, 2004:31)

El surgimiento de la música de fusión en Santa Fe tiene un empuje particular con el advenimiento de la democracia en 1983. La efervescencia política, las búsquedas identitarias y los alcances de una tendencia que se da en todo el país, desde el folclore y el rock nacional, le darán un impulso particular. Estos procesos creativos diferentes se caracterizaron por no pertenecer a un género específico, realizando

cruzamientos entre los mismos, los músicos utilizaron con naturalidad y audacia creativa, elementos provenientes de estos lenguajes hasta el momento claramente delimitados.

Podemos señalar, además, dos hitos en la escena musical (uno local y el otro regional) que establecieron un espacio importante para estas músicas: el Ciclo del Paraninfo de la UNL y el Movimiento de la Alternativa Musical (que se origina a partir de un grupo de músicos de las ciudades de Paraná y Santa Fe, teniendo como sedes varias ciudades del interior del país). Estos ciclos, apuntalaron uno de los sustentos ideológicos de esta incipiente corriente: la creación de espacios de difusión independientes y alternativos al de los medios establecidos y las discográficas, además de crear otros circuitos de circulación que no tuvieran como eje central la ciudad de Buenos Aires. Por otra parte, esta etapa estará signada por la existencia de un público muy receptivo hacia este tipo de manifestaciones musicales.

La relación con los medios en la música que analizamos, se plantea como la estrategia de unirse para revertir cierto estado de situación descrito por los mismos músicos⁹ (Ibarrola, 1992) como:

“un círculo vicioso, el mismo público, no había para quien crecer”. A partir de la iniciativa del grupo Magma de la ciudad de Paraná, se crea la Alternativa Musical Argentina (AMA), con el objetivo de “ir creando una corriente de opinión favorable hacia las propuestas evolutivas, que consistía en encuentros itinerantes, apoyados por algunos medios de comunicación y de productores independientes, tipos cómplices”. (Ibarrola, 1992).

74|75

El mismo músico describe que había una gran posibilidad de acceder a los medios, una gran avidez por difundir propuestas de este tipo y conecta este fenómeno con el advenimiento de la democracia y la difusión de música nacional a partir de la guerra de Malvinas en el '82. De todas maneras habla de espacios clave que se fueron ocupando y algunos casos puntuales de periodistas en los grandes medios, que apoyaron este movimiento, plantea

⁹ Entrevista a Alfredo Ibarrola (Santa Fe, 1992) músico del grupo Magma, de la ciudad de Paraná, uno de los fundadores de la Alternativa Musical Argentina (A.M.A) realizada por María Inés López y Rubén Paolantonio.

La alternativa tuvo incluso más centimetraje de prensa que Cosquín mismo en el '87 y '88 y eso es mucho decir, porque los medios estaban proclives, propensos, cómplices de todo esto. Pero ojo, no nos equivoquemos, no eran los medios, eran ciertos periodistas que contaban con determinado plafón, tenían determinado peso en los medios (...) se daban una cantidad de elementos que fueron creando una especie de tejido en el cual se fue sustentando y desarrollando la idea de alternativa. (Ibarrola, 1992).

Desde este punto de vista, podemos aproximarnos a algunas características de estas músicas llamadas de fusión en nuestra ciudad:

- Se han desarrollado en un momento histórico determinado, favorecidas por el advenimiento de la democracia, y la posibilidad de mayor espacio en los medios luego de la guerra de Malvinas.

- Interpelaron a públicos de la más diversa procedencia en cuanto a gustos musicales.

- Contribuyeron a la constitución de un sentido de pertenencia, con rasgos identitarios muy claros y una fuerte conexión emocional.

- Sus características musicales tuvieron que ver en primera instancia con la hibridación de géneros, lo cual las inserta en estas tramas más vastas de las que habla Pelinsky, tanto por las tradiciones musicales de las cuales venían los músicos como por la constitución de su público, proveniente de la escucha de músicas muy diversas, caracterizándose por no ser un público cautivo de un género.

- Abarcó manifestaciones musicales bastante diferentes a las difundidas por los medios en ese momento, caracterizándose por su gran audacia creativa. Estas diferencias estaban dadas entre otras cosas por:

- La duración de los temas (mucho más extensos)

- La experimentación con las características identificatorias de los géneros y sus cruzamientos.

- La forma musical

- La incorporación de grandes secciones de improvisación.

- La experimentación tímbrica, textural y armónica.

- Tuvieron amplia difusión, aceptación y adhesión en gran cantidad de oyentes y circuitos de circulación,

- Los músicos se agrupan y canalizan su hacer musical a través del movimiento de la Alternativa musical, que se fue ampliando, integrando periodistas y productores.

Una buena síntesis de lo que representaron estas músicas y el movimiento de la Alternativa, son las palabras de Alberto Muñoz, músico que participó de la misma:

La Alternativa Musical Argentina es un canal nuevo. Es como un baile, ¿no?, donde uno se saca a bailar: los productores se sacan con los músicos y los músicos aceptan bailar con ellos, los músicos bailan con los músicos, y uno baila entre la gente¹⁰

Las variadas manifestaciones musicales producidas en este momento histórico de nuestra provincia y nuestra ciudad no han sido investigadas en profundidad, ni han sido objeto de recopilación ni recuperación de material grabado o escrito. Es nuestro objetivo hacer un aporte en este sentido, profundizando sobre esta temática y realizando archivos de material de diverso tipo y su digitalización. En este período de la investigación, mientras seguimos incorporando elementos al marco teórico, nos encontramos trabajando sobre entrevistas, comunicándonos con los protagonistas y analizando la prensa escrita de la época.

¹⁰ *Op. Cit.*

Bibliografía

Alchourrón, Rodolfo (1991):

Composición y Arreglo de Música Popular, Ricordi, Argentina.

Alencar de Pinto, Guilherme (2004):

Published shortly after in *La Brecha* (Montevideo) Entrevista con Philip Tagg, Montevideo, 12 July.

Bartók Béla (1979):

Escritos sobre música popular, Siglo XXI Editores.

De Carvalho, José Jorge (1996):

“Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea”. Cuadernos de música Iberoamericana. Volumen 1.

Corrado, Omar (1989):

“Del compositor al oyente: apunte sobre permanencias y relatividades” en *Revista del Instituto Sup. de Música*. UNL Centro de publicaciones.

Donozo Leandro (2008):

“La bibliografía sobre música popular urbana en la argentina: apuntes para un estado de la cuestión”, en *Músicas populares aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*, editorial UNC.

Fabbri, Franco (1981):

“A theory of musical genres: two applications” *Popular music Perspectives* (ed. D. Horn and P. Tagg; Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, pp. 52–81)

Fabbri, Franco (2006):

“Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?” Texto presentado como conferencia en el VII Congreso IASPM–AL, la Habana, 19 al 24 de junio de 2006. Traducción de Marta García Quiñones.

Fischerman Diego (2004):

Efecto Beethoven, Paidós Diagonal.

Fouce Héctor (2006):

“Géneros musicales, experiencia social y mundos de sentido” *ECO–PÓS*, v.9, n.1, janeiro–julho 2006.

Frith Simon (2001):

“Hacia una estética de la Música Popular” en *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Ed. De Francisco Cruces y otros. Madrid, Editorial Trotta S.A.

García Canclini Néstor (2000):

La globalización: ¿productora de culturas híbridas? Actas del III Congreso de la IASPM-LA, Bogotá.

Goldsack, Elina; Pérez, Hernán

y López, María Inés (2009):

“La inserción de la música popular en el ámbito académico. Tres experiencias en Instituciones educativas santafesinas.”

Actas de 2° Congreso Latinoamericano de formación académica en Música Popular. UNVM

González, Juan Pablo (2001):

“Musicología popular en América latina: síntesis de sus logros problemas y desafíos”, *Revista musical chilena* rv/195.

——— (2007):

“Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?”, *Revista transcultural de música*, Trans. N° 12

Hidalgo, Marcela; García Brunelli, Omar;

Salton, Ricardo (1982):

“Una aproximación al estudio de la música popular urbana” *Revista del Instituto de Investigación Musicológica* Carlos Vega. Buenos Aires, UCA, N° 5.

López, María Inés; Paolantonio, Rubén (1992):

Entrevista a Alfredo Ibarrola músico del grupo Magma, de la ciudad de Paraná, uno de los fundadores de la Alternativa musical argentina (A.M.A)

López, María Inés; Pinnola, Fabián (2006):

“La escritura musical tiene sus bemoles” *Jornadas de lectura y escritura del Litoral*. UNL.

Madoery, Diego R. (2000):

“Los procedimientos de producción musical en música popular” *Revista de Instituto Superior de Música*. UNL, N° 7.

——— (2001):

“Los puntos de partida en la composición y el arreglo”, publicado en <http://hist.puc.cl/historia/iaspm/actas.html>.

——— (2007):

“Género – tema – arreglo Marcos teóricos e incidencias en la educación de la música popular”, publicado en actas de I Congreso latinoamericano de formación académica en música popular, Villa María, Córdoba.

Merriam, Alan (2001):

“Definiciones de musicología comparada y etnomusicología: una perspectiva

histórico-teórica” en *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid. Trotta.

Pavia, Lautaro (2006):

<http://www.elbondi.com/discos/2009-0127.3783/disco.php?cobertura=3783>

Pelinsky, Ramón (2000):

“Homología, interpelación y narratividad en los procesos de identificación por medio de la música” en *Invitación a la etnomusicología*.

Quince fragmentos y un tango.

Ediciones Akal. Madrid, España.

Pujol, Sergio (2004):

Jazz al Sur, La música negra en la Argentina. Editorial Emecé Argentina.

Rinaldi, Susana (2009):

“Notas sin pentagrama”, *Revista AADI (Asociación Argentina de Intérpretes)* N° 20, Reportaje a Diego Boris.

Sánchez, O. (2001):

“Prácticas de producción en la música popular: una visión desde la semiótica de la cultura” publicado en: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/actas.html>.

Tagg, Philip (1982):

“Analyzing Popular Music: Theory, Method and Practice.” *Popular Music* 2.

Tirro, Frank (2001)

Historia del Jazz Moderno. Editorial Manomtropo, España.

Vega, Carlos (1979):

“Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*. Buenos Aires, UCA. N° 3

Vila, Pablo (1995): “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones” <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm>

Elina Goldsack, María Inés López, Hernán Pérez, “Música popular: algunas propuestas para su estudio. Aproximaciones a la música de fusión en la ciudad de Santa Fe”, revista del instituto superior de música 13 [ISSN 1666-7603]. Santa Fe, Argentina, Universidad Nacional del Litoral, marzo 2011, págs. 53–80.