

La música en la intersección de la cultura, la tecnología y los medios. Elementos para una perspectiva histórico-cultural en el estudio de la música popular contemporánea

Ezequiel Gatto

Estudios del ISHiR, 9, 2014, pp. 56- ISSN 2250-4397

Investigaciones Socio Históricas Regionales, Unidad Ejecutora en Red – CONICET

<http://revista.ishir-conicet.gov.ar/ojs/index.php/revistaISHIR>

Artículo/Article

La música en la intersección de la cultura, la tecnología y los medios. Elementos para una perspectiva histórico-cultural en el estudio de la música popular contemporánea

Ezequiel Gatto (UNR/UBA/CONICET)

Resumen

El presente texto aborda ciertos aspectos del estudio cultural de la música popular contemporánea. Para ello, se inicia con una serie de reflexiones y caracterizaciones que, apoyadas en un conjunto de investigadores de diversas disciplinas, procuran plantear las formas en que música, cultura y sociedad se entrelazan y los elementos a tener en cuenta en un abordaje complejo de los fenómenos musicales.

A continuación, procuro declinar una definición de música popular subrayando, en esta ocasión, las cuestiones tecnológicas y mediáticas que, a mi entender, contribuyen significativamente a sus formas de creación de sentidos.

Palabras claves: historia cultural de la música; música popular; tecnologías del sonido; mediatizaciones.

Music at the crossroad between Culture, Technology and Media

Abstract

This article analyzes some aspects regarding the cultural study of contemporary popular music. First, I affirm that music, culture and society are inextricably connected. For this purpose, I present ideas and characterizations coming from different researchers and perspectives. After that, I expose some key elements through which it becomes possible to study popular music and I propose a definition of popular music, In this occasion, this definition is link to technological and media elements, which I think significativly contribute to the ways music make and construct sense.

Keywords: cultural history of music; popular music; technologies of sound; mediatizations.

1 Cultura, historia, música.

El estudio de las músicas populares ha disfrutado, en las últimas décadas, de una renovación general de sus herramientas conceptuales, sus postulados epistemológicos, sus campos de investigación y sus inquietudes.

Hasta entonces, la difusión y masificación de la producción, circulación, consumo y efectos de la música popular pareció no alterar decididamente las estrategias de musicólogos e historiadores de la música. Bohlman (2005:14) relata cómo, en sus comienzos como investigador, sus acercamientos reproducían los formalismos con que se pensaban las músicas clásicas y cultas. Y cómo la evidente inadecuación lo llevó a repensar las herramientas. Algo similar le pasaba a los folkloristas, que miraban con desconfianza a quienes estudiaban la música popular o bien procuraban encajarla en los moldes conceptuales que arrastraban de sus estudios anteriores. Por su parte, Tim Wall (2003) recuerda que, hacia las décadas de 1930 y 1940, los estudios de audiencia y consumo condenaban a los oyentes a meros receptores pasivos o, en caso de apasionamiento, a personificaciones de la alienación cultural, adictos al fetichismo de la mercancía sonora.

En términos de escritura, Sarah Throton (Wall 2003:25), indica cuatro criterios otrora dominantes a la hora de escribir historias de música popular: el volumen de ventas, las biografías de artistas, la valoración de la crítica y el impacto mediático. Cada una de ellas comportaba sendos riesgos: la homologación de popular a lo comercialmente exitoso, la excesiva individualización de sus agentes, el juicio de valor estético y una comprensión neutra (semióticamente improductiva) de los medios de comunicación. La eficacia de dichos criterios no se ha agotado: abandonados en gran medida por la investigación especializada, forman parte de la prensa musical. Desde mediados de los años '60, en un diálogo polémico con estas formas de entender, pensar y escribir sobre música popular, se han producido quiebres con las ideas positivistas, formalistas o bien de determinación lineal de las prácticas musicales respecto al conjunto social en el que se inscriben (Brackett 1995; Clayton, 2003; Shuker 1994; Tagg 1982).

Los estudios culturales, con sus ideas de la cultura como forma histórica de producción de relaciones entre recursos y significaciones, como amalgama de procesos intelectuales, espirituales y estéticos generales, modos de vida y obras y prácticas artísticas (Williams, 1983: 90) y como superficie porosa donde tienen lugar conflictos, luchas y negociaciones de clase, raza, género y formas de vida (Shuker, 1994: 22), han sido fundamentales para la renovación de los estudios sobre música popular. Gracias a aquellas, ésta pudo ser pensada de nuevos modos, en tanto los planteos postulan la estrategia de abordarla como una forma de producción cultural que interviene y da cuenta de las condiciones socioculturales en que fue generada, y que, en tanto producción artística, crea percepciones, interpretaciones y acciones sobre el mundo. Ni mera expresión, ni emanación de alguna sustancia que la precede, ni síntoma institucional: la música popular comenzó a ser pensada como una producción. Y lejos de una visión armónica o sublimada de la creación, su rasgo es, como dirá Attali, la de ser no un camino al conocimiento sino un campo de batalla.

El diseño de panoramas que entrelazan interpretaciones de prácticas y obras musicales con el análisis de cuestiones extramusicales (Dunbar-Hall, 1991, 129) abrió la posibilidad de reformular las ideas sobre las formas que adquieren ciertas experiencias de la cultura y los procesos de creación social. Retomando perspectivas que comprendían a la cultura como conflicto social con especificidades y autonomías (Weber, Gramsci, Benjamin, Marcuse, Williams, por mencionar algunos), las prácticas y obras musicales se presentaron como dinámicos, abiertos y culturalmente significativos. De la mano de estas nuevas perspectivas y búsquedas, también los documentos y archivos se multiplicaron: ya no sólo el registro de las obras (partituras o discos) y las biografías de sus autores, sino la trama económica, política y cultural en que se producen, las formas y testimonios de consumo (escuchar, ver, bailar, acceder a la música), las instituciones y políticas-culturales que habilitan o potencian. Gracias a esa pluralidad de problemáticas y a la multiplicación de perspectivas y discursos, la música popular se convirtió en un objeto para reflexionar sobre las maneras en que las singularidades sonoras emergen de procesos socioculturales, tecnologías y relaciones de poder y participan en su definición.

Explorando la vastísima bibliografía sobre estos temas y problemas se encuentran ciertos (cientos de) verbos que bien pueden funcionar como indicadores de las maneras en que son comprendidas las relaciones entre la música y sus coyunturas y condiciones históricas y, con ello, las formas en que aquella produce significados. En los textos proliferan predicados muy diversos: representar, aludir, connotar, envolver, reflejar, modular, otorgar sentido, resonar, procesar, traducir, anticipar, ralentar, sintetizar, capturar, significar, articular, resumir, transfigurar, intervenir. La lista podría seguir todavía un buen trecho, sumando acciones como: simbolizar, entramar, actuar, confrontar, negar. (Attali 1985; Clayton 2003; Cross 2004; Goehr 1992; Ruiz, 2011). Cada una de esas acciones está cargada de supuestos que encierran perspectivas distintas, a veces contradictorias o, aún más, antagónicas.

No obstante, a pesar de las divergencias más o menos radicales, suena un acorde que define el abordaje histórico-cultural: la música es “más que notas” (Clayton 2003:9; Wall 2003:45), incluso es “más que sonidos” (Cross 2004:7), en tanto su percepción, producción, codificación y circulación implica, involucra e incide sobre un vasto repertorio de acciones, discursos e instituciones sociales, culturales y políticas. Sus singularidades (armonías, melodías, ritmos, calidades sonoras, timbres, letras, formas de producción, soportes, recepciones, usos y consumos) participan de tramas sociales amplias, en las que son definidas al tiempo que intervienen en sus definiciones. Al decir de Jacques Attali (1985:31): *“la música se inscribe entre el sonido y el silencio, en el espacio de las codificaciones sociales que revela. Cada uno de los códigos de la música está enraizado en las ideologías y las tecnologías de*

su época, y al mismo tiempo las produce". Esa condición de agente histórico y creativo requiere acercarse a la música teniendo presente que sus prácticas y obras se inscriben y participan del juego de las determinaciones en el sentido en que Raymond Williams (1975:123) define a éstas últimas como *"un proceso en el que factores determinantes reales -la distribución de poder o capital, las herencias físicas y sociales, las relaciones de escala y tamaño entre grupos- establecen límites y ejercen presiones pero ninguna controla completamente ni es capaz de predecir totalmente los resultados del conjunto de actividades dentro o en esos límites y debajo y contra esa presiones"*. De esta manera, la consideración de la música como un arraigo o inscripción productiva despeja el riesgo de caer en lo que Alabarces (2008) denomina reflejismo, es decir, el gesto teórico -y retórico- *"que afirma que la música popular no hace sino reflejar modos de vida, cotidaneidades, expectativas o, más sofisticadamente pero más erráticamente, identidades"*. Tomando distancia, entonces, de los análisis formalistas como de las explicaciones meramente referenciales, interesa subrayar que las producciones musicales nacen, como afirma Dibben, de *"sonidos que cumplen funciones compositivas y que son parte de situaciones sociales"* (Clayton 2003:200). He ahí, retomando una bella declinación de Said sobre una palabra que suele recibir otras acepciones, su *mundanidad*: su compleja vinculación con su contexto real (2004: 45).

La música se inscribe y produce; por ello, su investigación histórico-cultural requiere explorar una multiplicidad de dimensiones, que Philipp Tagg (1982:6) expone como inventario cuando afirma que: *"Ningún análisis del discurso musical puede ser considerado completo sin una consideración de los aspectos sociales, psicológicos, visuales, gestuales, rituales, técnicos, históricos, económicos y lingüísticos relevantes para los géneros, estilos, performances y actitudes de escucha conectados con los fenómenos sonoros estudiados"*.

Este elenco de aspectos orienta las interrogaciones por la historicidad de la música: ¿Por qué la música es, en un cierto momento, ésa que es y no cualquier otra?, ¿Qué consecuencias culturales, estéticas, políticas, sociales, económicas motiva y cómo se vincula a sus condiciones de posibilidad? Estas preguntas invitan a una comprensión que pueda retener singularidades tanto como procesos amplios y abarcadores, combinando nociones que entienden a la música como confluencia de prácticas y objetos socioculturales -sonoros, literarios, performativos- ubicados en distintos contextos de producción, reproducción y recepción (Bowman 2003; Brighmant 1993; Clayton 2003; Feld 1984; González: 2008).

En ese sentido, pueden ser recuperadas las ideas de Ian Cross (Clayton 2003:24) de la resonancia como disposición epistemológica que postula que *"las músicas sólo tienen sentido como músicas si podemos resonar con las*

historias, valores, convenciones, instituciones y tecnologías que las envuelven; las músicas sólo pueden ser abordadas a través de actos situados de interpretación cultural” y la de Jacques Attali (1978: 21) para quien *“la música vuelve las mutaciones sociales audibles”* en tanto es *“un modo de comunicación entre el hombre y su entorno, un modo de expresión social y de duración, un modo inmaterial de producción, una memoria colectiva y una superficie de grabación para las obras humanas”*. Entre ambas ideas hay una suerte de complementariedad: mientras la resonancia implica que un sonido viaja desde una fuente y, bajo ciertas frecuencias, hace vibrar otros cuerpos, la puesta en audio refiere a la música como una superficie de contacto sensible a (y configurable por) los estímulos exteriores. Movimientos opuestos: los mapas nunca tiene una dirección única.

Desde esta visión bifronte que procura comprender de qué manera la música se inscribe, puede recuperarse la idea de Cross (2004, 4) que sostiene que la música posee una “intención flotante” y que “puede ser pensada como reuniendo sentidos de los contextos en los que ocurre y, viceversa, aportar sentidos a esos contextos”. La música es, así, una práctica capaz de contar una historia (podríamos agregar: sin palabras) tanto como inscribir e incidir significativamente en los modos de la historia.

En definitiva, estas perspectivas insisten en mostrar cómo las sonoridades, los planos sociales y culturales y los códigos y valores que ordenan la creación, la distribución y los usos y consumos no cesan de intersectarse y modificarse recíprocamente, lo que presenta situaciones que envuelven una multiplicidad de referencias y que soportan múltiples sentidos. Los mercados, las instituciones sociales y políticas, las tecnologías y los medios de información y comunicación, los movimientos sociales, las formas de organización del trabajo, las culturas altas, populares y de masas, los hábitos se inscriben en la producción musical condicionándola de formas decisivas. Estos elementos, siempre conflictivos, no sólo se “aprovechan” de la música sino que, por diversos factores, inciden fundamentalmente en las formas que adopta. Simultáneamente, es posible plantear que existe un elemento musical en todos ellos.

Estar atentos a esto implica un ejercicio de percepción múltiple y *“quiere decir prestar atención a la obra en la multitud de detalles de los gestos, los cuerpos, los hábitos, los materiales, los espacios, los lenguajes y las instituciones que ella habita”* (Clayton 2003:86), en la creación de formas tanto como en las acciones sociales. Esa atención cristaliza una perspectiva que permite indagar en la música como una práctica cultural que se despliega en múltiples niveles y que deja ver cambios en materia de sonoridades, tecnologías, condiciones acústicas, prácticas de escucha y performáticas, discursividades, procesos colectivos, estructuras de clase, de raza y género.

Es teniendo presente esta idea de la música como intentaremos, a continuación, circunscribir ciertas especificidades del estudio de la música popular.

2. Música popular

Una vez situadas estas ideas generales sobre la música, su condición cultural y los modos de investigarla, es preciso declinar algunos elementos propios de la categoría de música popular.

La polisemia de un concepto suele ir de la mano de la efervescencia de una discusión. En otro caso, es una suerte de bestia dormida. La música popular no siempre fue materia de interés para la investigación pero una vez despertado el monstruo el alcance y la definición de su concepto han estado en constante movimiento. La proliferación de verbos, indicados más arriba, sirve para hacerse una idea del despertar agitado de la cuestión.

En el marco de este problema, Philipp Tagg (1982) propuso un ordenamiento de la música en tres categorías: folklórica, clásica y popular. En un esquema histórico-secuencial, la primera podría identificarse con las sociedades de base predominantemente rural, la segunda con las sociedades estamentales y la tercera con las sociedades modernas. Por su parte, David Brackett recupera la tripartición, declinando críticamente algunas de sus connotaciones en términos de valoración: la música clásica (art music) se orientaría a ofrecer una experiencia de trascendencia sólo para aquellos entrenados para la misma; las valoraciones de la música popular son creadas y organizadas por la industria de la música, por lo cual valor musical y valor monetario son equiparados y las ventas y charts se convierten en la medida de la “buena música”; la música folklórica se dirigiría a proveer una auténtica experiencia de comunidad” (Brackett XXXX).

Independientemente de las críticas que merece el ordenamiento y, en especial, sus caracterizaciones, la idea de Tagg de que la música popular tiene una historicidad específica permite armar un cuadro de diferencias colocándola como una novedad estética propia de las sociedades industrializadas.

Bajo estas condiciones y delimitación ¿de qué forma es posible concebir y caracterizar la música popular? ¿De qué manera es viable investigar sus planos entrelazados? ¿Qué politicidad se entreve en ella? ¿De qué categorías servirnos para entrar en los materiales?

Tal como sostienen ciertas producciones recientes (Wall 2003), la noción misma de música popular, en sus usos habituales, presenta ribetes estéticos, lingüísticos, sociológicos y comunicológicos que involucran cuatro acepciones delimitables; no obstante, las tensiones que habitan en cada una de ellas y en

sus relaciones disparan un debate fructífero en función de ajustar su valor heurístico:

a). **La masividad y masificación:** la música popular tiene como uno de sus rasgos las condiciones tecnológicas y el acceso masivo a través de los medios de comunicación de masas.

b). **La simplicidad y el “atractivo”:** la música popular se define como una música de estructura sencilla, recordable, pegadiza, cuya estética se opone a la música culta.

c). La música popular se identifica con un abanico cambiante de **géneros musicales**, cuya existencia resulta fundamental para su significación.

d). **Finalmente, su politicidad se presenta como** la oscilación entre tres posiciones: la primera afirma que la música popular transporta un rasgo político innato y evidente (por ejemplo, a nivel letrístico o de actitudes); la segunda plantea que la música popular es incapaz de otra cosa que la reproducción de las formas de la dominación social; una tercera, que es la que aquí nos guía, sostiene que la política de la música popular no está ni garantizada ni ontológicamente inhabilitada sino que, en cambio, es rastreable como fenómeno complejo.

En adelante trabajaré sobre la primera de estas acepciones.

a) La masividad y la masificación. Tecnologías del sonido e industria de la música.

a.1. Tecnologías del sonido

La cuestión de la masividad y la masificación puede presentarse teniendo en cuenta algunos de sus componentes principales: las tecnologías del sonido, el broadcasting, la organización del trabajo musical y el negocio de la música. Estos elementos pueden ser explorados como aspectos dinámicos y conflictos.

De acuerdo a Tagg (1982, 2), y más recientemente a Parker Pope (2008), un ser humano viviendo en condiciones contemporáneas está en contacto con música aproximadamente una cuarta parte de su vida de vigilia. Para Clayton (2005:97) *“gracias a la radio, el tocadiscos y el grabador la música es la nueva banda de sonido de la vida cotidiana y ninguna ley cambiará esto”*. Tal como afirman Tagg y González (2008,11), la música popular presenta a la grabación sonora como su forma de escritura y almacenamiento, o mejor, de inscripción tecnológica característica. Algo que los últimos veinte años de desarrollo tecnológico han convertido en una presencia casi absoluta. Estos fenómenos hacen a las relaciones entre la música popular y la construcción de sentido: vale retenerlos teniendo en cuenta que la actual posibilidad tecnológica de escucha, tal como dice Wall (2003:

192): *“tiene lugar en tantos contextos que es posible entender cada uno de ellos como una manera diferente de escuchar música”*.

La novedad de la grabación transformó profundamente el lugar que la partitura -el texto en sentido restringido- tenía en la cultura musical. Con aquella, la música pasó a constituir una modalidad de lo que Walter Ong (1982) ha denominado “oralidad secundaria”: un modo de la circulación de la palabra hablada (para el caso, de los sonidos musicales) que, soportada en diversos registros, existe en condiciones de una cultura escrita pero cuyo rasgo característico es no ser un texto en el sentido restringido del vocablo sino un objeto cultural tecnologizado anclado en el sonido y la vista¹.

En ese sentido, esa ubicuidad y cuasi omnipresencia, posible gracias a la reproducción, vincula el desarrollo tecnológico con la música a lo largo del último siglo y medio. Y no se agota en los dispositivos de escucha (que son los que Tagg y Clayton resaltan) sino que involucra todo el equipamiento y los recursos para la producción, distribución y consumo. Tal como sostiene Johnatan Berger: *While music usurps our sensation of time, technology can play a role in altering music’s power to hijack our perception. The advent of audio recording not only changed the way music was disseminated, it changed time perception for generations.*²

La música popular encuentra, así, en ciertas tecnologías y mediatizaciones del sonido uno de sus rasgos fundamentales.

La música popular constituye un fenómeno, como destaca Tagg (1987), postedisoniano. Una expresión sencilla de Sam Philips (productor de Elvis Presley), que no acaba de ser obvia por la carga de milagro que conlleva, sintetiza las cosas: sin electricidad el rock no hubiera existido. En otras palabras, la música popular lleva implícita en su definición la existencia de la grabación sonora, de las tecnologías del sonido (la amplificación, el sonido estéreo y la invención de instrumentos ligados directamente a una cultura musical eléctrica) y de canales de difusión mediáticos (como la radio, el cine, la TV, internet). Esa manera específica de inscribirse en la cultura se presenta en fenómenos como la circulación de los sonidos despegados de sus intérpretes, la repetición idéntica e indefinida de una pieza (Attali 1985:68), la individualización del consumo, la distribución masiva de sus soportes, la estructuración de una industria y un mercado de la música y funciona como una condición de base para lo que podría denominarse las políticas culturales de la música popular.

1 Una excepción extraña y reciente es el último tema de Beck (2012), el cual no ha sido grabado sino que éste ha publicado la partitura para luego subir las interpretaciones al sitio. El tema de Beck se convierte así en la suma, tendencialmente infinita, de las interpretaciones de otros.

2 <http://nautil.us/issue/9/time/how-music-hijacks-our-perception-of-time>

Las invenciones técnicas y tecnológicas, nacidas en Estados Unidos y llevadas adelante -muchas veces- por las compañías discográficas³, se diseminaron posteriormente por el mundo produciendo una serie de recursos que la música popular procesó como rasgos estéticos.

El disco, por ejemplo, marcó durante mucho tiempo la duración de lo almacenable y, con ello, definió ciertas posibilidades y límites del sentido musical. Siendo su materialidad, inicialmente, el barniz, con surcos muy separados entre sí y rotando a gran velocidad, los discos de 78 rpm no podían alojar más de tres minutos por lado. Ese límite material fue fundamental en la definición temporal de la canción en los géneros populares durante varias décadas. Los famosos “tres minutos”. Con la aparición del disco de 33 rpm, fabricado por Columbia desde 1948, no sólo la calidad de sonido sino la cantidad de música almacenable se modificó y, con ello, las posibilidades creativas: los prolongados solos de bebop fueron registrables y, años más tarde, se hacía posible una obra conceptual como Tommy de The Who (1969) (Ramsey Jr, 2003, Ward 1998). Patentado al año siguiente del 33 rpm por RCA Victor, el disco de 45 rpm fue el hogar del single pop, el principal soporte comercializable de esa música. Poco menos de tres décadas después, en 1972, “un evento cambiaría el curso entero de la historia de la música”: la emergencia de la cultura del dj; con ella, no sólo la canción dejó de ser la unidad exclusiva de la música popular, sino que los soportes debieron transformarse. El single de 12" mejoraba notablemente la calidad de sonido, “eliminaba virtualmente todas las restricciones temporales de antaño” (Shapiro 2011:71) y revelaba el ida y vuelta entre tecnologías del sonido y estéticas musicales.

Mientras hasta el siglo XIX la forma de escuchar música se daba exclusivamente a través de la participación en una performance en vivo, el siglo XX fue increíblemente innovador en el desarrollo de tecnologías del sonido aplicadas a las músicas. Así, junto a la grabación sonora y sus soportes de almacenamiento, un buen indicio de la relevancia de las mediatizaciones del sonido en las estéticas musicales lo dan las funciones de ingeniería del sonido, que permiten su captura, producción, manipulación y control. Estas tecnologías, como las del disco, se han vuelto ellas mismas variables estéticas y creativas y no se limitan a operar como meras formas de registro. Una experiencia importante la constituye la invención del sonido estereofónico en los años '60, del que Fernández (2008:9) escribe: *“La estereofonía en el '60 supuso que por primera vez existan fenómenos grabados que no pueden ser reproducidos en vivo. Si la mediatización era hasta ahí el esfuerzo por reproducir y limpiar la ejecución en vivo, ese flujo desde el vivo al grabado se revierte pues hay algo en el sonido reproducido en dos o cuatro canales que en vivo no resulta posible reproducir, como es el caso de un riff o un solo de*

³ Al punto tal que una empresa podía existir a partir de cierta invención material. Es el caso de RCA Victor.

batería recorriendo los diferentes parlantes". Consolas, mesas de edición, cámaras de reverberancia, paneos, rack de efectos, pedaleras, pueden contarse entre otros dispositivos y artefactos fundamentales para el procesamiento del sonido en estudio (aunque también en vivo) de la música popular de los siglos XX y XXI.

Otro indicio de aquella relevancia bien puede ser el micrófono, fabricado desde la década de 1870 y fundamental para la grabación y la performance en vivo. Reforzando la idea de una separación de lo que se vuelve posible con medios técnicos (y el estatuto estético de ello), dice David Byrne: "el susurro de Chet Baker hubiera sido imposible sin la existencia del micrófono" (Byrne 2010). A esto se puede agregar la producción científico-tecnológica de instrumentos musicales eléctricos y electrónicos: guitarras, bajos, pianos, sintetizadores, por mencionar algunas de las sonoridades paradigmáticas. Bob Moog, el creador de los célebres sintetizadores, dijo alguna vez que el diseño de instrumentos musicales es una de las más sofisticadas y especializadas tecnologías que han desarrollado los humanos" (Pinch & Bijsterveld: 2004). Como derivación, o consecuencia, de esa fabricación puede indicarse la estandarización de ciertos sonidos, sólo posible gracias a la industrialización y las tecnologías del sonido. Esa sonoridad es, básicamente, un punto de encuentro entre ciertas tecnologías disponibles y las prácticas y los sentidos sociales alrededor de la música, una confluencia estético-tecnológica, por así decir. Algo que se expresa también, simultáneamente, en las formas en que estos desarrollos se inscriben en el espacio, los lugares y la experiencia de los mismos; por ejemplo, David Byrne (2010) demuestra cómo cierta arquitectura ha ido de la mano del desarrollo de nuevas formas de amplificación del sonido. No solamente para grandes volúmenes (como un teatro o un estadio), sino también en pequeños lugares: gracias a la amplificación, miles de personas pueden escuchar al aire libre a unos pocos subidos a un inmenso escenario, algo que antaño demandaba la adecuación acústica del lugar es resuelto ahora en gran parte por vías tecnológicas; viceversa, también gracias a ella, unas pocas personas pueden, en una minúscula habitación, escuchar una banda compuesta de quince personas. Peter Shapiro, por su parte, describe en detalle los requerimientos técnicos que hicieron de discotecas célebres como The Loft, Studio 54 y Paradise Garage no sólo lugares de baile sino espacios de modulación entre arquitectura y dispositivos sonoros altamente racionalizados (Shapiro 2011).

Todos estos aspectos dan cuenta de cómo la producción material de la música, sus formas de consumo y las maneras en que ambas han ido cambiando generan nuevas significaciones y dinámicas culturales (Pinch 2002:636 citado en Pinch & Bijsterveld: 2004). Tal como escribió Brian Ward (XXXX: 81): "*The actual sound of a record (...) contributed at least as much to its meaning as any lyric*".

a.2. Radio, Cine y TV. Mediatizaciones de la música.

Si hasta el siglo XX el modo de encuentro con la música fue “de cuerpo presente”, desde entonces se produjo una amplia y variada mediatización, entendida como el despliegue de un *“dispositivo técnico o conjunto de ellos que -con sus prácticas sociales vinculadas- permiten la relación discursiva entre individuos y/o sectores sociales, más allá del contacto “cara a cara”* (Fernández 1993:26). Dicha mediatización, no obstante, a diferencia de la cultura escrita, no erradicó el cuerpo de la experiencia sino que lo hizo presente de nuevas maneras: como voz, como imagen (estáticas, como la fotografía; cinéticas, como el cine y la televisión). Basta considerar las variaciones históricas de la expresión “en vivo” para magnificar el cambio cultural que permitió el cambio tecnológico.

Dentro de esas mediatizaciones se pueden establecer algunas diferencias históricas, importantes para esta investigación. Ya hemos mencionado las grabaciones sonoras y las tecnologías del sonido. Otro modo lo constituyen los medios de comunicación. El papel de los medios no es accesorio sino central a la definición misma de música popular: una música hecha para y a través de los medios de comunicación masiva (Wall 2003: 117). Así, mientras los modos actuales de circulación de la música popular, que no desarrollaremos aquí, son pensados bajo la idea de networking, hasta la aparición de Internet aquellos se organizaron bajo lo que J. L. Fernández (2008) denomina broadcasting y define como: *“situaciones en las que los sistemas de intercambio discursivo se caracterizan por la existencia de pocos emisores que emiten para muchos receptores; es un sistema de racionalización de la vida en la compleja sociedad del capitalismo avanzado (...) En el caso de lo musical, el broadcasting tiene íntima relación con la constitución del sistema industrial de la música y, muy especialmente, con gran parte de los géneros populares de la música (...)”*. Es decir, como terreno de confluencia de cuestiones institucionales, estéticas y comunicativas. Como si el sistema y su metáfora exitosa coincidieran, J. Durand denomina “estrella” a la forma que los medios de comunicación tuvieron de transmitir hasta la televisión, inclusive: es decir, de un punto emisor se llega a una multiplicidad de puntos receptores (Tobi, 2009).

Interactuando con otros medios (por ejemplo, primeramente, el periodismo gráfico), la radio fue protagonista del broadcasting musical. Fundamental por muchos motivos, entre ellos su pionera condición inalámbrica y presencia constante, el broadcasting radial fue clave para la masificación de la escucha musical, así como para la personalización -aún si restringida- de las audiencias. Paralelamente, su cualidad de “medio ciego” (Crisell 1994:3) y el acento puesto en el habla incidió en las maneras sociales de construir sentidos

alrededor de la música. En una escala inédita hasta entonces, “hablar de música” se convirtió en un acción cotidiana. En ese sentido, instalado el comentario musical como nunca antes, veremos, más adelante, que la radio fue una de las instituciones claves en la invención y clasificación en géneros de la música popular, así como de la figura del dj.

Para las maneras en que la música popular se ha vinculado con la radio, desde un punto de vista clasificatorio, puede retomarse la idea de Fernández (1993) de los modos de enunciación radiofónica, según la cual aquella funciona de tres maneras: como transmisor (es decir, distribuyendo algo que sucede “fuera de ella” -un recital); como soporte (la presentación de canciones reproducidas); como emisor (entrevistas, varias personas en estudio, etc.). En este sentido, se puede recuperar también la idea del *broadcasting* como mediación de Keith Negus, para quien aquel participa en la construcción de sentido en tres niveles: como tecnología distributiva que expande los límites temporales y espaciales de consumo; como organización cuyos miembros intervienen en los contenidos y formas de la circulación, incidiendo así en las dimensiones culturales; y, finalmente, como parte de un conjunto de relaciones sociales amplias (Negus 1999). En ese sentido, la transmisión radial, como cualquier otra modalidad mediatizada, es un lugar social al cual las prácticas y obras musicales, simultáneamente, se someten y desbordan.

La radio y el broadcasting, como las tecnologías del sonido, pueden pensarse como instituciones y fenómenos que condicionan las formas de existir de la música.

En primer lugar, se puede resaltar que la radio inaugura el flujo (Williams 1975) que, a diferencia del cine y la televisión, permite al oyente no mantenerse necesariamente concentrado en la fuente de sonido sino desplegar otras acciones mientras escucha (Crisell 1994: 11). La radio abrió una experiencia de simultaneidad; la música fue mucho más proclive a conectar con otros fenómenos y prácticas sociales. Y, en ese sentido, adquirió un rasgo ambiental de alto valor cultural. Ese flujo también permitió nuevas maneras de considerar la música. Por ejemplo, la aparición del *hit*. Vale aquí el hecho histórico de la invención del Top 40 como formato de presentación y repetición de temas, que renovó las formas de componer y escuchar música: a comienzos de los años '50, un operador y un director de radio en Omaha, Nebraska, Estados Unidos, estaban esperando que la novia de uno de ellos terminase su turno como moza. Mientras los empleados cerraban el local, los dos hombres notaron que, a pesar de haber escuchado numerosas veces los mismos temas a lo largo del día (a causa de las selecciones repetidas de los clientes en la rocola), esos trabajadores elegían esos mismos temas. Los anotaron, fueron a la radio y, contra el código radial de la época que imponía no pasar un tema dos veces en un mismo día, los repitieron insistentemente. Fue un éxito (Seabrook) durante

toda la década, hasta que las radios FM en los sesentas volverían a modificar el panorama.

En segunda instancia, planteó nuevas relaciones entre lo individual y lo colectivo. Con las transformaciones tecnológicas, la radio fue pasando de una existencia central fija en la casa familiar, que imponía una escucha grupal determinada, a su vez, por la poca cantidad de emisoras, al transitor y las conexiones satelitales que, en condiciones de mayor cantidad de transmisores, la convirtieron en un dispositivo móvil de uso más bien individual capaz de optar entre más opciones. A diferencia de la opinión común, la radio no respondió nunca al modelo unidireccional que se le atribuyó. En cambio, a pesar de las diferencias, los oyentes siempre cumplieron algún tipo de función activa en su funcionamiento. Tal como sostiene González (1993: 13): *“procedimientos habituales en el universo radiofónico, como el correo o las llamadas telefónicas de oyentes (...), la conversación cotidiana, las mediciones de rating, etc., son múltiples procedimientos de “retorno” discursivo”*. De esta manera, tal como sostiene Crissell (1994:12) las audiencias se cuentan en millones al tiempo que se personalizan. En ese sentido, puede incorporarse, como tercer aspecto de la vinculación entre radio y música una función de diferenciación. En palabras de Douglas (1999: 65 en Pinch & Bijsterveld: 2004:643): *“la gente escucha música para realizarse o viajar o por un cierto estado de ánimo (...) Esta es una de las razones para las que el desarrollo de formatos en radio se volvió tan exitoso -cuando la gente sintoniza “country y occidental” o “rock moderno” o “deportes” saben exactamente qué estados de ánimo y qué sentimientos serán evocados y tocados”*. No obstante, la relación con lo masivo o colectivo lejos está de desaparecer. Más bien podría afirmarse lo contrario. El efecto histórico cultural del broadcasting radial no se agota en el consumo solitario. En cambio, a través de él se fundan lo que podríamos llamar “comunidades imaginarias”: un sentimiento -y una experiencia- de vinculación a la distancia que amalgama una cierta porción de la población. Citando a Fernández (1993:36): *“la radio aporta nuevas posibilidades de vínculos entre puntos geográficamente alejados, pero que ya se venían aproximando social, económica y culturalmente. Expande también las relaciones a través de textos producidos por unos pocos, a los que tienen acceso sectores cada vez más amplios de población”*. Este fenómeno fue fundamental para el tipo de constitución no sólo de audiencias en un sentido pasivo sino de subculturas y, más ampliamente, de experiencias sociales y político culturales de la música. Si, tal como sostiene Tia DeNora (1999) aludiendo a Foucault, la música es “una tecnología de sí”, la transmisión radial musical puede pensarse, sin exclusión de lo anterior, una tecnología del nosotros anclada en dispositivos tecnológicos.

Paralelamente al broadcasting radial la constitución de medios visuales y audiovisuales incidió significativamente en las formas de componer, distribuir y consumir música popular. Lejos de la consideración instrumental de la cámara

o de la imagen como captura directa de lo real, Seiter (1992:7) resalta su condición semiótica cuando insiste en que hay que reconocer la medida en que las imágenes de la cámara son producidas bajo reglas y convenciones que se relacionan a significados sociales. Para Eduardo del Estal (2013:58), la imagen supone una praxis, produce efectos, determina conductas y, en ese sentido, es un acto político.

Teniendo esto en cuenta, se puede marcar que la confluencia entre sonido e imagen bidimensional, desconocida por la clasificación de Tagg y su caracterización de la música popular, constituye uno de los rasgos principales de ésta última, que llevó a Goodwin (1992:30) a formular que “la televisión musical y el cine pop son tan viejos como el pop mismo”. Gracias a la imagen cinética y su encuentro con el sonido puede decirse, con Deleuze, que *“la imagen visual muestra la estructura de una sociedad, su situación, sus lugares y funciones, las actitudes y los roles, las acciones y reacciones de los individuos; en suma, la forma y los contenidos. Y (...) ciñe estrechamente los actos de habla”*. Esa forma de mostrar no refiere tanto al debate sobre el realismo o la referencialidad como a algo más profundo: esa imagen tracciona unos cuerpos y, de esa manera, encarna la música. En ese sentido, con la aparición del cine y su desarrollo entre los años '20 y '50, la música encontró un punto de montaje (diría Barthes: de anclaje) en y con lo visual que cambiaría sensiblemente las maneras de producirla y experimentarla.

Los usos de la música en el cine son plurales y flexibles y se combinan de infinitas maneras con la imagen, las voces, los textos. Como bandas de sonidos (Lipscomb & Tolchinsky 2010) suponen la creación de obras adecuadas a la imagen visual y se despliegan en operaciones estéticas tales como el leitmotiv, los monotematismos, las variaciones sobre un tema, los desarrollos, la repetición, las redundancias y la multiplicación de obras presentes en un film. Esa función “colorística” (Pendergast 1992:213) es clave en la producción de atmósferas emotivas y apuntalamientos apuntalamientos psicológicos.

En muchas ocasiones, la música es la encargada de producir un efecto de continuidad en una narración construida por imágenes visuales discontinuas. Aparece como aquello que nos recuerda, ante el campo visual, que hay todo un fuera de campo. En ese sentido, la música oscila entre cierta referencialidad y sincronidad semántica respecto a las imágenes visuales y una línea de fuga de lo que nos es mostrado visualmente (Deleuze 1986: 297). Esa línea puede ampliar notablemente su distancia, al punto tal que Copland sostiene que la música “puede jugar sobre las emociones del espectador, a veces contraponiendo la cosa vista con una imagen sonora que implica lo contrario de la cosa vista” (Pendergast 1992: 216). Respecto a esto, Pendergast (1992: 225) rememora una polémica que sintetiza graciosamente el dilema: Un día le contaron a David Raksin, compositor de música para

películas, que Hitchcock se oponía a una escena con música en medio del mar. El director inglés había preguntado, irónicamente: "*¿de dónde se supone que vendría la música, estando en medio del océano?*". Raksin replicó: "*Pregúntenle al Sr. Hitchcock de dónde supone que vendrían las cámaras*".

Paralelamente a estos usos, donde las fuentes de procedencia de la música (con excepción de las orquestas tocando en vivo durante las proyecciones mudas) suelen ser invisibles, casi desde los inicios mismos del cine, se comenzaron a producir películas con la participación de músicos y músicas populares en un sentido bien sea documental como promocional. La música popular recibió rápidamente un lugar privilegiado en esos registros. Valen como ejemplos, Duke Ellington y su orquesta, quienes participaron de numerosas películas y cortos desde fines de los años '20; en nuestro país, 1930 fue el año en que Carlos Gardel filmó *¡Leguisamo solo!*. O la innumerable cantidad de films dedicados al jazz durante la década de 1940. A eso hay que sumar el registro de conciertos y recitales y los documentales sobre música que ofrecían y ofrecen al público la posibilidad de acercarse a una experiencia audiovisual que no suple una ausencia en el concierto original sino que presenta toda una nueva economía del montaje, la edición, los planos y los énfasis. Planos y secuencias fragmentados, perspectivas diferentes, primerísimos planos, backstage, filmación con más de una cámara, etc. Nada de eso es una mera suplencia de la presencia física en un recital. Es una manera específica del medio audiovisual de organizar los sentidos sobre la música.

El cuerpo de los músicos volvió a ser visto, esta vez bidimensionalmente y en diferido, y ese régimen de representación, entendiéndolo por esto una forma de producir y organizar los contenidos apuntaladas en determinadas tecnologías y medios de comunicación, abrió un campo para la reformulación de las estéticas visuales de la música popular. Un efecto fundamental de ellas fue, por ejemplo, la invención de *la estrella*, como punto de cruce entre las industrias cinematográficas y audiovisuales y el negocio de la música (Ellis 1982; Wall 2003).

Así, el cine se convirtió en una forma cultural que incidió en las maneras de ver y oír la música: mientras la radio anclaba su presencia, salvo excepciones, en los usos individuales y grupales, el cine reintrodujo la posibilidad de una multitud de espectadores, muchas veces absolutamente fascinados por lo que sucedía en la pantalla. El film musical, inspirado en cierto modo en el music hall, será uno de los géneros fundamentales del cine durante las décadas de 1930 y 1960, dando la pauta de la estrecha conexión entre música popular y obra cinematográfica. La ya mencionada ópera-rock Tommy de The Who tuvo el valor de un verdadero acontecimiento histórico en las relaciones entre cine y música.

La televisión comparte la importancia de la imagen con el cine, pero difiere de él en varios aspectos: tamaño, calidad de sonido, cantidad de público, lugar de proyección. Y, principalmente, performático: mientras éste último -salvo en películas donde el metatexto o las referencias son puestas en evidencia- recurre a un modo narrativo mediado, autónomo respecto a la situación de consumo, contemplativo y diferido, la televisión interacciona con su público casi constantemente; le recuerda su existencia como tal y su proximidad.

Recuperando inicialmente tradiciones teatrales y radiales, como las variedades, los shows en vivo y la transmisión de recitales (McCourt 2013: 1), y desplegando un modo a la vez *segmentario* (Ellis 1982) y *fluido* (Williams 1975) de organización de los contenidos, la televisión abrió, hacia finales de la década de 1940 y comienzos de la siguiente, nuevas y distintivas experiencias en torno a la música. La televisión pone en evidencia muchos de los modales y hábitos culturales de la inmediata posguerra, exponiendo así aspectos más amplios del sentido y los valores sociales -elementos con significación social- y el rol de la música como fuerza comunicativa.

Desde entonces y hasta hoy la plataforma televisiva ha sido esencial para los rasgos específicos de la música popular contemporánea.

Estableciendo con los espectadores un vínculo distinto al estipulado por el cine (que se compromete con mirada atenta [*gaze*]), la transmisión televisiva y su vista dispersa [*glance*] contribuyeron a una serie de cambios fundamentales. En principio, tal como sostiene el propio Ellis (1982:132), quien postula la distinción entre atención y dispersión, a diferencia del “efecto foto” del cine, *“la imagen de la transmisión televisiva tiene el efecto de la inmediatez. Es como si la imagen televisiva fuera una imagen “en vivo”, transmitida y recibida en el mismo momento en que es producida”*.

Esa inmediatez (que, podríamos agregar, es un efecto de la mediación) es la marca temporal característica de la televisión y fue clave para, por ejemplo, la aparición de programas musicales con bandas “en vivo”. Dicha sensación de inmediatez llevó a la televisión a diferenciarse del registro -diferido- cinematográfico; para ello se recostó durante un tiempo en las transmisiones musicales en vivo, lo cual obligó a toda una serie de cuidados, atenciones y posibilidades inéditas. Estas experiencias se conectan a lo que Raymond Williams (1992:40) entiende como la aparición de mayores grados de informalidad e imprevisto en el medio televisivo cuando plantea que “hay muchos eventos que pasan a través de la cámara de televisión con menor filtro o procesamiento que en cualquier otro medio”. Ese avance sobre zonas antes invisibles modificó sus funcionamientos. El hecho de preocuparse por las apariencias, los gestos permitidos y los prohibidos, la obscenidad fueron algo fundamental en la emergencia de la música popular desde el rock n'roll; más aún, sin esa cuota de escándalo e inquietud visual (más o menos orquestada)

el rock sería impensable; si, como vimos, la electricidad hizo posible el rock, puede decirse lo mismo de la televisión, en la medida en que abrió la posibilidad de experimentar algo que la radio mantenía en un plano verbal.

Experiencias, bizarras e institucionalizadas, como el recurso al playback y el “lipsynching”, mediante el cual los músicos, con algún hit deambulando por las radios, hacían la mímica labial del canto o “tocaban” instrumentos eléctricos desenchufados frente a cámara (una práctica que hasta el día de hoy se replica), mostraban a la televisión como un medio fuertemente inclinado a lo promocional, a veces dispuesta a relegar el plano virtuoso pero, sobre todo, como un ambiente en donde las cosas debían suceder en tiempo real. Un ambiente, también, que amplió y redistribuyó las posibilidades que el cine había inaugurado de convertirse en estrella. Algo que Forman (2012) resalta cuando dice que *“en numerosos casos, artistas antes desconocidos o que luchaban por hacerse conocer ganaron nuevo prestigio como resultado directo de sus apariciones en televisión”*.

Aquella sensación de inmediatez aportaba lo suyo a la construcción de estrellas cuando se expandía como todo un régimen de contacto con los televidentes y, algo muy común en los programas musicales, con el público presente en el estudio. A diferencia del cine, que recurre a un modo narrativo autónomo y diferido respecto a la situación de proyección, la televisión interacciona constantemente con el público, le recuerda su existencia como tal y su proximidad. Es la diferencia que uno puede encontrar entre un film (aún si promocional, estructurado como narración) como *A hard day's night* de the Beatles (1964) y el programa American Bandstand (que se emitió entre 1952 y 1989), conducido por Dick Clark -un dj- en el cual se dialogaba con los bailarines presentes. El cine era una ventana por la cual ver el mundo; la televisión es un cuarto en el que uno se instala.

El otro aspecto identificable del discurso televisivo es la segmentación (Ellis 1982). A la inmediatez se agrega una manera de transmisión que imprime velocidad y tiñe de efímero las apariciones, algo que comparte, hasta cierto punto, con la radio. La música se convirtió en una manera privilegiada de indicar el comienzo y fin de un segmento (sea un programa, una publicidad, un separador, etc).

Así, el rol y las funciones de la imagen y su articulación con los sonidos musicales se transformaron a lo largo de la historia de la música popular. Viceversa, estos fenómenos fueron decisivos en la aparición de nuevos géneros y nuevas prácticas sociales de escucha (que comenzaron a nacer por entonces). Así como antes de la radio, géneros como el tango y bolero no existían en las formas en que los conocemos, podemos decir que el rock, el soul, el funk o el hip hop (por mencionar algunos que nos resultan cercanos) son hijos directamente condicionados no sólo por la electricidad y los discos, sino también el cine y la televisión y sus lógicas de “puesta en escena” (Wall

2003:193). De allí que cobre fuerza el planteo de Andrew Goodwin, para quien la música popular no es sólo un fenómeno sonoro sino también un fenómeno fuertemente visual (Goodwin 1992:33). Algo que, con la emergencia de video clips y los canales de televisión relacionados exclusivamente a contenidos musicales hacia mediados de los años 70 y principios de los ochenta, adquirió una nueva fuerza, redefiniendo las formas y los imaginarios del pop.

Para finalizar, diré la intención de este apartado ha sido ensayar una definición de la música popular como práctica cultural contemporánea, incorporando la cuestión de la masividad y la masificación no como rasgo que atañe a su circulación, en tanto cuantificable, sino como aspecto inscripto profundamente y, como tal, con incidencia semiótica. De esta manera, las tecnologías del sonido así como los medios de comunicación disponibles, y ciertos usos, siempre sujetos a transformaciones, no aparecen como canales neutros sino como espacios de creación y, como tal, de conflictos y significaciones culturales plurales. Regímenes históricos de sentidos y prácticas, de “restricciones y posibilidades”, que se condensan en obras específicas, ligando las prácticas musicales a los entornos tecnológicos y mediáticos en los que tienen nacimiento y lugar.

La consideración de este aspecto en el análisis, resaltando diferentes elementos, resulta clave para una historización cultural de las obras y prácticas musicales. En otras palabras, permite comprender los entrelazamientos y relaciones entre la producción y distribución de enunciados musicales, las condiciones técnicas y las condiciones institucionales, políticas, sociales y culturales en que existen y son consumidas.

Bibliografía

- .Attali, J. 1985. *The political economy of music*. University of Minnesota Press. Minneapolis.
- .Bohlman, P. (2005) . *Music as representation*, *Journal of Musicological Research*, 24: 205–226. London.
- .Bowman, S. & Willis, C. (2003). *We media. How audiences are shaping the future of news and information*. Stanford.
- .Brackett, D. (1995). *Interpreting popular music*, University of Cambridge. Cambridge.
- .Brighman, R. (1993). *Grateful prey : Rock Cree human-animal relationships*, University of California Press.
- .Byrne, D (2010) *How architecture helped music evolve* en <http://www.youtube.com/watch?v=p6uXJWxpKBM>
- .Clayton, M. et al (ed.) (2003). *The cultural study of music*, Routledge. London.
- .Crisell, A. (1994). *Understandig Radio*, Routledge. New York.
- .Cross, I. (2004). *Music and meaning, ambiguity and evolution* en Hargreaves, D., McDonald, R. & Miell, D. (eds.) *Musical Communication*, Oxford University Press.

- .Del Estal, E. (2013) - *Historia de la mirada*, Atuel, Buenos Aires.
- .Deleuze, G. (1986). *La imagen-tiempo*, Paidós, Buenos Aires.
- .DeNora, T. (1999). *Music as technology of the self*, Poetics 27 (1999) 31-56. Oxford.
- .Dunbar-Hall, P. (1991) *Semiotics as a Method for the Study of Popular Music*, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 22, No. 2. Zagreb.
- .Ellis, J. (1982). *Visible fictions. Cinema:Television:Video*. Routledge. New York.
- .Feld (1984). *Sound Structure as Social Structure*, Ethnomusicology, Vol. 28, No. 3, pp. 383-409. Chicago.
- .Fernández, J.L. (1993). *Los lenguajes de la radio*, en [cisa.org.ar/wp.../Los-Lenguajes-de-la-Radio.pdf](http://cisa.org.ar/wp-content/uploads/2011/03/Los-Lenguajes-de-la-Radio.pdf)
- .Fernández, J.L. (2008) *Mediatización musical e Internet: ¿el final del broadcasting?* En Simposio IV: Música popular y medios de transmisión.
- .Forman, M. (2012). *One Night on TV Is Worth Weeks at the Paramount: Popular Music on Early Television*. Duke University Press. Durham.
- .Goehr, L. (1992) *Writing Music History*, History and Theory, Vol. 31, No. 2 (May, 1992), pp. 182-199. London.
- .González, J.L. (2008). *Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?* En Revista Transcultural de música 12. Buenos Aires.
- .Goodwin, A. (1992). *Dancing in the distraction factory*. University of Minnesota Press. Minneapolis.
- .Lipscomb, S. & Tolchinsky, D. (2010). *The role of music communication in cinema*. Northwestern University.
- .Negus, K. (1999). *Music genres and Corporate culture*, Routledge. London.
- .Ong, W. (1987). *Oralidad y escritura*, FCE. México DF.
- .Parker Pope, R. (2008) *Under the influence of music*, <http://well.blogs.nytimes.com/2008/02/05/under-the-influence-ofmusic/>
- .Pinch, T. and Bijsterveld, K. (2004). *Sound Studies: New Technologies and Music*, Social Studies of Science, Vol. 34, No. 5, Special Issue on Sound Studies. Technologies and Music (Oct., 2004), pp. 635-648
- .Prendergast, R. (1992). *Film Music. A critical study of music in films*. W.W. Norton & Company. New York.
- .Ruiz, R. (2011), *El cambio musical* en <http://es.scribd.com/doc/107198205/El-cambio-musical>
- .Said, E. (2004) *Cultura e Imperialismo*, Anagrama, Barcelona.
- .Seiter, E. (1992) *Semiotics, Structuralism, and Television* en Allen, R. (ed) Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism, University of North Carolina Press.
- .Shapiro, P. (2011). *Historia secreta del disco*, Caja Negra editora. Buenos Aires.
- .Shuker, R. (1994). *Understanding popular music*, Routledge. London.
- .Tagg, P. (1982), *Analysing popular music*, Popular Music, 2 (1982): 37-65. Cambridge.
- .Tobi, X. (2009). *La construcción de la empresa radiofónica* en <http://www.semioticafernandez.com.ar/comisiones5664/wp-content/uploads/2011/03/Tobi-Laempresaradiof.pdf>
- .Wall, T. (2003). *Studying popular music culture*, Oxford University Press. Oxford.
- .Ward, B (1998). *Just my soul responding. Rhythm and Blues, black consciousness and race relations*, University of Newcastle. Newcastle.

.Williams, R. (1983), *Culture and Society, 1780-1950*. Columbia UP. New York.

Recibido con pedido de publicación 24/06/2014

Aceptado para publicación 06/08/2014

Versión definitiva 19/08/2014

