

ENTRE LA INMEDIATEZ Y LA TRADICIÓN PERFORMATIVA

UN RECORRIDO POR LAS MÚSICAS URBANAS CONTEMPORÁNEAS

••••• BETWEEN IMMEDIACY AND PERFORMATIVE TRADITION
A JOURNEY THROUGH CONTEMPORARY URBAN MUSIC

HÉCTOR ANIBAL DOCTERS | hectordoctors@gmail.com

Instituto de investigación en producción y enseñanza del arte argentino y latinoamericano
(IPEAL). Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

GERMAN FANZINI | Chechofanzini@gmail.com

Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Recibido: 03/05 /Aceptado: 31/05

Resumen

Las músicas urbanas contemporáneas argentinas presentan algunas dificultades respecto de las herramientas de análisis de la musicología tradicional. Este trabajo pretende abordar las particularidades de estos nuevos géneros, partiendo de los contrastes entre las producciones grabadas y las músicas en vivo. Para ello nos hemos centrado en construir nuevos enfoques de análisis, que se correspondan con estas nuevas formas de hacer música y nos permitan arribar a conclusiones novedosas en el género.

Palabras clave

Músicas urbanas; producción musical; grabaciones de estudio; performatividad

Abstract

Contemporary urban music in Argentina presents certain difficulties in terms of traditional musicological analysis tools. This work aims to address the particularities of these new genres, focusing on the contrasts between recorded productions and live music performances. To achieve this, we have focused on developing new approaches to analysis that correspond to these new forms of musical expression and allow us to reach novel conclusions within the genre.

Keywords

Urban Music; Musical Production; Studio Recordings; Performativity



En los últimos años el fenómeno de las músicas urbanas contemporáneas argentinas (MUCA) ha tenido un desarrollo considerable, tanto en lo referido a la gran industria musical como en distintas disciplinas académicas que pretenden abordar desde diferentes enfoques el crecimiento exponencial de estas músicas y sus posibles significaciones.

La gran cantidad de reproducciones y visualizaciones en las plataformas digitales contribuyeron a posicionar a este nuevo género como uno de los más influyentes dentro del mercado musical nacional, y a sus referentes como artistas con un gran potencial para generar eventos en vivo a gran escala.

El confinamiento por pandemia durante el año 2020 fue un período de expansión de estas músicas, durante el cual emergieron muchos artistas y otros se consolidaron como referentes a nivel nacional. Es así que, con la vuelta a la presencialidad de los eventos en vivo en nuestro país, muchos de los exponentes de las MUCA comenzaron a tener una relevancia mayor en ámbitos de circulación masivos: festivales locales, internacionales, y eventos en los cuales previamente no había una gran demanda por artistas de este género.

Las MUCA comenzaron a consolidarse como uno de los géneros más importantes de los mercados musicales locales, tomando nuevos rumbos que implicaron un importante grado de hibridación, entendiendo esto como «procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas» (Néstor García Canclini, 2003, p.7).

En este sentido, y antes de comenzar el análisis, sería propicio mencionar algunos de los artistas que, consideramos en el período trabajado, integran las MUCA. Algunos de ellos podrían ser: Nicki Nicole, Thiago PZK, Lit Killah, María Becerra, Fmk, Dillom, Duki, Rusherking, Trueno, Emilia, Rei y Cazzu.¹

Ahora bien, también es importante aclarar que como todo género, las MUCA son una categoría dinámica, es decir que el encontrarse *dentro* o *fuera* muchas veces depende no solo de la perspectiva con la que llevemos adelante el análisis, sino también de qué obras de cada artista estemos considerando, ya que un mismo músico puede ser y no ser parte de un género, incluso en el transcurso de una misma obra. Asimismo, estas categorías se encuentran en permanente reformulación y en particular las MUCA, como ya veremos, presentan como uno de sus rasgos una marcada vertiginosidad en sus transmutaciones.

¹ Algunas canciones de músicas urbanas que, a nuestro entender, ilustran el universo de las MUCA son: «Wapo Tra-ketero» de Nicki Nicole, «Entre nosotros» de Thiago PZK, «La trampa es ley» de Lit Killah, «Corazón vacío» de María Becerra, «Princesa» de Fmk, «La primera» de Dillom, «Antes de perderte» de Duki, «Además de mí» de Rusherking, «Bien o mal» de Trueno, «Jagger» de Emilia, «Tu turrítto» de Rei.

Grabaciones en estudio

Las MUCA se conformaron, desde sus comienzos, en torno a procesos de producción signados por la combinación de elementos de diferente índole. Esta convergencia involucra tanto a características estéticas, como a desarrollos tecnológicos y políticas de Estado. El desarrollo tecnológico propició la posibilidad de producciones musicales hogareñas, que, en el marco del crecimiento de nuevas formas de comunicación –Internet–, lograron tener un alcance previamente impensado para producciones de este tipo. Es decir que el trap surgió atado a internet como circuito fundamental de reconocimiento, difusión y de intercambio.

Muchos productores que hoy ocupan un lugar consagrado en la escena nacional, comenzaron con lo que algunos autores denominan como «habitaciones conectadas a Internet» (Mariano Vallendor 2020, p.37), para referirse a producciones realizadas en home studios con capacidad de subir materiales a la red de forma inmediata. Es importante mencionar que muchas de las características estéticas que tuvieron su origen en un proceso de producción rudimentario, signado por las posibilidades sonoras y estéticas ancladas a la utilización de algunos softwares de edición y programas puntuales, se convirtieron en rasgos estilísticos. Asimismo, el desarrollo tecnológico y una búsqueda estética vinculada al rap y hip hop –con la figura de beatmaker como el único encargado de la textura musical–, impactaron en el papel del productor. Los diferentes roles que tradicionalmente eran ocupados por distintas personas, ahora tienden a ser ocupados por un único productor; ya no es solo quien supervisa o digita la dirección en la cual se va a desarrollar el producto, sino quien efectivamente lo materializa a través de diversos programas de audio. Esta forma particular de composición y producción musical deviene en ciertas especificidades sonoras: la ruptura con la elaboración motivico temática como procedimiento fundamental en la construcción del discurso musical, la jerarquización de la textura como principal ordenador de la morfología y la hibridación sonora de elementos disímiles, provenientes de diferentes géneros. En esta misma línea Daniel Belínche y María Elena Larregle (2006) afirman que «la textura es, además de un emergente de la música, un nivel primario de organización perceptual que ordena los sonidos escuchados como si fuera la imagen de una fotografía interna de la superficie musical» (p.56). La inclusión del freestyle como uno de los motivadores principales del proceso compositivo de estas músicas supone un cambio respecto de la elaboración de la canción tradicional, montada sobre un proceso de elaboración motivico temática, que propone la utilización de diferentes procedimientos compositivos sobre un motivo melódico de corta duración. En cambio, el freestyle incorporado a estas nuevas composiciones, al no trabajar con un motivo melódico que necesariamente se repita al interior de una sección ni entre secciones, propone una relación entre las unidades morfológicas ya no estructurada plenamente en base a la relación de semejanza y diferencia que se establece entre las melodías de las distintas partes, sino en el contraste entre aquellas que están compuestas en base a este procedimiento y aquellas que no. Es así que, en las partes donde la elaboración motivico temática no es un

elemento central, el tratamiento de la textura adquiere una gran importancia a la hora de organizar el contraste entre las diferentes secciones. Si bien la masividad que alcanzaron muchos artistas posibilitó otros recursos, las formas de producción siguieron teniendo las mismas lógicas y buscando resultantes estéticas vinculadas a esas formas. Un claro ejemplo de ello es la permanente utilización de softwares como la aplicación *Splice* para producciones de gran envergadura, donde los sonidos que se utilizan pertenecen a un banco de sonidos estandarizados a gran escala. Esto permite, entre otras cosas, que las MUCA en sus versiones de estudio, posean dos cualidades esenciales: que tengan un proceso de producción reducido y rápido, y que mantengan una coherencia estética. A esta forma de construcción de sentido sonoro la llamaremos *estética de la inmediatez*.

Hemos mencionado la confluencia de elementos rítmicos variados —provenientes del rap, trap, reegeton, rock, etc.—, la preponderancia en la textura como elemento generador de forma, tímbricas sintetizadas, ausencia parcial de instrumentos analógicos. Ahora bien, nos interesa, en este caso, poner el acento en la fenomenología tímbrica que resulta de esta estética.

El conjunto de variables que ya hemos mencionado, promovió en estas músicas la conformación de un complejo tímbrico, entendido como el concepto que nos permite pensar al orgánico instrumental como una *unidad tímbricamente homogénea* (Julio Schinca, 2022, p. 1), donde priman, casi de forma absoluta, los sonidos sintetizados. Este rasgo no es simplemente una cualidad más de estas músicas sino la base de su identidad sonora. Es decir, si bien está claro que no son las únicas músicas que parten de un complejo tímbrico donde los sonidos sintetizados son, de manera indiscutida, el elemento preponderante, es el rasgo que, en conjunción con la estructuración formal a partir de la textura y la predominancia rítmica de elementos provenientes del rap, trap y reggaetón, le da mayor carácter identitario a esta nueva forma de canción. Como afirma Santiago Giménez:

Con instrumentos virtuales cuantizados perfectamente, llevados más allá de ciertos límites explorados hasta entonces, ha logrado un sonido característico de este tiempo. Lo que quizás en otra época podía ser considerado un defecto —me refiero a la notoriedad de la computarización en la ejecución, a la sensación robótica del sonido— es en esta música algo virtuoso, configurando identidades y estéticas particulares (2022, p.6).

Música en vivo

Ana María Ochoa (2003) afirma que las nuevas tecnologías están contribuyendo a reformular las maneras en las que definimos las fronteras de las músicas locales así como también el *sensorium* mismo de percepción sonora. Este punto nos resulta fundamental, ya que lo que intentaremos desarrollar está íntimamente relacionado con la hibridación entre las nuevas fronteras de lo local y la tradición de un *sensorium* de percepción sonora local.

Nos encontramos aquí frente a un fenómeno muy interesante: las versiones en vivo distan de aquellos *tracks* que eran originalmente de estudio. En principio podríamos pensar que existe siempre, *per se*, una distancia entre lo que se graba en estudio y lo que se toca en vivo. Más allá de que en algunos géneros se valora como algo positivo que el recital en vivo «suene como el disco», en términos generales lo que se ejecuta siempre son versiones, concepto definido por Alejandro Polemann (2013) como «la música misma como resultado del tema + el arreglo + la interpretación [...]» (p. 100).

La pregunta por la distancia entre versiones de estudio y versiones en vivo nos permite reconstruir una serie de elementos que promueven algunas particularidades o rasgos identitarios. Refiriéndose a distintos tipos de hibridaciones culturales, García Canclini (2003) afirma que:

En un mundo tan fluidamente interconectado, las sedimentaciones identitarias organizadas en conjuntos históricos más o menos estables [...] se reestructuran [...]. Las maneras diversas en que los miembros de cada etnia, clase y nación se apropian de los repertorios heterogéneos de bienes y mensajes disponibles en los circuitos transnacionales genera nuevas formas de segmentación (p.8)

Como dijimos antes, las versiones de estudio están compuestas y ejecutadas a través de sonidos sintetizados, casi en su totalidad. Sin embargo, las versiones en vivo presentan una instrumentación analógica que en la mayoría de los casos consiste en batería, bajo, guitarra, teclado y pistas, entendiendo a estas últimas como grabaciones que contienen sonidos o instrumentaciones musicales que complementan la textura musical. Así, la resultante sonora se nutre de manera principal de una instrumentación compuesta por instrumentos ejecutados en vivo, tanto analógica como sintetizadamente, y fragmentos que en muchos casos complementan y engrosan la textura musical, y en otros sirven para reproducir las voces y líneas melódicas de artistas coautores de la canción que no están presentes.

Si pensamos en conciertos masivos es inevitable hacer una referencia al rock. Sin la intención de adentrarnos en las especificidades de esa construcción socio-estética que se dio en Argentina a partir de entrados los años sesentas, podemos decir que el rock nacional constituye, indiscutiblemente, un bagaje cultural y simbólico que incluye una forma particular de conciertos en vivo. De este modo, los recitales aparecen también con necesidades específicas que no responden únicamente a una dimensión sonora, sino también a aspectos performativos.

[...] no es sólo el medio teatral donde se acusa esta tendencia a la performatividad, sino que también el resto de las expresiones artísticas han recurrido con fruición a estrategias de teatralización a través de las cuales se enfatiza el aquí y ahora del arte como proceso, haciendo

visible la situación pragmática de la comunicación artística, y con ella los condicionantes bajo los que nace todo ejercicio de representación (Cornago Bernal, 2004, p.17).

Los recitales masivos de rock en nuestro país proponen una performatividad del público referida, entre otras cosas, a una efusividad que involucra al cuerpo, no como mero sujeto de escucha, sino con un grado mayor de participación que se convierte en parte de la experiencia estética del concierto. En este sentido, creemos que dicha construcción experiencial, está estrechamente vinculada a un orgánico instrumental propio del rock, cuyo complejo tímbrico no se monta sobre sonidos sintetizados.

Ahora bien, este cambio de instrumentación para los recitales en vivo no es suficiente para explicar la totalidad de las variaciones que se escuchan entre una versión y otra. A esto se le suman otros elementos que trabajan en la misma línea. Si bien es difícil establecer generalidades, podemos escuchar que hay algunos recursos que aparecen de manera regular. Uno de los cambios más importantes es la forma de intervención de la batería, con una mayor variabilidad tanto en sus patrones rítmicos como en su espectro tímbrico. Esta variabilidad aparece más acentuada en los pasajes, o cortes, que a su vez aparecen constantemente en las versiones en vivo. Otro elemento importante es el rol de la guitarra. Aunque en las versiones de estudio suele haber guitarra eléctrica, el rol que toma en las versiones en vivo es más preponderante ya que hay una constante utilización de riff que coloca a la guitarra eléctrica en un lugar de la espacialidad en donde, sin ser la figura, sobresale de la textura del fondo. La distorsión es una herramienta tímbrica que también contribuye a esto. Por otro lado, el bajo analógico parece pensado de manera más rítmica, en conjunción con la batería, y no tanto tímbrica, como sucede en las versiones de estudio. Por último, las voces de los conciertos en vivo de las MUCA suelen tener menor graduación de auto-tune, lo que genera un *mejor* empaste con los sonidos analógicos. Creemos entonces que la reformulación que se da en los conciertos en vivo de las MUCA, tanto en lo referido a su instrumentación, como a las reorganizaciones texturales que surgen a partir de esto, y la mayor variabilidad de elementos, responde a una *estética de la tradición*, es decir a una estética directamente vinculada con la necesidad de promover eventos musicales que se correspondan con la tradición performática de este tipo de recitales masivos en nuestro país.

Algunos casos arquetípicos

Para la selección de canciones, con el fin de realizar un breve análisis comparativo, hemos utilizado el criterio de enfocarnos en aquellas que pudieran ser lo más representativas posibles de las cualidades arquetípicas que encontramos en la mayoría de las músicas urbanas y que ya hemos ido mencionando en el cuerpo del trabajo.

«Además de mí», de Ruserking y Tiago PZK. Como regla general, en el armado del arreglo se percibe un patrón de variabilidad único: adición y sustracción de cada uno de los elementos de la textura, generando distintas combinaciones entre ellos. El sustain presente en el bajo y el teclado, la utilización de la compresión y la reverb como principales distintivos tímbricos de la guitarra, la ecualización específica del beat de batería, buscando el ensalzamiento de las frecuencias agudas del clap y del sub del bombo, son factores que posibilitan el minimalismo en las estructuras rítmicas, armónicas y melódicas de los diferentes comportamientos instrumentales. La búsqueda tímbrica se erige, entonces, como uno de los factores principales para la construcción de la estética del arreglo.

En la versión en vivo del Live Festival TikTok, el primer elemento de diferenciación es que el arreglo se monta sobre una orquestación distinta: la batería analógica, el bajo eléctrico, el teclado/sintetizador y la guitarra eléctrica proponen no solo una variante desde la dimensión tímbrica, sino la posibilidad de reestructurar la configuración textural. Las diferentes intersecciones entre instrumentos, cortes rítmicos, pasajes de batería y construcciones armónicas utilizadas, se asientan sobre paradigmas tomados de otros géneros, como el rock, el pop, o inclusive el gospel.

En la versión en estudio de «Sudor y trabajo», observamos el mismo principio de variabilidad y una construcción tímbrica similar al caso anteriormente descrito. Por otra parte, hay elementos texturales que aparecen esporádicamente que, en cierta medida, buscan matizar la homogeneidad entre las diferentes secciones. Se percibe así una temporalidad cíclica, donde la elaboración motivico temática y los componentes armónicos no son los elementos de mayor jerarquía para la organización morfológica de la canción. La estructuración de la forma está dada por la interrelación que se establece entre la variabilidad de los elementos presentes en la textura de cada parte. En lo referente a las tímbricas utilizadas, encontramos la versión en vivo, una construcción del arreglo asentada sobre paradigmas similares a los de de Ruserking y Tiago PZK en el Live Festival TikTok, especialmente en el orgánico instrumental y el criterio para su utilización. Encontramos dos elementos centrales que marcan una diferenciación entre un arreglo y otro. En este caso, la presencia de un riff de la guitarra con distorsión, bajo y batería, se establece como la principal matriz rítmica sobre la cual se asienta el vivo. Encontramos la intención de jerarquizar este motivo a través de su traslación hacia la guitarra eléctrica distorsionada y su reiteración permanente. En una segunda instancia, podemos observar que la batería propone una densidad cronométrica mucho mayor que en la versión en estudio, realizando pasajes de gran variedad tímbrica y rítmica entre las secciones y al interior de ellas, que acentúan una pertenencia estilística al rock.

Reflexiones finales

Hemos visto hasta aquí cuales son las particularidades que presentan las MUCA respecto de sus versiones de estudio y sus versiones en vivo. En este sentido, consideramos que los desarrollos estéticos son inseparables de sus procesos de producción. Es importante mencionar que dicha inmediatez no refiere solo a su proceso de producción sino también a sus ámbitos de circulación que retroalimentan la lógica de producciones *home studio*. El mundo de las redes ha llegado para quedarse y al menos en el mediano plazo pareciera signar las formas de circulación musical masiva, pero también gran parte de las decisiones de producción. Un análisis pormenorizado de todos los elementos que podrían intervenir en lo que llamamos *estética de la inmediatez*, sería muchísimo más amplio que lo que podemos abarcar en este trabajo y sin lugar a dudas trasciende lo referido a un género musical.

En lo referido a una tradición performativa del recital en vivo en nuestro país, observamos que confluyen dos aspectos. Por un lado, una performatividad del público, proveniente de recitales en vivo de otras músicas, y por otro, una performatividad del escenario vinculada más a los aspectos visuales, donde para construir una narración más amplia, la banda se convierte en un elemento visual importante. En este sentido, la transformación de la estética sonora de las versiones en estudio a las versiones en vivo, se relaciona a una construcción generalizada, donde lo que suena es un engranaje dentro de una construcción más amplia, que involucra diversos aspectos –desde los visuales hasta los técnicos– que permiten construir una narratividad escénica. Podríamos decir que la efectividad del traslado de las versiones de estudio a las versiones en vivo radica en que las transformaciones sonoras queden contenidas en un marco de *tradición performativa*, combinando elementos de producción de lo que hemos denominado *estética de la inmediatez* con otros elementos ya presentes en un bagaje cultural situado de recitales en vivo.

Referencias

- Belinche, D. y Larregle, M. (2006). *Apuntes sobre Apreciación Musical*. Edulp.
- Belinche, D. (2011). *Arte, poética y educación*. Universidad Nacional de La Plata.
- Cornago Bernal, O. (2004). *Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso*. *Gestos*, (38), 13-34.
- Duki. (2021). Sudor y Trabajo [Canción]. En *Vivo Desde el Fin del Mundo*.
- Duki. (2022). Sudor y trabajo [Canción]. En *Vivo Lollapalloza 2022*.
- García Canclini, N. (2003). Noticias recientes sobre la hibridación. *Trans. Revista Transcultural de Música* (7).
- Giménez, S. (2022). Trap, el latido es digital. En *Clang* (8), 51-57. <https://doi.org/10.24215/25249215e029>
- Ochoa, A. M. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Grupo Editorial Norma.
- Polemann, A. (2013). La versión en la música popular. *Arte E Investigación*, (9), 95-101. <http://>

papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/article/view/277

Rusherking, Tiago PZK, Big One.(2021). Además de mí [Canción]. En *Además de mí*. Rusherking. (2021). Además de mí. Vivo Live Festival TikTok [Canción].

Schinca, J. 2022. *Complejo timbrico*. [Apunte de cátedra]. Producción y análisis musical V, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Vallendor, M. (2020). *Trap, no lo entenderías*. FCEYE, Universidad del Salvador.