



**UNIVERSIDAD
ACADEMIA**
DE HUMANISMO CRISTIANO

ESCUELA DE
COMPOSICIÓN MUSICAL

Elementos teórico musicales y extra musicales usados en las series de televisión para abordar el mundo del hampa: Una aproximación cualitativa a las Representaciones Sociales en la música.

Seminario para optar al Grado Académico de Licenciado en Música

Autor: Lobsang Rossel
Profesor Guía: Marcelo Garrido

Agosto, 2020

Índice

Índice de figuras.....	4
1 Contexto introductorio.....	5
1.1 Planteamiento del problema.....	6
1.2 Justificación del Problema.....	8
1.3 Pregunta de investigación.....	10
1.4 Objetivo general.....	10
1.5 Objetivos específicos.....	10
1.6 Supuestos.....	11
2. Marco Teórico.....	12
2.1 Exploración del Estado del Arte.....	12
2.1.1 Aproximaciones desde los elementos compositivos y del análisis musical.....	12
2.1.2 Aproximación a los conceptos de representación social, <i>hatitus</i> y campo.....	15
2.1.3 Aproximación desde la significación y representación social en la música.....	21
2.2- Posicionamiento Teórico.....	26
2.2.1- Representación social, <i>hatitus</i> y campo.....	26
2.2.2- Los elementos compositivos y del análisis musical.....	28
2.2.3- Síntesis teórica.....	29
3 - DISEÑO METODOLÓGICO.....	32
3.1 - Definición del Enfoque.....	32
3.2 - Definición del Tipo.....	33
3.3 - Definición de la Unidad Analítica.....	33
3.4 - Definición del tipo de muestra.....	34
3.5 - Definición de la Técnica de Recolección.....	36
3.6- Definición de la Técnica de Análisis (matriz teórica).....	38
4-DESARROLLO.....	39

4.1-Contextos socio-histórico que define el ejercicio representacional.....	39
4.1.1.-Prófugos (contexto global de la serie).....	39
4.1.2.-The Wire (contexto global de la serie).....	41
4.1.3.- “El Marginal” (contexto global de la serie).....	42
4.1.4.- “El Reemplazante” (contexto global de la serie).....	44
4.2 Relación compositiva entre el sonido y su origen social.....	46
4.3 Relación compositiva entre el crecimiento y sus referencias a elementos no musicales.	
54	
4.4 Relación compositiva entre la melodía y su origen social.....	59
4.5 Relación compositiva entre el ritmo y sus referencias a elementos no musicales.	66
5-CONCLUSIONES.....	74
6-BIBLIOGRAFÍA.....	77
6.1 Referencias.....	80
7-ANEXOS	82

Índice de figuras.

<i>Figura 1. Gráficos del rango de Hercios 1, en distintas etapas de la canción “El marginal” de Sara Hebe. Fuente propia.</i>	48
<i>Figura 2. Gráficos del rango de Hercios 2, en distintas etapas de la canción “El marginal” de Sara Hebe. Fuente propia.</i>	48
<i>Figura 3. Espectro estéreo de la canción “El marginal” de Sara Hebe. Fuente propia)</i>	49
<i>Figura 4. Estructura del tema “4 heridas” de Camila Moreno, bajo la forma y contrastes entre A y B. Fuente Propia.</i>	56
<i>Figura 5. Transcripción correspondiente al arpegio de la Introducción, a modo de referencia para una lectura simplificada, pues ella no refleja las resonancias que están presentes en la obra. Fuente Propia.</i>	57
<i>Figura 6. Escritura para reflejar las resonancias y sustain de la canción “4 heridas” de Camila Moreno. Fuente propia.</i>	57
<i>Figura 7. Contraste entre Intro bajo forma A y Coro desarrollado bajo forma B. Fuente propia.</i>	57
<i>Figura 8. Transcripción figurativa, para dar cuenta del ritmo y fenómeno corchea swing. Fuente propia.</i>	61
<i>Figura 9. En ella se señala y compara el desplazamiento de los tiempos fuertes en la corchea swing.</i>	62
<i>Figura 10. Transcripción de “Mi Verdad” de Anita Tijoux, correspondiente al Verso I, Verso II y Pre-Coro de la canción. Fuente propia.</i>	63
<i>Figura 11. Transcripción de la pieza “Way Down In The Hole” de Tom Waits, pagina 1. Fuente Propia.</i>	69
<i>Figura 12. Transcripción de la pieza “Way Down In The Hole” de Tom Waits, pagina 2. Fuente Propia.</i>	70
<i>Figura 13. Transcripción de la pieza “Way Down In The Hole” de Tom Waits, pagina 3. Fuente Propia.</i>	71

1 Contexto introductorio

La problemática de esta investigación surge con el reconocimiento de que al nacer dejamos de ser hojas en blanco y comenzamos a escribir y colorear nuestra existencia dentro de un contexto histórico determinado, construyéndonos entre el cruce de factores psíquicos y sociales que, junto con las vivencias y representaciones que tengamos del mundo, pueden llegar a condicionar o determinar nuestro camino. Desde ahí nos situamos y reconocemos que nuestros actos están cargados de simbolismos, historia e imaginarios culturales y sociales, que dan cuenta tanto de nuestra constitución colectiva como también individual.

En este ir y venir de información es que se considera relevante un estudio que dé cuenta de este fenómeno en el ámbito de la composición musical. Las Representaciones Sociales (RS)¹ presentes en la música, en la práctica y quehacer musical es, quizás, un hecho muchas veces obviado o no relevado con la significancia que posee, pese a los numerosos escritos y debates al respecto que revisaremos más adelante. Sumando esto, a un análisis de los elementos teórico musicales utilizados en las obras, es que se busca develar con qué insumos se generan las piezas musicales, abordando así, parámetros del sonido, ritmo, melodía, armonía, textura, estructura, forma, instrumentación y organología, desde la problemática de las representaciones sociales en Jodelet y Bourdieu.

Las obras elegidas se orientaron por el siguiente criterio: Piezas formato canción presentes y/o creadas como tema principal para series televisivas que aborden el fenómeno del mundo del hampa (marginalidad, drogadicción, tráfico y corrupción política) situadas en Chile y en el extranjero.

¹ Como nos dice Jodelet, las RS son un conocimiento a partir de sistemas cognitivos, que involucran estereotipos, acervo de sentido común, entre otros, que denotan principios interpretativos y orientadores de las prácticas.

1.1 Planteamiento del problema

Al indagar en el fenómeno de la creación musical y, quizás extensible a cualquier producción artística, es que resaltan diversos factores de la configuración cultural, a partir del juego entre diferentes condiciones materiales, sociales, tecnológicas y estilísticas, entre otras, que están inmersas en un contexto social y cultural determinado, lo cual de una forma u otra queda impreso en el quehacer artístico. Esta multiplicidad de factores se puede observar tanto en el ámbito de quien produce o compone, por medio de la revisión histórica y biográfica de las personas, pero también del producto u obra en cuestión, mediante el análisis musical y la reflexión acerca de los orígenes de los insumos técnicos de la obra o producción. Es en esta última instancia en donde la presente investigación busca centrarse, no el origen o *habitus* del compositor, sino en el origen o *habitus* de los insumos sonoros utilizados por este.

Mientras que el análisis de la composición ha enseñado a desenmascarar el más fino grano de la hechura y la musicología da cuenta con todo detalle de las circunstancias biográficas del compositor y de la obra, el método de descifrar en la música su carácter social específico ha quedado, por el contrario, lastimosamente rezagado y tiene que contentarse mayormente con improvisaciones. Si se quisiera recuperar lo perdido y sacar al conocimiento musical de su desatinado aislamiento, entonces habría que desarrollar una fisionomía de los tipos de expresión musical. (Adorno, 1973, p.245)

En esta dinámica de procesos sociales e individuales, que nos constituyen como sujetos de acción en el mundo, es que nos situamos desde la teoría de las representaciones sociales (RS) de Jodelet y Bourdieu, cuyos conceptos han tenido un tratamiento transversal desde las ciencias sociales hasta el arte y la música, así como también han contado con aportes de diversos autores, intentando de este modo acercar las circunstancias históricas y biográficas del compositor y de la obra, como dice Adorno, con las del origen social que puedan llegar a tener los insumos sonoros utilizados por este. Dado que las RS abordan esos procesos dinámicos de codificación de la realidad y nuestras formas de percibirlo, procesos que nos aportan significados, símbolos, herencias, identidades y pautas culturales, entre otros, para poder comprender y desarrollar la vida social, es que este estudio busca nutrirse de su conceptualización.

La investigación busca abordar, por un lado, las RS como elemento de origen extra musical, y por otro, en conjunto con el análisis teórico musical de los elementos constitutivos de la obra, intentar dilucidar su origen y, evidenciar los también procesos dinámicos, referidos a los aspectos técnicos y creativos plasmados en el lenguaje musical. De esta forma se busca describir e inferir acerca de los fenómenos musicales y extra musicales presentes en cuatro (4) obras formato canción insertas como temas principales en series de televisión, de canales abiertos y vía streaming, nacionales e internacionales, que aborden la problemática del mundo hampa, marginalidad, tráfico y corrupción política.

El estudio abre nuevas posibilidades, las cuales podrían suponer otras investigaciones en sí mismas, debido a que surgen interrogantes como, ¿Por qué escogemos este u otro ritmo al componer con un timbre específico, un tópico o estilo musical?, ¿Cuál es su origen o raíz?, ¿Qué representa o representaba ese origen musical? ¿Qué queremos representar? o, ¿Cómo somos representados? Un sin número de preguntas que, quizás con una ampliación metodológica, podrían ser resueltas. Sin embargo, en esta tesis se planteará la siguiente pregunta de investigación: **¿Cuáles son los elementos teórico musicales y extra musicales, presentes en la música de series de televisión seleccionadas que abordan y representan el mundo del hampa?**

1.2 Justificación del Problema

La importancia que se le ha dado a la música, para expresar y representar, no es nueva. Los griegos ya agrupaban en dos grandes clasificaciones a la manifestación artística y cultural en: apolíneos y dionisiacos, lo cual sería el precedente de las categorías que posteriormente estarían en el medioevo, en el renacimiento y parte del barroco, como músicas doctas y sacras, y músicas populares e incluso profanas.

Fue el filósofo alemán Friedrich Nietzsche quien eligió los términos apolíneo y dionisiaco para representar lo que veía como los dos impulsos centrales de la cultura griega. Apolo, presidiendo serenamente a las Musas en el Parnaso, simboliza todo lo que en la vida y el arte griegos es ordenado, moderado, proporcionado, racional, comprensible y claro en su estructura formal. Dionisos, dios del vino y señor de las orgías y el teatro, simboliza todo lo maníaco, extático, desorganizado, irracional, instintivo, emocional. Es decir, todo lo que tiende a sumergir a la personalidad individual en un todo mayor. (Rowell, 1999, p.4)

Ya desde la antigua Grecia se consideraba que la poesía y la música tenían un papel relevante a la hora de representar el mundo, tanto de una forma apolínea como dionisiaca:

La música unía verso, danza, actuación, ritual y liturgia, especulación cósmica y otras ramas de la educación con el arte del sonido. Su gama expresiva incluía tanto el recitado apolíneo de la poesía lírica refinada, acompañada por la lira, así como la intensidad emocional dionisiaca de los grandes coros en los dramas de Esquilo, Sófocles y Eurípides. La música era considerada como algo valioso y desconfiable a la vez: valioso por su capacidad de despertar, complacer y regular el alma y de producir buenas cualidades en sus oyentes. Pero, a la vez, se desconfiaba de ella por su capacidad de sobre estimular, drogar, distraer y llevar a excesos en la conducta. (Rowell, 1999, p.4)

A partir de esas clasificaciones es que la música occidental ha expresado lo humano en distintas esferas de la vida social y cultural y, no fue hasta la llegada del periodo Clásico-Romántico que esta logra, de cierta forma, emanciparse de las formas sacro-profanas y estar a entera disposición del compositor y su creatividad o, al menos tener la libertad de

objetivar su trabajo bajo sus propias convicciones. Tanto en música docta como popular se abrieron las formas y estructuras, pero se ha conservado esa raíz historia, folclórica y dialéctica, entre lo sacro/racional y lo profano/pasional, a la hora de expresar o representar algo, ya sea alguna emoción u humor, contexto o atmosfera, – siendo estas dos últimas explícitamente evocadas en la música para cine – o, de invitar al escucha a conmovirse, bailar o simplemente contemplar.

El presente estudio nace debido a estas inquietudes, referidas a que, al momento de habitar el mundo, ya traemos una carga simbólica, identitaria y cultural, de la cual no podemos rehuir, ya sea incluso actuando de forma opuesta. siempre estaremos ligados a esa carga que nos constituye y de las representaciones sociales que tengamos del mundo. Es por esto que al momento de crear – y quizás, principalmente en la producción artística – esta carga de origen simbólico adquiere mayor relevancia, pues ella envuelve una arista distinta en el análisis musical, otorgando un conjunto de significados a lo que queremos expresar, además de propiciar pistas acerca de la raíz u origen de los elementos sonoros y musicales expresados, los cuales son muchas veces naturalizados en las piezas o, quedando referenciados netamente a la historia biográfica del compositor y de su obra, y no de la historia de los elementos utilizados en su expresión sonora en sí. Es de este modo que, junto al análisis teórico-musical y este planteamiento extra o transmusal, es que se pretende dar una visión más holística de las obras en cuestión.

1.3 Pregunta de investigación

¿Cuáles son los elementos teórico musicales y extra musicales, presentes en la música de series de televisión seleccionadas que abordan y representan el mundo del hampa?

1.4 Objetivo general

Reconocer cuáles son los elementos teórico musicales y extra musicales en la música de series de televisión seleccionadas que abordan y representan el mundo del hampa.

1.5 Objetivos específicos

- Caracterizar los elementos teórico musicales y extra musicales de las obras seleccionadas describiendo los principales elementos compositivos.
- Identificar cuáles son los abordajes y representaciones al mundo del hampa que están relacionadas a elementos extra musicales, presentes en la música de series de televisión seleccionadas.
- Describir los vínculos entre los elementos teórico musicales y lo que se busca representar en la música de series de televisión seleccionadas.

1.6 Supuestos

- La manifestación musical puede reflejar representaciones sociales. Dar cuenta de la esfera cultural en la que se encuentra y busca proyectarse.
- Los elementos musicales utilizados en las piezas, exteriorizaran diferentes tratamientos musicales para representar la marginalidad o el mundo del hampa.
- El uso teórico musical será predominantemente más complejo en las series que mezclen más géneros dramáticos.
- Los elementos extra musicales dan forma a lo que se busca representar musicalmente.

2. Marco Teórico

2.1 Exploración del Estado del Arte

A continuación, se presentará el debate teórico de cada uno de los ejes de la pregunta de investigación, incluyendo la perspectiva de los diferentes tipos de análisis de los elementos compositivos y teórico musicales, las representaciones sociales, *habitus* y campo (elementos extra musicales) y, las representaciones sociales en la música.

2.1.1 Aproximaciones desde los elementos compositivos y del análisis musical.

En la búsqueda por fuentes bibliográficas que den cuenta de los elementos compositivos de una pieza u obra musical, se han encontrado múltiples libros, tesis, ensayos y columnas académicas al respecto. En la presente investigación se revisarán algunos de estos estudios que dan cuenta del análisis musical, sus elementos y problemáticas.

Jan LaRue, de nacionalidad indonesia y doctorado en Harvard, fue profesor del departamento de musicología de la Universidad de Nueva York y, dentro de sus principales obras está el libro “Análisis del estilo musical” (1989), en donde busca acercarnos a la apreciación y estudio de las obras musicales en cuestión, a partir de distintos ejes y elementos constitutivos.

El autor nos señala como base, que el estilo de una pieza musical desde un sentido estrictamente musical es definido “como la elección de unos elementos por sobre otros por parte del compositor, procedimientos específicos que le son propios en el desarrollo de un movimiento y una configuración formal” (LaRue, 2004, p. 11). Nos señala a su vez que, ampliando esto al estilo musical de un género o complejo genérico, dependerá básicamente de la repetición estadística de los elementos utilizados en ella, lo que situaría en uno u otro estilo musical a la pieza u obra en cuestión. Además, aclara que las recientes y nuevas configuraciones de forma y movimiento de la música contemporánea, nacen a partir de la negación de los movimientos o formas anteriores, creando otros nuevos. Una vez aclarado esto, propone que para un análisis eficaz es primordial diseccionar analíticamente las partes que componen una pieza u obra musical, entendiendo por esta última un trabajo musical

más extendido, que conste de varios movimientos o piezas en sí. Los componentes propuestos por LaRue para un análisis cabal de la música son: sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento (Agrupados en la sigla SAMeRC), y propone su tratamiento y análisis a partir de tres niveles o dimensiones, *pequeñas, medias y grandes*.

Por otra parte, el autor busca aclarar que:

El poder de la aproximación analítica del estilo resulta de la combinación de un esquema sistemático con una flexibilidad de énfasis inherente: por medio de ajustes pertinentes, la estructura básica puede proporcionar una aproximación válida hacia estilos muy diferentes. Por consiguiente, en el momento en que ajustamos nuestras hipótesis con el fin de lograr cualquier tipo de flexibilidad requerida, debemos tener mucho cuidado en no perder el inapreciable efecto de organización que posee el sistema de trabajo del SAMeRC. Observar que si empleamos esta estructura consecuentemente, la comparación y evaluación de dos obras cualesquiera, no importa de qué autores e incluso de épocas totalmente diferentes pueden ser logradas sin ninguna pérdida de esfuerzo en la clasificación preliminar de características: la aproximación del SAMeRC agrupa de antemano y eficazmente las observaciones estilísticas. (LaRue. 2004. p. 176)

De este modo, el autor establece que, para solventar la ambigüedad que existe en el análisis de la música, se requiere un análisis sistemático pero que, a la vez, advierta la flexibilidad del mismo, pues lo que es observable y aplicable a un caso, puede no ser un rasgo relevante en otro y, no por ello invalidar su análisis, sino que da cuenta de que, en esa situación, ese rasgo no es característico o predominante.

Otro exponente que resalta dentro del análisis musical es Clemens Kühn, de nacionalidad alemana y profesor de larga data de teoría musical en la escuela Hochschule der Künste de Múnich y, coeditor de la revista especializada en música “Musiktheorie” desde 1999.

En su libro “Tratado de la forma musical” (2003), busca resaltar el principio cíclico que subyace a las estructuras o, como llama él, formas musicales. Para tales efectos analiza distintos elementos, como la conformación y coherencia, el movimiento, el equilibrio y la lógica, entre otros objetos del análisis musical.

Si bien es interesante su análisis, él se centra principalmente en la música de tradición europea y clásica, aplicando el principio cíclico –entendido como una reiteración de

elementos melódicos, rítmicos o armónicos a lo largo del transcurso de obras completas o de gran envergadura– a formatos como los son, el lied (formato de canción clásico), misa, sinfonía y suite.

Siguiendo con otro autor relevante en el campo del análisis y de la teoría musical, encontramos a Enric Herrera, de nacionalidad española, compositor, arreglista, profesor y director de la escuela de música Aula de música Moderna y Jazz de Barcelona. Cuenta con al menos tres libros importantes en su carrera, siendo estos “Teoría musical y Armonía moderna” volúmenes I (1990) y II (1995), y “Técnicas de arreglos para la orquesta moderna” (1987).

Su obra busca compensar la falta de bibliografía en español respecto de las teorías actuales de la música y el organizar metodológicamente los conceptos presentes en ella, referidos principalmente a la armonía y arreglos musicales (Herrera, 1990). Dentro de su recopilación conceptual encontramos una breve definición de lo que es la música, diciéndonos que, “Aunque definida de muchas formas, en esencia, se puede decir que es el arte de ordenar los sonidos con el fin de crear una determinada emoción en el oyente” (Herrera. 1990. p. 12).

Este autor nos proporciona una completa guía acerca de los elementos teórico musicales en sí, como diría Adorno (1973), nos proporciona “el más fino grano de la hechura”, mostrándonos las distintas técnicas que existen en la armonía moderna, enseñándonos desde lo que es un compás musical, las cadencias, hasta la utilización del acorde bVII maj7, entre muchos otros conceptos.

Como podemos notar, LaRue proporciona una visión analítica en tres partes (dimensiones Grandes, Medias y Pequeñas) y los componentes de la música (SAMeRC), y Herrera, ayuda a desenmascarar los elementos musicales en una dimensión pequeña, pero vital, para entender el desarrollo de una pieza musical.

Ahora bien, en estos elementos musicales que se desprenden del análisis musical y, que definen a una composición, cabría preguntarse ¿cómo son recuperados, ordenados y relevados por los autores de una obra o pieza musical?, ¿Puede el autor de una obra estar situado en un marco de representaciones que lo orienten a mirar el mundo desde un lugar particular?, ¿cómo se define ese lugar o posición de mirada y, como se plasma o representa en la música?.

Para ser más específico, se plantea en el presente estudio, describir las temáticas musicales que subyacen en el campo audiovisual que representa al mundo del hampa, específicamente a las series seleccionadas para este propósito, centrándonos en los insumos sonoros y musicales para tales fines, por lo que también es conveniente cuestionarse ¿cuál es el origen de estos elementos musicales que recupera el autor o compositor?, ¿Cómo se representan o valorizan estos elementos extra musicales en las piezas analizadas?. Para intentar responder a estas preguntas es necesario explicitar ciertos elementos del debate teórico respecto de cuáles son los alcances del ejercicio representacional.

2.1.2 Aproximación a los conceptos de representación social, *habitus* y campo.

Representaciones sociales.

La teoría de las representaciones sociales ha conformado un vocablo transversal dentro de las ciencias sociales, término que se ha nutrido y tomado herramientas desde la antropología, sociología, psicología, psicología social, lingüística y etnografía. Se le puede ubicar primeramente como un concepto olvidado dentro de la teoría de Durkheim, con un posterior análisis realizado por el psicólogo social francés Serge Moscovici (1961), en su tesis de doctorado “*El psicoanálisis, su imagen y su público*”. Sin embargo, las primeras aproximaciones del término involucraron la perspectiva positivista en las ciencias sociales y el nominalismo y constructivismo puro, teorías que buscan comparar las relaciones sociales con ciencias como la física o la biología.

En la búsqueda de superar la crisis epistemológica del concepto, el cual Moscovici no explica de manera clara en su genealogía, es que en la presente investigación se abordará la perspectiva de las representaciones sociales desde autores posteriores, como son Denise Jodelet y Pierre Bourdieu, siendo útil la primera autora por su definición y continuación de los planteamientos de Moscovici, y el segundo, por su tratamiento y análisis a través de los conceptos de *Habitus* y *Campo*.

¿Qué entendemos por representaciones sociales? Denise Jodelet, de nacionalidad argelina-francesa y prominente psicóloga social con doctorado en letras, condensa lo que se ha entendido desde la sociología y psicología social entorno al concepto y, nos dice que,

cuando las personas hacen referencia a los objetos sociales, los clasifican, los explican y, además, los evalúan, es porque tienen una representación social de ese objeto (Jodelet. 1984). Esto significa, como lo señala la autora y citado por Araya (2002):

(...) representar es hacer un equivalente, pero no en el sentido de una equivalencia fotográfica, sino que, un objeto se representa cuando está mediado por una figura. Y es solo en esta condición que emerge la representación y el contenido correspondiente. Las personas conocen la realidad que les circunda mediante explicaciones que extraen de los procesos de comunicación y del pensamiento social. Las representaciones sociales (R S) sintetizan dichas explicaciones y, en consecuencia, hacen referencia a un tipo específico de conocimiento que juega un papel crucial sobre cómo la gente piensa y organiza su vida cotidiana: el conocimiento del sentido común. (Araya. 2002. p11)

El sentido común, es en principio, una forma de percibir, razonar y actuar, así nos dice Reid (1998), como citó Araya, (2002), en su obra “Las Representaciones sociales: ejes teóricos para su discusión”, explicando que:

El conocimiento del sentido común es conocimiento social porque está social-mente elaborado. Incluye contenidos cognitivos, afectivos y simbólicos que tienen una función no solo en ciertas orientaciones de las conductas de las personas en su vida cotidiana, sino también en las formas de organización y comunicación que poseen tanto en sus relaciones interindividuales como entre los grupos sociales en que se desarrollan. (p.11)

Volviendo a Jodelet, la autora continua su definición y descripción de las RS de forma más precisa indicando que:

Las representaciones sociales, en definitiva, constituyen sistemas cognitivos en los que es posible reconocer la presencia de estereotipos, opiniones, creencias, valores y normas que suelen tener una orientación actitudinal positiva o negativa. Se constituyen, a su vez, como sistemas de códigos, valores, lógicas clasificatorias, principios interpretativos y orientadores de las prácticas, que definen la llamada conciencia colectiva, la cual se rige con fuerza normativa en tanto instituye los límites y las posibilidades de la forma en que las mujeres y los hombres actúan en el mundo. (Jodelet. 1986. p. 23)

Para Jodelet, otro aspecto de las RS es que está todo el tiempo en el ámbito social, es a través de las representaciones sociales que generamos un conocimiento de sentido común, de nuestras identidades, roles, actividades e historia, de cómo encontramos significados y explicaciones a, por ejemplo, concepciones de clase social, de género y la edad que poseamos. Pues nos dice que la representación social “(...) trata de un conocimiento práctico. Al dar sentido, dentro de un incesante movimiento social, a acontecimientos y actos que terminan por sernos habituales, este conocimiento forja las evidencias de nuestra realidad consensual, participa en la construcción social de nuestra realidad” (Jodelet. 1986. p. 27).

Por otra parte, el autor francés Pierre Bourdieu (1998), -destacado teórico de la sociología contemporánea-, expone que los límites o posibilidades en la que se mueve el agente puede denotar inclinación o preferencia, esto según sus acervos y gustos, pues para él estos tienen una base social, la cual está configurada por un sistema de disposiciones y elecciones que residen en su origen de clase social. Es decir, las acciones de los individuos están determinadas por su *habitus* de clase. Dicho de modo simple, los gustos o preferencias que cada individuo tiene hacia, en este caso, alguna música o estilo musical, está previamente condicionada por la posición social y económica de la cual provenga. Entonces lo que Jodelet plantea de las RS, como conocimientos de sentido común que tienen las personas para explicar la realidad y su cotidianidad, Bourdieu los enmarca en acervos o conocimientos que esta persona, agente o jugador, tiene según su origen social. A su vez, se establece que el grado de escolaridad está determinado por la clase social a la que los individuos pertenecen y dicha clase u origen social posee para cada individuo un sistema de disposiciones y elecciones específico y limitado, a estos sistemas el autor los llama *habitus* de clase.

Habitus

El *habitus* es un concepto que Bourdieu enriquece del también francés y sociólogo Mauss, actualizando y proponiendo que:

[...] son sistemas perdurables y transponibles de esquemas de percepción, apreciación y acción, resultantes de la institución de lo social, los cuerpos. [...] A

demás de ser esquemas mentales y corporales de una “subjetividad socializada”, en donde la cultura inculca a las personas ciertos lenguajes, normas y valores que se encuentra latentes en nuestro actuar y de manera natural. El *habitus* reproduce estas disposiciones estructuradas de manera no consciente, regulando y armonizando las acciones. Así el *habitus* se convierte en un mecanismo de retransmisión por el que las estructuras mentales de las personas toman forma (se encarnan) en la actividad de la sociedad. (Bourdieu. 1996. p. 87)

El concepto de *habitus* muestra cómo los aprendizajes sociales, formales e informales, inculcan modos de percepción y de comportamiento a los agentes sociales. El *habitus* es el conjunto de las disposiciones y elecciones adquiridas en un contexto y momento social particular.

Por otro lado, produce nuevas prácticas: es una matriz, una gramática generadora, espacio a partir del cual se torna posible una exteriorización de la interiorización, de modos diferentes a los nuevos. La reproducción social es un fenómeno según el cual se aseguran los principios de distinción y los modos de reconocimiento. (Bourdieu. 1996. p. 88)

El *habitus* es un concepto fundamental para entender la idea de representaciones sociales en Bourdieu, porque:

[...] es el concepto que articula los dos elementos de la oposición dentro de la que la idea de representaciones aparece en el pensamiento filosófico y sociológico: las ideas y las prácticas sociales. Si por un lado permite prever una determinada manera de actuar, por otro es el lugar de lo "vago y de lo fluido", donde es posible la confrontación entre la regla y lo imprevisto. (Bourdieu, 1990). Bourdieu sintetiza esas dos dimensiones del poder simbólico que corresponden, en el pensamiento sobre las representaciones sociales, a las dimensiones opuestas de idea o conocimiento y realidad. La primera es la dimensión del sujeto. El sujeto piensa, conoce, desea y tiene voluntad, que se reflejan en la estructura social conservándola o modificándola. La segunda es la dimensión de la estructura social. La realidad es aquello que se opone al conocimiento, al deseo y a la voluntad, o sea, la estructura con la cual el sujeto se halla durante la vida social y que estaría constituida antes de su existencia. Es la lógica preestablecida del mundo, son las reglas de comunicación y las normas

de acción moral que deben orientar su acción individual y colectiva y todos los dispositivos de coerción individual y colectiva que derivan de ahí.” (Junqueira. 2006. p. 169)

Hablar de *habitus*, entonces, es también hablar de la historia del individuo y sus intereses, es decir lo subjetivo y personal termina siendo también social, es resultado de la misma historia colectiva, que se deposita en los cuerpos y en las cosas, como también de la disputa por el “espacio” de nuevos *habitus*. El gusto y el *habitus* de clase son ambos factores que están fuera del individuo y que condicionan su identidad, pues los gustos descansan sobre una base social ligada al nivel de escolaridad del individuo, según Bourdieu.

[...] las necesidades culturales son producto de la educación: la investigación establece que todas las prácticas culturales (frecuentación de museos, conciertos, exposiciones, lectura, etc.) y las preferencias correspondientes (escritores, pintores o músicos preferidos, por ejemplo) están estrechamente ligadas al nivel de instrucción (evaluado según el título escolar o el número de años de estudios) y, en segundo lugar, al origen social.) (Bourdieu. 2010. p. 232)

Dentro de estos elementos que se encuentran fuera del individuo (el *habitus* y el gusto), que influyen en la construcción de identidad de los individuos, Bourdieu agrega y sitúa que hay “espacios” en donde intervienen fuerzas que buscan posicionarse y dominar esa construcción, este es el concepto de campo.

Campo

La noción de campo en Bourdieu, locus [espacio/lugar] de la lucha simbólica y de la reproducción y generación de nuevos *habitus*. [...] Son definidas como dimensiones en las que las reglas de conducta, las disposiciones adquiridas, son usadas como capital y como instrumento de distinción y de lucha, y ambas son caracterizadas como espacio ocupado por la percepción y acción conscientes e inconscientes de los actores sociales. (Junqueira. 2006. p. 174)

Como vemos, otro concepto relevante en la esquematización de las RS desde Bourdieu, es el del espacio, tanto intangible como tangible, el llamado *campo* por el autor. Sobre el podemos definir que es un espacio en el cual interactúan ciertas fuerzas y factores que

determinan el sentido de éste y, cuyo objetivo es la legitimación y dominación de alguna de estas fuerzas según un tipo de capital –cultural, económico, social y simbólico – en particular. Este espacio se caracteriza por relaciones de alianza entre los miembros de un grupo que busca posicionarse y legitimarse en el campo, sea a través de la reafirmación del grupo o la exclusión de otros. Esta posición depende de dos elementos esenciales: el *habitus* y el capital asociado a éste. Si esto lo aplicamos al ámbito de la música, podríamos definir a priori que los estilos musicales, y por añadidura los elementos que lo constituyen, portan un *habitus* y un capital cultural, económico, social y simbólico propio del origen social al que pertenecen, y que están en constante tensión y lucha en los campos en los que interactúan y buscan legitimarse.

El dominio de los diversos tipos de capital –Cultural, Económico, Social y Simbólico– y su expresión en términos de su estructura y volumen, son producto de las posibilidades de apropiación del agente en función de su posición en el espacio social. Además, el capital en sus diferentes manifestaciones se refleja en formas subjetivas, en estado incorporado a través de formas simbólicas constituidas por las representaciones, los sistemas de valores y las ideologías. El *habitus* expresa, además de una posición objetiva en la realidad social, las disposiciones subjetivas relativas a ese espacio; esto significa que el agente tiene margen para reconstruir esas posiciones objetivas a través de formas simbólicas. (Piñeiro. 2008. p. 9)

Si entendemos en esta investigación que los grupos están conformados por: compositores/productores, que en este caso serían los autores de las obras o piezas musicales; los consumidores, las personas que escuchan y consumen estas piezas, ya sea por medios formales o no; y los distribuidores, que la masifican, se pueden vincular y vislumbrar las representaciones sociales, el *habitus* de clase, capital asociado y, por consiguiente, el campo. Pues tenemos que en este último convergen fuerzas que luchan constantemente por el posicionamiento y legitimación, lo que serían las pugnas o fusiones de los estilos musicales (que son considerados estilos musicales por los elementos característicos que los compone y han sido elegidos por el compositor y productor) de las piezas a investigar y, que a la vez estos estilos musicales tienen su origen desde sistemas de disposiciones y elecciones, o sea, del *habitus* de clase que tengan, el cual también determina y pone de manifiesto, los gustos que tienen y consumen los individuos, y como la industria musical gestiona su distribución, masificación y desarrollo.

En este proceso de construcción social, las representaciones se insertan como formas de pensamiento producidas en contextos significativos. A cada espacio social corresponden formas específicas de distribución de los recursos económicos, sociales, culturales y simbólicos; sin embargo, esta correspondencia no es de tipo determinista, en el sentido de que los agentes con su estructura y volumen de capital, así como *habitus*, hayan sido previstos por un orden o estructura superior, sino que es el propio agente el que participa en la construcción de esa estructura social, al asignarle significados simbólicos y legitimidad. (Piñeiro, S.; 2008; p.11).

Por todo lo anterior es que las representaciones sociales tienen un alto grado de determinación en la configuración de lo simbólico y cultural en lo particular e individual de los actores, puesto que estos están constituidos en buena medida por códigos que son asimilados, en este caso, por el productor o compositor musical, y que son incorporados a su quehacer musical, pero él no sólo absorbe estos códigos, sino que también es partícipe en la elaboración y reelaboración de éstos.

La teoría del *habitus* nos permite situar las RS en un marco analítico mucho más contextual, y así favorecer el análisis teórico puntual de un campo o *habitus*. Al menos, desde ahí situarnos para la comprensión de las RS en la manifestación musical y sus elementos constitutivos.

2.1.3 Aproximación desde la significación y representación social en la música.

En el ámbito de la investigación académica existen varios registros y estudios de las representaciones sociales en las artes, y en este caso específico, en la música. Vemos que estos pasan por la perspectiva del discurso lírico de las obras, o bien, desde paradigmas constructivistas de la Psicología, como a su vez también hacia la búsqueda de un cimiento crítico y significativo, desde lo educativo.

El caso de la profesora del departamento de educación musical de la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro, Mônica Duarte, en su estudio de “Música y Modas: la creación

a través de la teoría de las representaciones sociales” (2005), plantea el abordaje pedagógico de las RS en la música, para orientar a los estudiantes e instaurar un punto de vista crítico respecto de lo que la música publicitaria puede provocar en la identidad individual y grupal.

El sistema de significación tiene una función de comunicación entre el individuo y su medio, y entre los miembros de un mismo grupo, concurriendo para afirmar la identidad grupal y el sentimiento de pertenencia. El mismo proceso colectivo se da en la creación de las bandas sonoras difundidas por medios de comunicación social: cine, televisión, radio, etc. Siendo así, los procesos formadores de los significados, su comunicación y negociación, son sustentados por cambios sociales entre integrantes de «grupos reflexivos» (Wagner, 1998). Los miembros de un grupo reflexivo crean y recrean sus objetos dándoles significado y realidad, elaborando y compartiendo reglas, justificaciones y razones para creencias y comportamientos dentro de sus prácticas diarias relevantes (Wagner, 1998). La producción de modas, en varios ámbitos (vestuario, comportamiento, música), es producto de ese movimiento. (Duarte, 2006: p.69)

Duarte concluye con la invitación de establecer mediante las representaciones sociales una socio-génesis, dentro la relación de interdependencia que existe entre compositor/auditorio/argumento. Esto para comprender mejor los mensajes sonoros que llegan a los estudiantes y, mediante el análisis, comprender y recomponer su estructura.

El siguiente es un artículo publicado en la revista musical chilena, el cual trata del conflicto en la construcción de la identidad latinoamericana, sus sesgos y sus desafíos frente a la elaboración de una teoría crítica que situó el fenómeno musical, y planteó la problemática de expresión y representación en un heterogéneo universo de culturas, de Gabriel Vastillo Fadic, director del Instituto de estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Llevada al plano de la realidad, una teoría crítica de la música americana enfrenta un objeto doble: por una parte, las modalidades según las cuales el relato musicológico construye una identidad musical; por otra, la manera en que la expresión musical, como relato, ha construido o ha participado históricamente en la construcción de una identidad social. (Castillo, 1998, Revista Musical Chilena, p. 17)

En el anterior artículo, se aborda la crisis epistemológica que se enfrenta al diferenciar “el qué, y cómo escuchar”. De aquí, la distinción entre la audición y la escucha, para así intentar esclarecer los aspectos estéticos de la tradición o vanguardia musical latinoamericana y nacional.

Otra investigación que puede ser relacionada con la significación y las representaciones sociales en la música es: “Construcción y comunicación de significados en la música popular” que, desde el abordaje de la psicología constructivista, Julián Céspedes, en el año 2010, busca dar luces.

Las tradiciones teóricas de la musicología y de la psicología de la música han estudiado la construcción y comunicación de significados en la música usando un modelo funcionalista de la comunicación. El propósito de esta investigación es estudiar estos fenómenos en el contexto de la música popular usando un método cualitativo y un enfoque constructivista. Para esto, se presentaron dos canciones de una banda de rock y dos de una de Jazz a 20 participantes: 6 músicos de las bandas y 14 oyentes sin formación musical formal. Se les pidió que escucharan cada canción, que indicaran cuando la música llamaba su atención, y que explicaran cuál era su significado.” (Céspedes, 2010, p. 167)

En el estudio de Céspedes, los resultados fueron interpretados como prueba de que el significado musical no era inherente a la música, que ésta no siempre es un vehículo para expresar emociones y, que ella depende de que su público comparta los mismos códigos simbólicos, para su interpretación y significación. Agregando también que “es fundamental considerar el contexto histórico cultural y las circunstancias particulares” (Céspedes, 2010, p.201) en las que se crea y escucha la música, para debatir respecto de su significado.

Por otra parte, la investigación acerca de “La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música” de Óscar Hernández, académico del departamento de música de la Pontificia Universidad Javeriana de Colombia, propone una interesante metodología, que varía dependiendo del enfoque e interés académico.

El estudio reciente de la significación y representación musical ha estado marcado por una brecha aparentemente insuperable entre las disciplinas que se centran en el texto musical como material sonoro (teoría de la música, musicología), aquellas que prefieren enfocarse en el sujeto oyente (ciencias cognitivas, psicología de la música) y aquellas que se centran en los discursos sociales sobre la música (etnomusicología, antropología, sociología). Este artículo plantea que en los avances de la semiótica musical de los últimos veinte años es posible encontrar herramientas que permitan superar esta brecha. Con este fin, tras un recorrido por los conceptos más relevantes de este campo, se identifican tres grandes enfoques sobre la significación musical: el semiótico-hermenéutico, el cognitivo-corporal y el social-político. (Hernández, 2012, p. 39)

A través de los tres enfoques propuestos por Hernández (2012), la investigación busca ordenar y vincular, de forma plural, los distintos tipos de significación que se pueden hallar en la música. Entiende el análisis semiótico-hermenéutico a todo aquel análisis enfocado en el texto musical, sus relaciones entorno al signo y su capacidad de codificar el sonido, por tanto, centrado en las partituras. Agrega también que desde este enfoque se han presentado varios avances en torno al gesto musical, entendiéndose por este, a la representación simbólica y correlacional entre, por ejemplo, el movimiento descendente de una melodía “en un espacio virtual”, en relación a el movimiento descendente de un objeto físico en un “espacio real” (Hernández, 2012). Otro enfoque es el cognitivo-corporal, el cual guarda relación con la psicología de la música, la teoría de la mente corporizada y la cognición musical, donde el análisis está puesto en el sujeto frente a la música y su aporte frente a la significación musical. Y por último, el social-político, el que se centra en cómo la sociedad y las relaciones de poder giran en torno a la música, y la capacidad de esta última para construir identidades colectivas e individuales (Hernández, 2012). El autor advierte que ninguna por si sola logra un análisis cabal, pero que, a la vez, cada una aporta elementos indispensables para el estudio de la significación musical.

Por último, está un análisis mismo de las representaciones sociales en la música, pero de spots publicitarios, la cual también analiza distintos recursos musicales ocupados por estos, pero desde la cognición de escucha, de reflexión frente a la audición, más que de un análisis de los elementos propiamente rítmicos y armónicos o teórico musicales. El estudio tiene

por nombre: “Música en primer plano: un análisis de la representación social de la música en los spots publicitarios”, de Teresa Fraile, doctora en musicología de nacionalidad española.

Este artículo pretende arrojar luz sobre las concepciones y convenciones que se tienen en la sociedad contemporánea con respecto a la música. Como elemento simbólico autónomo, la representación de una orquesta puede conectar con la idea de clase social, pero también con la noción de precisión, de coordinación, de perfección técnica, de control e incluso de delicadeza, mientras que la imagen de un coro se ha empleado para subrayar la idea de humanidad, de fortaleza, de comunidad y de superación. (Fraile, 2016, p. 36)

En este estudio, la autora va mostrando las diversas estrategias musicales a las que recurren los medios publicitarios, ejemplificando cada uno de ellos, como, por ejemplo, los citados anteriormente, respecto de lo que puede evocar una orquesta o coro y, su utilización para atraer a un público específico y referenciarlo a un producto con cualidades similares. Por otra parte, señala que los medios publicitarios audiovisuales suponen, en sí mismos, una corriente creativa que va cambiando constantemente, muchas veces otorgando significados por cuenta propia, invirtiendo o deconstruyendo estereotipos ya usados, pues en este medio la música está tan altamente integrada que supone un recurso innovador constantemente. De esta forma Fraile (2016) va poniendo en evidencia el trabajo de la música en los spots publicitarios y que, mediante el análisis, dan cuenta de la significación producida por los distintos objetos culturales propios de una sociedad.

Como se puede apreciar, en la búsqueda por fuentes e investigaciones similares, al menos en la metodología, se pudo reconocer la falta de un análisis teórico-musical acabado de las obras, que den cuenta de los elementos musicales en su conjunto. Sino más bien, se encontró un debate acerca de cómo abordar la significación o representaciones sociales dentro de la música y, como resolver su estudio.

Por otro lado, se han encontrado distintos trabajos que se acercan bastante a lo planteado en esta investigación, por ejemplo, LaRue y su propuesta de análisis musical en distintas dimensiones, para intentar dilucidar los elementos constitutivos presentes en la música; el estudio de Adorno, respecto de su crítica de la sociología de la música, y la falta de estudios respecto de esta área; los tres enfoques propuestos por Hernández, por decir algunos. Todo esto abre un camino esperanzador para continuar esta clase de estudios, para adentrarse en los misterios que envuelven o subyacen el arte invisible del sonido, la música.

2.2- Posicionamiento Teórico

Luego de haber revisado el debate, convendría profundizar en la obra de algunos autores que pudieran entregar elementos interpretativos para ser aprovechados para el análisis de esta investigación. Dicho es el caso de Pierre Bourdieu y Jan LaRue.

2.2.1- Representación social, *habitus* y campo.

Representaciones Sociales: Como nos dice Jodelet, las RS son un conocimiento a partir de sistemas cognitivos, que involucran estereotipos, acervo de sentido común, entre otros, que denotan principios interpretativos y orientadores de las prácticas.

Habitus: Sera entendido como un esquema de percepción, como modos de pensar, sentir y actuar, tanto de los agentes como de las cosas e instituciones, entendidas éstas últimas como creación humana.

El *habitus* es a la vez un sistema de esquemas de producción de prácticas y un sistema de esquemas de percepción y de apreciación de las prácticas. Y, en los dos casos, sus operaciones expresan la posición social en la cual se ha construido. En consecuencia, el *habitus* produce prácticas y representaciones que están disponibles para la clasificación, que están objetivamente diferenciadas. (Bourdieu, 2000, p. 25).

Entonces, entendiendo que el *habitus* existe en lo social de doble manera: en las cosas (o instituciones) y en los cuerpos, y a su vez, hablar de lo social es también hablar de lo histórico (Bourdieu, 2011), lo que también se comprendería, en el contexto de esta investigación aplicada al ámbito de la música, específicamente sobre los insumos sonoros, que el *habitus*, en tanto propuesta ontológica, permite una aprehensión dialéctica de dos (2) formas de conocimientos teórico: a) el sentido objetivo de las prácticas (estructuras sociales) y, b) el sentido vivido en las prácticas (representaciones, creencias). Es decir, el *habitus* en este estudio cabe ser comprendido desde la perspectiva del sentido en que se experimentan los insumos sonoros como prácticas y/o representaciones situadas en un contexto socio-histórico determinado, tanto por el compositor como por quienes escuchan. Al estar presente, no sólo en los individuos (o sus cuerpos) como se suele comprender de manera unilateral, el *habitus* se encuentra en las instituciones (cosas), las que pueden ser o no simbólicas. La música es una institución simbólica que porta un capital del mismo tipo, el cual se pone en juego en un campo, también simbólico.

Campo: Es la noción simbólica de un juego y como tal, para existir requiere contar con la validación de sus reglas por partes de los jugadores, quienes compiten por el capital (Cultural, Económico, Social y Simbólico) que está en juego. Aquí el *Habitus* proporciona una posición objetiva previa de los jugadores (o de las cosas), pero que también permite reconstruirse a partir del campo y capital obtenido luego del “juego”.

Es la doble y oscura relación entre los *habitus* (...) y los campos. (...) y, por supuesto, de todo lo que nace de esta relación, esto es, prácticas y representaciones sociales o campo, en la medida en que se presentan como realidades percibidas y apreciadas. (Bourdieu y Wacquant, 2005, p. 187)

Los insumos sonoros, al responder a un determinado *habitus*, se encuentran dentro de un campo simbólico o representación, en la medida en que se percibe y aprecia como tal. Vale decir, la música en tanto cosa (institución) provista de dichos insumos sonoros se desarrolla bajo un esquema de producción de prácticas y, también, como un esquema de percepción y apreciación de las mismas, las que entran en conflicto o disputa en un campo simbólico, en un espacio no físico configurado como representación social, en donde lo que está en juego es un tipo de capital específico y también simbólico, que en el caso de este estudio son aquellos componentes que los insumos sonoros disponen en cuanto a su configuración.

2.2.2- Los elementos compositivos y del análisis musical.

Dentro de los autores revisados, LaRue propone una serie de elementos musicales que dan forma y estilo a una pieza u obra musical en su totalidad, analizados a partir del método aristotélico de a tres (3) partes (LaRue, 2004), a saber, las grandes, medias y pequeñas dimensiones. Para ello es que se considera ahora pertinente pasar ahondar en su obra y rescatar un glosario de los componentes que la conforman,

Estilo Musical: Se desprende de la elección de unos elementos por sobre otros por parte del compositor, procedimientos específicos que le son propios en el desarrollo de un movimiento y de una configuración formal, o de su negación. También se comprende un principio estadístico, el que puede agrupar a las obras o a sus compositores en uno o distintos estilos musicales.

Grandes Dimensiones: Corresponde al sentido total de la o las obras de un compositor, incorporando a grandes rasgos los elementos musicales que le han dado forma, permitiendo rescatar el carácter estilístico inmerso.

Dimensiones medias: Corresponden a las secciones, periodos o partes de una pieza musical, que permiten entender el orden o sintaxis de dimensiones pequeñas.

Pequeñas Dimensiones: Referidas a una unidad temporal corta, puede estar contenida por un compás, un motivo melódico, una frase o semifrase musical.

Sonido: Elemento musical referido a la textura, dinámica y timbre de las obras.

Armonía: Elemento musical referido a la dimensión vertical del sonido y sus referencias y contrastes tonales producidos por la tensión y reposo, y su color armónico.

Melodía: Elemento musical referido a la dimensión horizontal del sonido y su sucesión sintáctica en el tiempo.

Ritmo: Elemento musical referido a la sucesión temporal de sonidos, su duración, metro, tempo y acentos.

Crecimiento: Elemento musical referido a la variedad de movimientos y tipos de forma en interacción y combinación con los demás elementos (SAMeR)

2.2.3- Síntesis teórica

Al considerar los aportes de los autores seleccionados, se podría establecer la siguiente matriz de síntesis:

Matriz Teórica		Elementos teórico musicales primordiales en el análisis musical.				
		Sonido	Armonía	Melodía	Ritmo	Crecimiento
Elementos Extra Musicales	Origen social del estilo musical. (Habitus)	Relación compositiva entre el sonido y su origen social.	Relación compositiva entre la armonía y su origen social.	Relación compositiva entre la melodía y su origen social.	Relación compositiva entre el ritmo y su origen social.	Relación compositiva entre el crecimiento y su origen social.
	Referencias del estilo con elementos no musicales. (Campo y Capital)	Relación compositiva entre el sonido y sus referencias a elementos no musicales.	Relación compositiva entre la armonía y sus referencias a elementos no musicales.	Relación compositiva entre la melodía y sus referencias a elementos no musicales.	Relación compositiva entre el ritmo y sus referencias a elementos no musicales.	Relación compositiva entre el crecimiento y sus referencias a elementos no musicales.

Del cruce entre los distintos conceptos expuestos en la síntesis teórica, devienen las siguientes situaciones compositivas:

A. **Situación 1:** Relación compositiva entre el sonido y su origen social.

Elemento musical referido a la textura, dinámica y color de las obras, y como se asocia a las disposiciones y elecciones que dan cuenta de su origen social.

B. **Situación 2:** Relación compositiva entre el sonido y sus referencias a elementos no musicales.

Elemento musical referido a la textura, dinámica y color de las obras, y como se asocia a los elementos culturales, sociales, económicos y simbólicos.

C. **Situación 3:** Relación compositiva entre la armonía y su origen social.

Elemento musical referido a la dimensión vertical del sonido y sus referencias y contrastes tonales, y como se asocia a las disposiciones y elecciones que dan cuenta de su origen social.

D. **Situación 4:** Relación compositiva entre la armonía y sus referencias a elementos no musicales.

Elemento musical referido a la dimensión vertical del sonido y sus referencias y contrastes tonales, y como se asocia a los elementos culturales, sociales, económicos y simbólicos.

E. **Situación 5:** Relación compositiva entre la melodía y su origen social.

Elemento musical referido a la dimensión horizontal del sonido y su sucesión sintáctica en el tiempo, y como se asocia a las disposiciones y elecciones que dan cuenta de su origen social.

F. **Situación 6:** Relación compositiva entre la melodía y sus referencias a elementos no musicales.

Elemento musical referido a la dimensión horizontal del sonido y su sucesión sintáctica en el tiempo, y como se asocia a los elementos culturales, sociales, económicos y simbólicos.

G. **Situación 7:** Relación compositiva entre el ritmo y su origen social.

Elemento musical referido a la sucesión temporal de sonidos, su duración, metro, tempo y acentos, y como se asocia a las disposiciones y elecciones que dan cuenta de su origen social.

H. **Situación 8:** Relación compositiva entre el ritmo y sus referencias a elementos no musicales.

Elemento musical referido a la sucesión temporal de sonidos, su duración, metro, tempo y acentos, y como se asocia a los elementos culturales, sociales, económicos y simbólicos.

I. **Situación 9:** Relación compositiva entre el crecimiento y su origen social.

Elemento musical referido a la variedad de movimientos y tipos de forma en interacción y combinación con los demás elementos, y como se asocia a las disposiciones y elecciones que dan cuenta de su origen social.

- J. **Situación 10:** Relación compositiva entre el crecimiento y sus referencias a elementos no musicales.

Elemento musical referido a la variedad de movimientos y tipos de forma en interacción y combinación con los demás elementos, y como se asocia a los elementos culturales, sociales, económicos y simbólicos

3 - DISEÑO METODOLÓGICO

3.1 - Definición del Enfoque

El enfoque a utilizar en esta investigación es de carácter cualitativo-comprensivo, ya que, el estudio apunta más a la descripción de los fenómenos, a fin de comprenderlos y, no a su explicación y cuantificación. Asimismo, en este tipo de método, el dato no será recogido, sino más bien construido a partir de la elaboración de un aparato teórico y un análisis apropiado al tipo de muestra que se escogió para dar respuesta a la pregunta de investigación y, objetivos tanto general como específicos, así “La investigación cualitativa es inductiva. Los investigadores desarrollan conceptos, intelecciones y comprensiones partiendo de pautas de los datos, y no recogiendo datos para evaluar modelos, hipótesis o teorías preconcebidos.” (Taylor, S. y Bogdan, R. 2000, p. 7).

El estudio se centra en la observación y descripción de fenómenos de manera subjetiva, valiéndose de la transcripción de textos musicales, análisis semiótico hermenéutico de los mismos y del cruce con teorías constructivistas, estructuralistas y críticas de Pierre Bourdieu.

3.2 - Definición del Tipo

El tipo de estudio será de carácter exploratorio, en tanto investiga un tema poco abordado y/o analizados desde la disciplina de la música y la composición:

Los estudios exploratorios se realizan cuando el objetivo es examinar un tema o problema de investigación poco estudiado, del cual se tienen muchas dudas o no se ha abordado antes. Es decir, cuando la revisión de la literatura reveló que tan sólo hay guías no investigadas e ideas vagamente relacionadas con el problema de estudio, o bien, si deseamos indagar sobre temas y áreas desde nuevas perspectivas. (Hernández et al. 2010, p. 79)

Por otro lado, también será de tipo descriptiva, en tanto se busca comprender cómo es y se manifiesta el fenómeno en estudio. Esto, a su vez, se corresponde con el carácter cualitativo-comprensivo del enfoque detallado en el apartado anterior, “Los estudios descriptivos buscan especificar las propiedades, las características y los perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis.” (Hernández et al. 2010, p. 80)

3.3 - Definición de la Unidad Analítica

La unidad de análisis de esta investigación son los elementos musicales y extra musicales, presentes en las piezas seleccionadas. Así, entenderemos por elementos musicales a los propuestos por LaRue, a saber: sonido, melodía, armonía, ritmo y crecimiento, los cuales se desarrollan por medio de un análisis de tres (3) partes: grandes dimensiones, dimensiones medias y pequeñas dimensiones, siendo éstas observables mediante los elementos expuestos anteriormente. Y, por otro lado, entenderemos como elementos extra musicales a los conceptos de habitus y campo en Bourdieu. Todo esto es lo que constituye a una obra musical del modo en que se aborda en este estudio.

3.4 - Definición del tipo de muestra

La muestra para este estudio será de tipo intencional no probabilístico, puesto que:

(...) la elección de los elementos no depende de la probabilidad, sino de causas relacionadas con las características de la investigación o de quién hace la muestra. Aquí el procedimiento no es mecánico ni con base en fórmulas de probabilidad, sino que depende del proceso de toma de decisiones de un investigador o de un grupo de investigadores y, desde luego, las muestras seleccionadas obedecen a otros criterios de investigación. (Hernández Sampieri, Fernández Collado, Baptista Lucio, 2010, pp 176)

Para el propósito del estudio, se dividirán los criterios de la muestra según:

A) Criterios opináticos estratégicos:

- Obras musicales formato canción presentes y/o creadas como tema principal para series televisivas que aborden el fenómeno del mundo del hampa (marginalidad, drogadicción, tráfico y corrupción política) situadas en Chile y en el extranjero.

B) Criterios teóricos:

- Nacionalidad
- Modalidad de la plataforma emisora.

Nacionalidad/Modalidad	Canales de TV de pago	Canales Abiertos de TV
Nacional	1 (Prófugos)	1 (El reemplazante)
Internacional	1 (The Wire)	1 (El marginal)

n=4

3.5 - Definición de la Técnica de Recolección

Para el presente estudio se utilizó la técnica de recogida documental, para lo cual se realizó una ficha catastral, que diera cuenta de la mayor cantidad de aspectos envueltos en las muestras antes señaladas. Quedando la siguiente ficha genérica:

Ficha Técnica	Nombre	
	Año de Estreno	
	País de origen	
	Número de temporadas / episodios	
	Canal Emisor	
	Contexto de la serie	
Obra Musical	Clásico	
	Popular	
	Diegética	
	No Diegética	
	Complejo Genérico	
	Formato	
	Nombre	
	Año	
	Utilización en la serie	

	Duración		
	Instrumentación y Organología		
	Compositor/es		
	Intérpretes	Número total de intérpretes	
		Mujeres	
		Hombres	
	Tempo		
	Métrica		
	Textura		
	Timbre		
	Ritmo		
	Armonía		
	Estructura		
	Letra		
Plataformas de difusión/adquisición			

3.6- Definición de la Técnica de Análisis (matriz teórica)

Para procesar la información levantada por medio de la recogida documental, se utilizó una matriz de síntesis teórica que recupera los conceptos desarrollados en el marco teórico y de su posterior debate y cruce teórico

A partir de los conceptos desarrollados en el marco teórico se estableció una matriz de síntesis entre elementos extra musicales y otros de carácter constitutivo en la música, propios del análisis musical.

Quedando una matriz genérica con estas características:

Matriz Teórica		Elementos teórico musicales primordiales en el analisis musical.				
		Sonido	Armonía	Melodía	Ritmo	Crecimiento
Elementos Extra Musicales	Origen social del estilo musical. (<i>Habitus</i>)					
	Referencias del estilo con elementos no musicales. (Campo y Capital)					

4-DESARROLLO

El presente capítulo está organizado en dos apartados: el primer apartado expresado en el primer subcapítulo responde a una descripción y caracterización del contexto socio-histórico en el que se enmarcan las series de televisión de donde se han analizado las piezas musicales seleccionadas, así como también en dónde se sitúa la trama de cada serie; el segundo apartado expresado en todos los subcapítulos que le siguen, considera las situaciones compositivas en las que se sitúan las cuatro obras seleccionadas en la muestra del presente estudio. Cada obra tendió a ubicarse en un lugar de la matriz teórica relevando algunos elementos musicales por sobre otros.

4.1-Contextos socio-histórico que define el ejercicio representacional

Se decidió realizar una caracterización socio-histórica a modo de lograr una descripción precisa y detallada del contexto de cada serie, pero sin quitar protagonismo a lo que abordará esta investigación, a saber, el análisis de las piezas musicales insertas como temas principales en cada una de las series. Es importante comprender el contexto socio-histórico, debido a que permite comprender de forma holística las condiciones sociales, entendidas como el conjunto de características que influyen a una sociedad y, que por tanto configuran la toma de decisiones de los individuos que la componen, alude a los factores estructurales de la propia sociedad y, por otro lado, las condiciones históricas, entendidas como aquellos factores condicionantes existentes durante el tiempo en el que se desarrolla cada serie, lo cual se suele reflejar y transmitir a través de sus temáticas y problemáticas que cada serie posee.

4.1.1.-Prófugos (contexto global de la serie)

“Prófugos” fue una serie chilena, producida y transmitida por HBO, pero con la participación de un amplio elenco de actores nacionales. Esta serie se estrenó en el año 2011, época en la cual se comenzó a gestar un fuerte escenario de protestas estudiantiles en Chile y, que marcó una senda a nivel social y político respecto de la problemática manifiesta en la

educación. Asimismo, emergió con mayor fuerza durante este período otros focos de demanda ciudadana, como el movimiento “No + AFP” y grupos abocados a la defensa medioambiental. Este escenario de protesta ciudadana se dio en el marco del primer período del gobierno de Sebastián Piñera, que a su vez, fue el primer gobierno de tendencia política conservadora (Derecha) tras el retorno a la democracia. Este fue el escenario socio-histórico en el cual se estrena la serie “Prófugos”, en la cual se muestran marcados elementos de los momentos más oscuros de la historia de Chile: la dictadura y los traumas asociados a ello, la corrupción política desde el Estado, así como también la directa alusión al rescate de los presos del Frente Patriótico Manuel Rodríguez que en 1998 escaparon en un helicóptero de una cárcel de Santiago.

Durante la primera temporada, la serie se sitúa principalmente en Santiago de Chile. La particularidad es que los cuatro (4) personajes principales pertenecen a contextos sociales e históricos que permiten completar el fenómeno que la serie aborda: uno de ellos tiene conexión directa con el mundo del narcotráfico al ser hijo de la dueña de un famoso cartel de drogas, otro pertenece a la Policía De Investigaciones (PDI) y que en principio se encuentra como infiltrado pero luego al descubrir la red de corrupción dentro de su institución se une al grupo de prófugos, y los dos restantes poseen un vínculo directo con la dictadura, uno fue torturado durante ese período y el otro era un ex agente de la DINA, ambos se conocieron en la dinámica de la tortura durante esa época. Quien fue torturado, muere al final de la temporada en donde se encuentran las tumbas de los detenidos desaparecidos en el Cementerio General a manos de quien en el pasado lo había torturado.

En la segunda temporada se presenta una diversidad más amplia de paisajes correspondiente a varias zonas a lo largo de Chile. En sus primeros episodios se hace alusión explícita del rescate ocurrido a finales de la década del '90 a un grupo de presos políticos de la dictadura, quienes fueron rescatados por un helicóptero. También en esta temporada se hace aún más evidente el fenómeno de la corrupción política y policial, y los intereses que hay detrás de ello.

A lo largo de toda la serie no sólo se hacen notar estos elementos, sino también aquellos correspondientes a los códigos que se manejan en entornos de vulnerabilidad y marginalidad. Así mismo, es la primera vez que en una serie chilena es posible ver el interior de La Legua, al tener escenas grabadas entre sus pasajes, evidenciando la gran

desigualdad que existe en algunos territorios en particular, los cuales ni siquiera son visibilizados desde el Estado o la TV nacional.

4.1.2.-The Wire (contexto global de la serie)

“The Wire” es una serie estadounidense, producida por HBO y estrenada por la misma cadena en el año 2002. Si bien en sus inicios no tuvo gran expectación, con los años ha ido marcando un consenso entre quienes han comenzado a verla, transformándose actualmente, a 12 años de emitido su último capítulo, como *“la mejor serie de todos los tiempos”*, según consignan varios críticos y medios. Uno de rasgos más destacables de la serie es la similitud que guarda con la realidad, expresada a través del lenguaje que usan los personajes en sus diálogos, así como también la crudeza de sus escenas.

El contexto socio-histórico en el que se fija la serie es a inicios del siglo XXI, una época marcada por el avance tecnológico desde la perspectiva del uso de artefactos u objetos que facilitaban la comunicación, tales como computadoras y celulares. Esto se refleja en buena medida en que, a través de cada temporada, los elementos tecnológicos de los que se valen los personajes van avanzando al igual que ocurre en los tiempos en que cada entrega se fue estrenando. Baltimore es una de las ciudades de Estados Unidos con las más altas tasas de homicidios por año, lo cual se constata en la misma trama. No obstante, se hace difícil hablar del contexto social e histórico particular en la que se desarrolla “The Wire”, debido a que los fenómenos que busca retratar están muy lejos de desaparecer, y tal como consignó en marzo de este año el diario La Tercera, esta serie parece más actual de lo que se quisiera, sobre todo porque las problemáticas que se abordan no han desaparecido, no sólo en EE.UU, sino también en el mundo y, es precisamente esto, lo que la transforma hoy en la serie más vista y mejor rankeada “de todos los tiempos”.

La serie se sitúa en Baltimore, Estados Unidos. Una localidad cuya particularidad es ser una ciudad puerto. El argumento central gira en torno al fenómeno del narcotráfico, pandillas y carteles de drogas en barrios vulnerables de la ciudad, visibilizando todos los elementos que lo componen, y cómo esto se ve en constante pugna con la policía y la política.

Cada temporada hace alusión a alguno de los elementos que componen este fenómeno: la situación de la niñez en contextos de marginalidad y drogadicción, cómo se presentan y manifiestan los códigos al interior de estos grupos (“the game” como le llaman en la serie), la ausencia del Estado frente al fenómeno, las pandillas/carteles extranjeros y sus territorios de dominio, cómo la política opera como una herramienta encubridora del fenómeno en funcionalidad a la máquina del sistema, cómo la educación bien implementada permitiría la superación de la pobreza y la marginalidad en escuelas cuyos estudiantes pertenecen a estos entornos, la policía y su burocracia para enfrentar este asunto, de qué modo se ven contrapuestos los códigos de los “viejos” con los “nuevos” traficantes, evidenciando entonces que existen códigos de respeto/prohibición aun en estos contextos, y finalmente cómo todo este fenómeno en sí mismo se manifiesta como un ciclo sin desgaste en el cuál cada esfera/campo de acción termina siendo funcional, impidiendo entonces que la superación de estas problemáticas no puedan realizarse por la vía burocrática institucional.

Como particularidad frente a la música, cada temporada comienza con la canción “Way down in the hole”, escrita y compuesta por Tom Waits, pero interpretada en diferentes estilos y por distintos músicos y bandas en cada temporada.

4.1.3.- “El Marginal” (contexto global de la serie)

“El Marginal” es una serie independiente argentina y, emitida en primera instancia por la Televisión Pública Argentina y, luego en su segunda entrega por la cadena de Streaming Netflix. Se estrenó en el año 2016, lo cual sitúa a esta serie en un particular contexto en Argentina a nivel social e histórico, debido al gobierno de Mauricio Macri, representante de un sector de derecha argentina y, en consecuencia, contrario a su predecesora, Cristina Fernández de Kirchner. Esta tendencia a gobiernos de derecha en el siglo XXI fue un fenómeno que se dio tanto a escala latinoamericana como mundial.

Esta serie se sitúa al interior de una cárcel, llamada en la serie “San Onofre”, y que guarda bastantes similitudes con la mayoría de los recintos penitenciarios en América Latina, entre las que destacan los altos niveles de hacinamiento, falta de condiciones higiénicas básicas,

deficiencia en el sistema de programas de reinserción de los reos, altos niveles de violencia y segregación social. Por tanto, la serie busca retratar – y lo logra – la vida que tienen los presos al interior de una cárcel latina, la lucha por la legitimación social dentro del grupo, los desafíos diarios que deben enfrentar por proteger su integridad, la lucha de poder entre bandos y, la ineficiencia e ineficacia del sistema penal argentino que, no logra dar respuestas y soluciones para mejorar la calidad de vida de los reclusos, lo cual se ve influenciado por la corrupción política y policial y, los intereses detrás de mantener el sistema tal como está.

Si bien es una serie de ficción, la problemática que aborda no está lejos de la realidad. Hasta el momento cuenta con tres (3) temporadas, y la cuarta se encuentra pronta a su estreno. La serie presenta a varios personajes, los cuales – en su mayoría – se perpetúan a lo largo de las tres temporadas, entre ellos destacan el cartel de “Los Borges”, un grupo de reclusos ubicados dentro de las inmediaciones del penal y que ejerce poder por sobre todos los demás reclusos a través del control de recursos, tráfico de drogas y de lograr acuerdos con el director del penal. En el bando contrario se encuentran “La Sub 21”, un grupo de jóvenes marginales que no tienen derecho a vivir dentro del penal, sino que viven en el patio de este, en una suerte de toma de terreno, y es aquí donde se evidencia el hacinamiento y la exclusión dentro de la exclusión. Este grupo se ve en constante enfrentamiento y disputa con “Los Borges”, debido al trato desigual y el no cumplimiento de las promesas que éstos alguna vez le hicieron respecto a la mejora de su calidad de vida. Por otro lado, se encuentra Miguel Palacios, un ex policía condenado por homicidio, pero que, debido a un acuerdo con un juez corrupto, se adentra en una misión de rescate que le permitiría limpiar sus antecedentes y poder ver a su hijo nuevamente. Finalmente, y por el lado de la institucionalidad, se encuentran Sergio Antín, director del penal de “San Onofre” y, Emma Molinari, la asistente social que trabaja directamente con los reclusos y que busca su reinserción. Estos tres personajes se presentan en las tres temporadas, pero de forma anacrónica, ya que la serie se estructura en temporalidades distintas: la primera temporada se sitúa en un presente inmediato, la segunda se sitúa en el pasado y se narra como “Los Borges” llegaron a controlar el penal desde dentro y, la tercera aborda la continuidad de la primera temporada, marcada por la consolidación de los grupos de poder en disputa por el control del penal, cerrando con la reunión de “Los Borges” con Miguel Palacios en un penal de alta seguridad.

La serie, al abordar la marginalidad, pobreza y los fallos del sistema hacia un determinado grupo de la población, se ve marcada por elementos simbólicos y materiales muy propios de los barrios bajos de Argentina: la presencia de elementos religiosos, la marcada pasión futbolera de barra brava, la resignación a la realidad en que viven y su naturalización, la reproducción de estructuras conservadoras de vida y a su vez al aceptación de la diversidad como parte de la marginalidad – es el caso del pabellón de las trans dentro del penal – y, por supuesto, la presencia de la cumbia villera como la música predilecta de estos sectores de la población.

4.1.4.- “El Reemplazante” (contexto global de la serie)

“El reemplazante” es una serie chilena que fue ganadora de los fondos concursables de la Comisión Nacional de Televisión (CNTV) y cuya transmisión estuvo a cargo de Televisión Nacional de Chile. La serie fue estrenada en el año 2012 y, al igual que “Prófugos”, estrenada un año antes, se enmarca en un contexto socio histórico particular que, como ya se expuso anteriormente, estuvo marcada por la protesta social de los estudiantes de educación superior y la vuelta a un gobierno de derecha después del retorno a la democracia.

La serie, sin embargo, aborda particularmente el fenómeno de la educación escolar media en contextos de vulnerabilidad y exclusión social, situándose en un establecimiento municipal. No obstante, el personaje principal es Carlos “Charlie” Valdivia, quien pasa de ser un operador financiero en “Sanhattan” a un profesor de matemática reemplazante en dicho establecimiento, debido a una mala gestión en su trabajo, que lo lleva a ser condenado por fraude financiero, pasando tres (3) meses preso. No obstante, la trama involucra mucho más que la biografía de este personaje, puesto que lo que más cobra relevancia en el desarrollo de la serie es el problema de la educación escolar en Chile, la falta de oportunidades y precariedad de los sectores más vulnerables y que deben enfrentar a diario los estudiantes inmersos en estos contextos, tales como el embarazo adolescente, la violencia intrafamiliar como una constante en las realidades de estos sectores, el bajo rendimiento escolar, la homosexualidad y su aceptación o rechazo, la drogadicción y el

narcotráfico y, por supuesto, los conflictos de intereses que se dan en torno al negocio de la educación en Chile que, termina por afectar directamente a los estudiantes.

La serie hace, en más de una ocasión, alusión explícita a consignas de protesta y demandas sociales de los estudiantes, como lo es “*educación gratuita y de calidad*” reflejadas tanto por parte de aquellos personajes que forman parte del profesorado como de los alumnos cuando asisten a marchas en el centro de Santiago. Desde aquí se aborda la problemática detrás del negocio de la educación condensada en la figura del sostenedor de establecimientos educacionales, lo cual se contrapone a la visión de entrega de una educación de calidad, así como de asegurar las mínimas condiciones a los profesores en su trabajo, lo cual también impacta directamente en los estudiantes, pero que trasciende el ámbito escolar, reflejándose así en el conflicto de intereses y la competencia de instituciones de educación superior que cobran altos aranceles a los estudiantes, en donde muchos de ellos se esfuerzan por rendir una buena PSU y otros que se resignan, dada su situación socioeconómica y académica, a no estudiar una carrera ya que no pueden costearla, problemática que aún es posible ver en la actualidad.

Ahora, luego de una pequeña revisión del contexto socio-histórico dentro del cual fueron creadas y desarrolladas estas series de televisión y, de una reseña de las temáticas abordadas por éstas, es que se hace pertinente ir trabajando en las situaciones compositivas y sus orígenes, contextos y elementos extra musicales que las envuelven.

Por otro lado, cabe destacar que estos contextos socio-históricos en los cuales se enmarcan la realización y tramas de la serie, se plasman como pie forzado para la composición o incorporación de piezas musicales en las series seleccionadas, pues ellas deben representar de algún modo las temáticas abordadas por estas. De esta forma, por una parte, se nos permite situar a la música en un contexto particular, una Representación Social específica referida al mundo del hampa, marginalidad, tráfico y corrupción política, por tanto, un *Habitus* de clase y un campo que se busca recrear y posicionar por medio de diferentes, en este caso, elementos musicales y, por otra parte, nos permite buscar como estos insumos sonoros permitieron a los distintos compositores resolver dicho abordaje y representación del mundo del hampa, los cuales serán estudiados a continuación.

4.2 Relación compositiva entre el sonido y su origen social.

Al aplicar la matriz teórica de situaciones compositivas fue posible ubicar a la obra “El marginal” como una pieza que releva la relación compositiva entre el sonido y el origen social.

Como se vino mencionado anteriormente, este punto está referido al elemento musical en tanto a la textura, timbre, dinámica y color de las obras, o sea a un elemento contributivo de la música, el sonido, y como este se asocia a las disposiciones y elecciones que dan cuenta de su origen social, las cuales analizaremos en la siguiente muestra.

Nombre	El Marginal
Año de Estreno	2016
Compositor	Sara Hebe
Complejo Genérico	Cumbia, Cumbia Villera, Hip-Hop.
País de origen	Argentina
Formato	Canción, A-B-C

En esta sección referida al sonido y su origen social que, si bien se encuentra presente en cada una de las piezas musicales del estudio, pues todas ellas cuentan con un sonido en particular, este aspecto resalta de forma llamativa y predominante en la pieza estilo Cumbia Villera “El marginal” de Sara Hebe. La canción fue compuesta e introducida como tema principal para la serie de televisión pública argentina del mismo nombre y, son sus cualidades sonoras, propias de éste sub género de la cumbia, las que resaltan y buscan insertarse en la temática de marginalidad tratada en la serie.

Instrumentación y Organológica	Voz Femenina Mezzosoprano 3 Teclados Sintetizadores Bajo Eléctrico Saxo tenor Saxo Barítono Percusiones: Timbales, platillos, cowbell, jam block, güiro, clave, maracas, congas y bombo. Batería electrónica.
---------------------------------------	---

Como se puede apreciar, la composición instrumental de la pieza tiene una relación timbrística entre instrumentos musicales de origen análogo y otros de tipo digital, típicos del complejo genérico de cumbia villera. Además, se agregan distintos tipos de efectos de sonido, tanto en las percusiones, sintetizadores y sub bajos, que son frecuentes en otros complejos genéricos más recientes, acercando así a la cumbia villera a nuevas tendencias musicales urbanas, como han sido y vienen siendo, el Hip-Hop, Reageton y Trap.

Timbre	La composición organológica y timbrística es característica de la cumbia villera argentina, utilizando sintetizadores clásicos en este estilo, como lo son el Korg (X50, PA, KROSS), Rolland (Gw-7, Gw-8), u otros, tipo Keytar y/o tecnología VST, modificando sus parámetros sonoros, los que varían según la banda o agrupación, y le dan el color y timbres característicos al estilo. Esto sumado a sutiles elementos de efectos y producción utilizados en el Hip-Hop y Trap de la última década.
---------------	---

Lo anterior es posible evidenciarlo, desde la perspectiva del sonido, en la forma en la cual se van creando y desarrollando sonidos sub bajos en unísono entre bombo y bajo eléctrico, utilizando sonidos por debajo de los 90 Hz o notas cercanas del C2 (65 Hz).

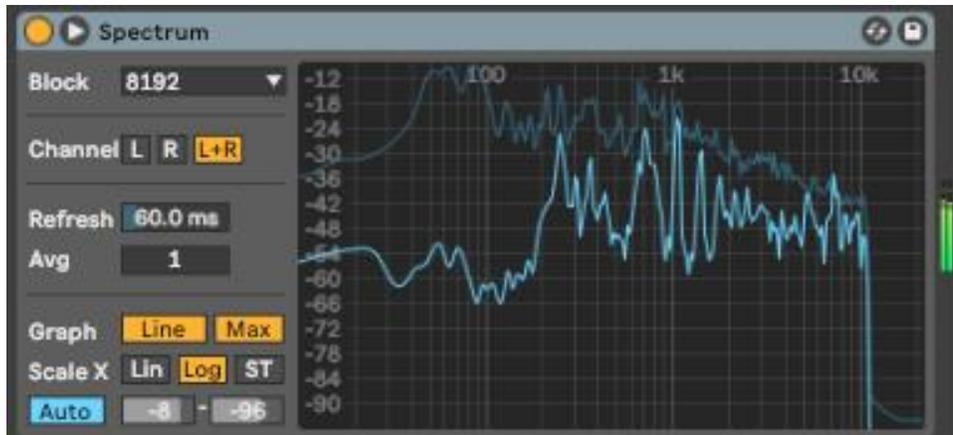


Figura 1. Gráficos del rango de Hercios 1, en distintas etapas de la canción “El marginal” de Sara Hebe. Fuente propia.

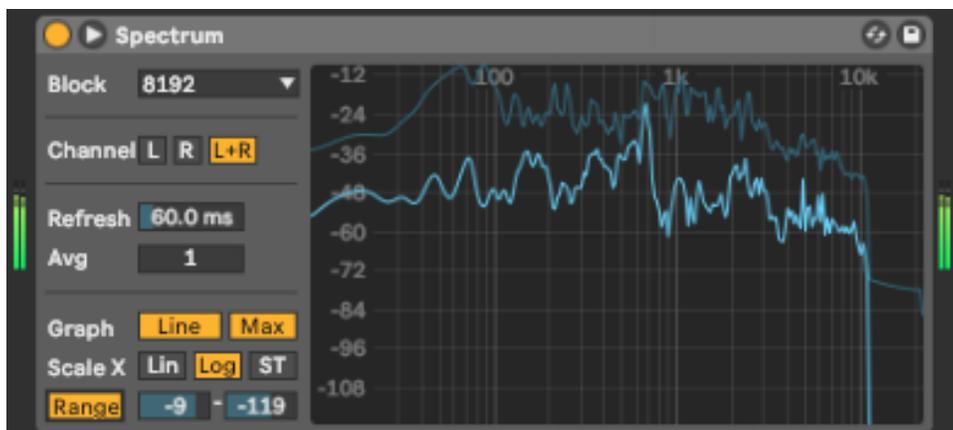


Figura 2. Gráficos del rango de Hercios 2, en distintas etapas de la canción “El marginal” de Sara Hebe. Fuente propia.

Como se aprecia en las gráficas, en donde se muestran el rango de hercios (hz) global en el que se encuentran los sonidos de la canción, y como estos oscilan entre los 8 Hz y los 119 hz durante toda la pieza. Con ello se evidencia un rango timbrístico grave o, muy grave, presente en la pieza, pues el ser humano solo logra escuchar las frecuencias entre los 20 y 20 mil hz. Este tipo efectos en los sonidos graves suelen aparecer mucho en los estilos musicales del último tiempo, tales como el Hip-Hop, Reaggeton, Trap y música electrónica, en donde su utilización busca principalmente resaltar el tiempo fuerte de sus compases y/o quiebres rítmicos.



Figura 3. Espectro estéreo de la canción “El marginal” de Sara Hebe. Fuente propia)

La gráfica 3 nos permite acercarnos a la dinámica y matices musicales de la obra desde el sonido y su espectro gráfico, en donde es posible notar una estabilidad durante toda la canción, sin mayores cambios ni contrastes en su intensidad, salvo el provocado por la suma de instrumentos en el comienzo, y de un verso instrumentado solo con voz, percusión y bajo. Cabe destacar que estas variaciones están más relacionadas a la textura, su combinación y flujo, que, a la dinámica convencional e indicadores de intensidad en la música, como lo son el mezzoforte (*mf*), pianissimo (*pp*) o forte (*f*), entre otros.

Textura	Melodía con acompañamiento armónico, rítmico armónico y rítmico.
----------------	--

La pieza se inserta en el formato canción de la música occidental, el cual frecuentemente se basa en una melodía, un acompañamiento armónico y rítmico, o de la combinación estos dos últimos en un solo instrumento (como es el caso de la guitarra o piano), el acompañamiento ritmo armónico². Esto propicia una de las caracterizas de la textura musical, como lo son, por ejemplo, la monodia, polifonía, homofonía, y en este caso, la categoría de melodía acompañada. Dentro de esta característica, se puede decir que la pieza está compuesta en base a una melodía predominante (voz principal), un acompañamiento armónico (armonización y arreglos en efecto de voces, sintetizadores y saxos), ritmo armónico (acordes del teclado sintetizador) y rítmico (percusiones y batería electrónica).

² Esto sucede gracias a que estos instrumentos, entre otros, permiten ejecutar varias notas a la vez, pudiendo generar así varias líneas melódicas al mismo tiempo, una armonía y un ritmo, en contraste con instrumentos que solo pueden ejecutar una nota a la vez.

Otro efecto y aspecto, que le da un color particular a la obra y que tiene relación con la textura, son los utilizados en los puentes y cortes de la canción, lo que deja en evidencia la influencia lírica y sonora del hip-hop en la cantante, dotando a la melodía de un ritmo melódico particular en el sub género de cumbia villera.

Ahora bien, para volver al sonido general y característico de la pieza, es que debemos hablar del estilo musical predominante, la Cumbia Villera y su origen. Este sub género musical nace del complejo genérico de Cumbia, donde cabe mencionar que el termino de complejo genérico se da por la diseminación y multiplicidad de variantes del estilo musical a lo largo y ancho del continente.

El origen de la cumbia se remonta a la mezcla y sincretismo entre culturas pre-hispánicas, africanas y europeas, quienes respectivamente aportaron las gaitas y caña de millo (aerófonos), el ritmo y forma, y la armonía y estructura musical (formato A-B). Esto fue dando como resultado un baile ritual, folclórico y carnavalesco que resultó siendo típico del Caribe, Colombia y países antillanos durante el tiempo de la colonia. Su punto álgido de difusión y divulgación en el continente fue entre las décadas de los sesenta y ochenta, y se puede llegar a decir que cada país tiene su propia versión del estilo, por ejemplo, cumbia colombiana, cumbia peruana, cumbia chilena, cumbia argentina, cumbia mexicana, entre otros sub géneros de cada región.

Su desarrollo en Argentina tiene al menos tres puntos fundamentales, como señala Esteban De Gori, argentino, doctor en ciencias sociales, en su artículo “Notas Sociológicas sobre la Cumbia Villera. Lectura del Drama Social Urbano”. En donde señala que, la cumbia como fenómeno social y de representación del ánimo nacional, pasó durante la década de los ochenta e inicios de los noventa, en primera instancia, caracterizada por la *fiesta* de los sectores medios y altos, la fiesta menemista, la movida tropical, dotada de machismo, derroche y consumo, y de una falsa estabilidad e instauración de políticas neoliberales.

La mercantilización de la vida cultural, propiciada por el neoliberalismo, encontraría en la cumbia un producto novedoso, principalmente un producto que aumentaba su rentabilidad a partir de la vulnerabilidad simbólica y laboral en que se encontraban los grupos musicales, cantantes, autores, etc. Rasgo que persistirá con mayor profundidad hasta nuestros días. (De Gori, Esteban. p.356, 2005)

Luego de consolidarse en la escena nacional argentina durante estas décadas, la cumbia fue migrando durante este proceso, a otros músicos y, a otros públicos, centrándose en temáticas cotidianas como el amor y el desamor, a lo que el autor llama *el drama cotidiano*. Esto dio pie a cantautores, que luego del debilitamiento de un ambiente festivo, comenzaron a volcarse a un dramatismo cotidiano y pasional en sus letras, involucrando sus historias de vida, sus orígenes y rasgos identitarios. Ello atrajo a buena parte del público que veía reflejada su vida e identidad con los cantautores, y que, por ejemplo, dio paso a la resignificación de la mujer, ya no solo como objeto sexual y de deseo, como sucedió en primera instancia, sino como cantautoras y trasmisoras de esa cotidianidad. Dos personajes claves de este periodo conciliador entre lo festivo y lo dramático son, Gilda (Myriam Alejandra Bianchi) y Rodrigo (Rodrigo Bueno), ambos fallecidos en rutas durante sus giras, lo que también deja entrever la realidad laboral país y personal, pues, tanto trabajadores como músicos, estaban expuestos a largas y precarias jornadas laborales, en las cuales estos últimos llegaban a dar cinco presentaciones por noche.

Declaración de Daniel Lescano en Muevamueva.com (cantante de Flor de Piedra):
“(...) el productor de Flor de Piedra, nunca nos reconoció nada, aparte nos pagaba muy poco... éramos menos que empleados... casi nada... entonces era una forma de demostrarnos que no le importaba nada de nosotros, que no reconocía lo que nosotros habíamos logrado como grupo”. (De Gori, Esteban. p.360, 2005)

Ya para mediados y finales de la década de los noventa comenzarían a consolidarse los grupos musicales, “Entre ellos: Ráfaga, Sombras, Gilda, La Nueva Luna, Malagata, Tambó-Tambó, Amar Azul, Los Charros, Green, Red, Alazán, etcétera” (p.358, 2005) quienes ya tenían trayectoria musical, y dotarían a la cumbia de un sello particular, del cruce entre ritmos colombianos y latinoamericanos, creando así la cumbia argentina.

Junto con esta consolidación del estilo musical a nivel nacional, y gracias a la masificación en medios de comunicación y giras nacionales de sus exponentes por las grandes urbes y ciudades pequeñas, es que se crea toda una identidad entorno a los *cumbieros*. Se crean banderas, símbolos y merchandising entorno a los grupos musicales, a las provincias, ciudades y equipos de fútbol a las cuales visitan y/o pertenecen. Se va formando así una cultura y expresión cumbiera, que enlaza distintas ciudades, localidades y pueblos entorno

a la Cumbia, dando con ello, a su vez, el surgimiento de nuevos cantautores y agrupaciones musicales que fueron creando variantes en el estilo según su territorialidad, ejemplo de esto son la cumbia mendocina o cuarteto mendocino, cumbia norteña, entre otros.

Podríamos decir que tanto el primero como el segundo momento poseían una misma pretensión: lograr una alianza plural, una convivencia discursiva con otros géneros, para ser reconocidos “como música”. Poseen desde un punto de vista, cierto espíritu universalista. Del extrañamiento inicial, la cumbia logra a partir de un gran esfuerzo musical un reconocimiento social. (De Gori, Esteban. p.360, 2005)

Luego del posterior debacle económico, político y social que cerraría la década de los noventa y que marcaría el inicio del nuevo siglo, se generó según el autor, una *devastación social* que, culturalmente y musicalmente se expresó en la cumbia villera. Dicha crisis fragmentó aún más el vínculo entre ricos y pobres producto de las desigualdades sociales que se evidenciaron tras el desempleo, el cierre de industrias, la privatización y la desprotección del estado en los sectores más desfavorecidos, que trajo consigo la implementación de políticas neoliberales y el traspaso de recursos para los grupos dominantes. Es así como la cumbia pasa del simple y universal *drama cotidiano*, a implementar una identidad en torno a su territorialidad, a la marginalidad y pobreza creciente de los sectores más populares, desde el cual proviene y representa. Rompe de esta forma con lo previo, con el carácter universalista, que, en primera y segunda instancia, la instauró como estilo musical. Ahora, en esta etapa, la identidad cumbiera se nutre de la diferencia, ella no es hecha por ricos (chetos), ni para ricos, ni para quienes los protegen (yuta), si no que establece un ellos y un nosotros (De Gori, 2005). La cumbia villera, lleva a las villas miseria, quienes le dan su nombre, a un nuevo lugar de significación, desde el cual se busca narrar la devastación, la desocupación, drogadicción y bandolerismos que les son parte de su acervo y cotidianidad.

La cumbia villera, esa nueva cumbia vinculada con la nevadura de la disolución del lazo social, relata las dramáticas vidas de los sectores populares, los anonimatos y la fugacidad de las existencias. Nace en la zona norte del Gran Buenos Aires donde la crisis de apropiaciones de la riqueza social compuso una frontera muy profunda entre los ricos y los pobres. En dicha región persiste con obscenidad la distribución

más desigual de la riqueza de la provincia de Buenos Aires. (De Gori, Esteban. p.364, 2005)

Es precisamente en el sector norte del Gran Buenos Aires, desde donde emergen las principales agrupaciones de cumbia villera, como Damas Gratis, Yerba Brava, Flor de Piedra, La Base, Supermerk2 y Pibes Chorros. Y es precisamente, a partir de un disco de Yerba Brava del año 1999 titulado “Cumbia Villera” (El Clarín, 2014), que el termino se masifica y extiende a este estilo musical.

Es en estos sectores periféricos y populares, en donde más se encarna la pobreza, y, por medio de la música, se expresa. Son de este modo en el que aparecen sus representaciones sociales, *habitus* y pugnas por la legitimización en las esferas o campos sociales en el que están inmersos. Su marginalidad no sólo está en el lunfardo de sus letras, sino que se traslada al quehacer musical, a la actitud o performance que se entrega en la simpleza melódica y armónica, que por otro lado le ha costado la crítica de ser poco musical e incluso molesta u ordinaria, crítica a la que la cumbia villera no busca persuadir ni complacer – como sí paso en instancias previas –, y donde ciertamente, esa pretensión estilística e intelectual de la música – el ser una música compleja a nivel de desarrollo melódico o armónico – no ha sido su razón de ser, sino más bien, ir incursionado en la búsqueda por un sonido original, mezcla de ritmos naturales y sonidos artificiales, valiéndose de la tecnología y los sonidos que ésta pueda ofrecer, para así lograr ser un canal de expresión y representación para la otra cara del progreso neoliberal, la desigualdad y la pobreza.

4.3 Relación compositiva entre el crecimiento y sus referencias a elementos no musicales.

Al aplicar la matriz teórica de situaciones compositivas fue posible ubicar a la obra “4 Heridas” como una pieza que releva la relación compositiva entre el crecimiento y sus referencias a elementos no musicales.

En esta situación compositiva que da cuenta del elemento musical referido al crecimiento, o sea a la variedad de movimientos y tipos de forma que están en interacción y combinación con los demás elementos primordiales del análisis musical, y como se asocia a los elementos no musicales (culturales, económicos, sociales y simbólicos) que busca representar.

Por lo anterior, es que resulta pertinente la pieza musical inserta como tema principal en la serie de televisión por pago “Prófugos” de HBO, titulada “4 heridas” de Camila Moreno. Canción que fue compuesta y grabada especialmente para la serie y de la cual, mediante esta situación compositiva, buscaremos analizar en cómo influye el crecimiento musical a la hora de proyectar los elementos no musicales de la obra, siendo estos últimos, la temática de la serie, la cual por un lado se encuentra explícitamente graficada en la letra de la pieza musical, en donde se buscó recrear la idea de que uno de los prófugos fuese el que cantase³.

Nombre	4 Heridas
Año de Estreno	2011
Compositor	Camila Moreno
Complejo Genérico	Folk, Pop, Canto y Trova.
País de origen	Chile

³ En una entrevista, Camila Moreno establece que una de sus ideas a representar en la canción, era el imaginarse que esta fuese cantada por uno de los prófugos de la serie. (Cooperativa. 2013)

Formato	Canción – A-B, con acompañamiento orquestal
Utilización en la serie	Como tema de cierre/créditos. Es también incorporado como música de fondo no diegética en capítulo cuatro de la primera temporada y soundtrack oficial.

Para hablar de crecimiento, según LaRue (2004), es necesario tener presente la interacción entre las distintas partes que componen la pieza (sonido, armonía, melodía y ritmo), pues la combinación de ellas es lo que termina dando la forma y formato en el cual se expresa la obra.

Para esta muestra, se nos presenta el formato canción, el cual como ya se ha dicho es el predominante en la música popular occidental, suele expresarse en una textura musical de melodía acompañada y, contar con un contraste entre sus partes, lo que se expresa en pregunta-respuesta (a nivel melódico y rítmico), lento-rápido (en tanto al tempo y ritmo), tensión-reposo (en referencia a la armonía), tutti-solo (en cuanto al sonido), y el cruce de todo esto entre sus movimientos o partes (en relación al crecimiento) y, como lo es en este caso, el contraste estructural entre las partes **A-B** o versos-coro que componen la canción.

Estructura	Intro – Verso I – Puente I – Verso II – Puente II – Coro – Puente III – Interludio – Verso III – Coro – Outro.
-------------------	--

Siguiendo la línea anterior propuesta por LaRue acerca de las dimensiones y partes que involucran el crecimiento – tanto dentro de una obra completa o de sólo una pieza – es que, al identificar las partes de la estructura, en este caso de la canción, se pueden apreciar los contrastes y matices que se generan en su desarrollo. En la presente muestra, una de las evidencias de estos contrastes es a través de la instrumentación que se va sumando y superponiendo, generando así un marcado contraste entre la parte **A**, la cual involucra Intro, Versos, Puentes e Interludio y, de la parte **B**, que implica Coros y Outro.

Estructura	Intro – Verso I – Puento I – Verso II – Puento II – Coro
	– Puento III – Interludio – Verso III – Coro – Outro.

 = A
 = B

Figura 4. Estructura del tema “4 heridas” de Camila Moreno, bajo la forma y contrastes entre A y B. Fuente Propia.

Continuando, se hace necesario detallar que el desarrollo de **A** esta distinguida por el arpegio del instrumento de cuerda pulsada, Cuatro venezolano, el cual produce la armonía y melodía durante toda la canción y, el contraste específico que tiene este instrumento, es en la parte **B**, en donde se ejecuta de forma rasgueada. (Ver transcripciones del Intro y Coro)

Tempo	Andante 86 BPM y Allegro 115 BPM.
Métrica	Heterogenia de compases binarios y cuaternarios. En los puentes y coros se genera una heterometría (sucesión de diferentes métricas) entre los instrumentos, donde también pareciera que el cuatro va en 12/8 y cortes rítmicos de 6/8, mientras que el piano y bajo en frases y acentos de 4/4. Esto es en cierta forma puede llegar a ser subjetivo, ya que depende de la escritura propuesta por la compositora, siendo también posible la utilización de 4/4 con tresillos, lo cual complica la lectura y desfasa los pulsos y acentos de la obra.

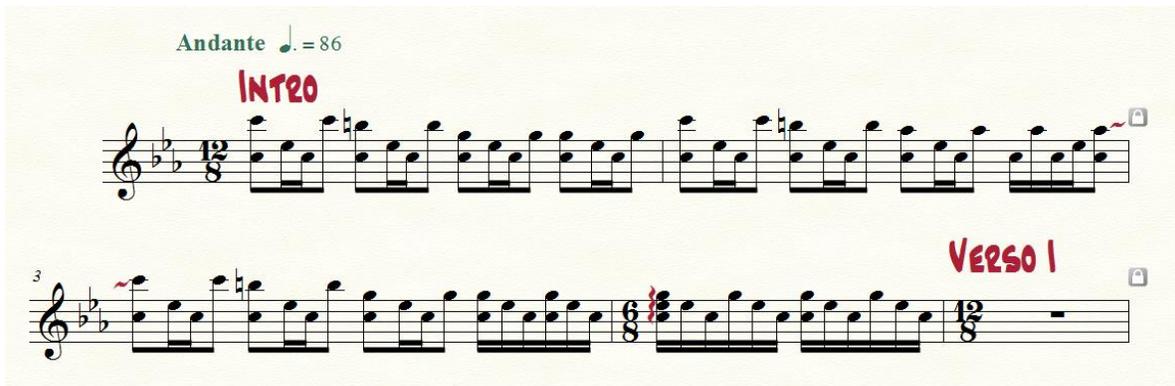


Figura 5. Transcripción correspondiente al arpeggio de la Introducción, a modo de referencia para una lectura simplificada, pues ella no refleja las resonancias que están presentes en la obra.
Fuente Propia.

Lo anterior también puede ser escrito de la siguiente forma, y así reflejar de mejor forma la resonancia, pero no resulta cómoda para su lectura.

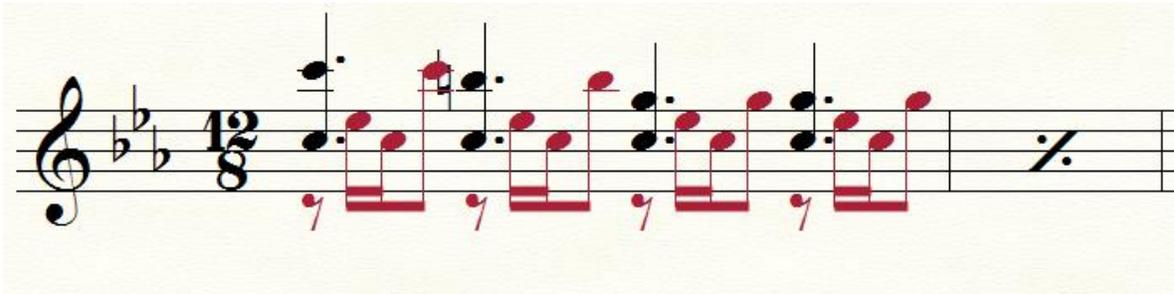


Figura 6. Escritura para reflejar las resonancias y sustain de la canción "4 heridas" de Camila Moreno.
Fuente propia.

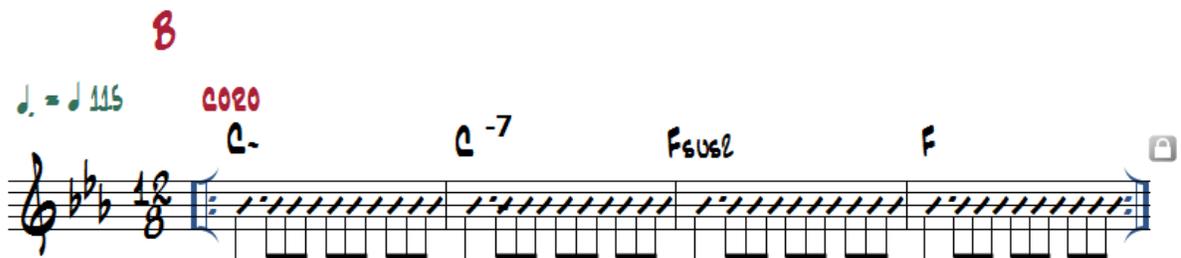


Figura 7. Contraste entre Intro bajo forma A y Coro desarrollado bajo forma B. Fuente propia.

Otro contraste dentro de la instrumentación es el acompañamiento y superposición que va recibiendo el cuatro venezolano, que en primera instancia es solista durante la Introducción, posteriormente, se agrega la voz en Verso I, luego, en el Puente I se incorpora el bajo eléctrico, quedando para el Verso II, voz, cuatro y bajo eléctrico, que después irán en *crescendo* en el puente II, dando la entrada al *Tutti*, - el que también caracterizará la parte **B**, en contraste con la parte **A** -, mediante la incorporación y superposición de los instrumentos de percusión, piano y cello⁴.

Continuando con los contrastes, uno de ellos es la métrica y tempo, reflejadas en la duración de tres compases compuestos de 12/8, más uno de 6/8, en tempo *Andante* de 86 BPM, compases y tempo que también serán característicos de la forma **A**, creando así un posterior contraste con la parte **B**, en donde se acelerará el ritmo y tempo a *Allegro* 115 BPM y, donde pareciera también que sus compases van en acentos de 4/4 sin división terciaria, al menos en piano y bajo.

Como hemos podido ir evidenciando y, a pesar de que la canción sólo cuenta con una forma **A-B**, ella nos va entregando distintos contrastes y matices a lo largo de su desarrollo, tanto en las dimensiones pequeñas, medias y grandes propuestas por LaRue, como también de los componentes que sirven para su análisis. Es así como el cruce entre los distintos contrastes a nivel sonoro, rítmico, armónico y melódico, van configurando el crecimiento de la pieza musical y conjugando su capacidad para narrar una historia, la cual, como hemos mencionado en el contexto global de la serie, dista de ser musical per se. Dicho de otro modo, el crecimiento musical se desarrolla en función de los elementos extra musicales, buscando de esta forma resaltarlos y aportar al dramatismo y acción presentes en la serie, y que, paralelamente con ello, se va creando un dominio del capital simbólico plasmado en este campo del arte.

⁴ Es posible notar que en la música de la serie, tanto a nivel de banda sonora como dentro de las canciones creadas para acompañarla, se incorpora una mixtura tímbrica, instrumental y organológica para acompañar las distintas escenas a lo largo de la serie, las cuales pasan tanto por el drama de cada uno de los personajes, como también por momentos de acción y adrenalina. De esta forma, en extractos de entrevistas y de videos promocionales del canal oficial, el compositor de la banda sonora Juan Cristóbal Meza explica que buscó unir sonoridades, tanto de los paisajes en los que se envuelve la serie, los que abarcan todo el territorio rural, silvestre y urbano de Chile, como también la adrenalina por la cual pasan sus personajes, por ello es que dotándose de una orquesta específica para la serie, fue incorporando instrumentos clásicos, como piano, sección de cuerdas y vientos madera, como también instrumentos de raíz folclórica, como el cuatro venezolano, guitarras acústicas y eléctricas, tiples y charangos.

4.4 Relación compositiva entre la melodía y su origen social.

Al aplicar la matriz teórica de situaciones compositivas fue posible ubicar a la obra “Mi Verdad” como una pieza que releva la relación compositiva entre la melodía y su origen social.

En la presente situación se expondrá la relación entre la melodía, el cual está definido como el elemento musical referido a la dimensión horizontal del sonido, o sea, a su sucesión sintáctica en el tiempo, y como ésta se asocia a las disposiciones y elecciones que dan cuenta de su origen social, su *habitus*.

Para tal situación se considerará la siguiente muestra, correspondiente a la pieza inserta como tema principal en la serie nacional y de televisión abierta, “El Reemplazante”:

Nombre	Mi Verdad
Año de Estreno	En 2012 creado como sencillo y tema principal de la serie. Posteriormente lanzado en su disco de estudio Vengo en 2014.
Compositor	Ana Tijoux
Complejo Genérico	Hip-Hop, Rap político, Reggae, R&B, Funk y Soul.
País de origen	Chile
Formato	Canción – A-B-C-D

Para comenzar, aclarar que hablar de un estilo predominante en ésta pieza, se torna particularmente complejo, por la variada utilización de géneros musicales en los que se expresa la artista y compositora Ana Tijoux, quien mezcla timbres característicos del Reggae y Rhythm and Blues, ritmos Funk y Soul y, melodías y líricas del Hip-Hop y Rap

político. Como esta situación compositiva guarda relación con la melodía, este será nuestro principal objeto de análisis y estilo musical a resaltar.

Tempo	Andante, 83 BPM aproximadamente.
Métrica	Compases cuaternarios simples, en frases de 4/4.
Textura	Melodía con acompañamiento armónico, rítmico, rítmico melódico.
Timbre	La composición organológica electro acústica dota a la obra de un color y timbres cálidos. La utilización de arreglos de bronce brinda la mixtura entre sonoridades ligadas al Reggae, R&B, Funk y Soul,

Al someterse al ejercicio de interpretación y transcripción de la partitura vocal van apareciendo elementos interesantes tales como, que el ritmo melódico se da en corcheas swing – el cual a la vez puede ser transcrito de varias formas –, el efecto de tempo que se produce al ser una melodía en estilo Rap y Hip-Hop en contraste con el tempo de los instrumentos que la acompañan en ritmo Reggae, Soul y R&B, en donde la melodía pareciera ir al doble de la velocidad, o sea, en semicorcheas contra corcheas.

MI VERDAD

OST EL REEMPLAZANTE

ANA TIGOUX
ARRG. LOBSANG ROSSEL

SCORE

$\text{♩} = 166$

Figura 8. Transcripción figurativa, para dar cuenta del ritmo y fenómeno corchea swing. Fuente propia.

La figura 5, cabe como una posibilidad de escritura en la cual se involucraría una superposición de diferentes tempos entre la voz y el resto de los instrumentos que le acompañan, pues la primera (voz) iría en un tempo de negra igual a 166 BPM, mientras que los demás instrumentos en negra igual a 83 BPM. Para no generar este tipo de complicaciones en la escritura, lectura e interpretación es que, por un lado, se suele utilizar una figura rítmica más rápida, que doble en velocidad al resto⁵ y, por otro, marcar la utilización de la corchea “Swing” al inicio de la partitura, quedando así definido un pulso sincopado, generando el desplazamiento del tiempo fuerte y, por tanto, los acentos musicales convencionales de dicha figura, los cuales ahora buscan resaltar su contratiempo. Este tipo de efecto rítmico, que por otro lado genera la sensación de pulso y división ternaria, es característico de la música afrodescendiente y de su posterior desarrollo a través del blues y, por sobre todo, del Jazz.

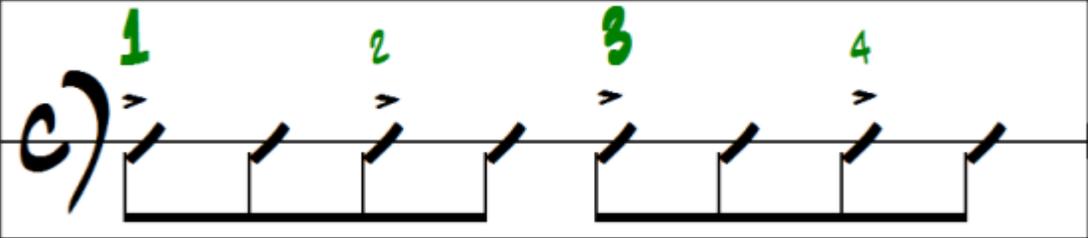
Esto último termina siendo relevante, pues denota una marcada influencia del swing, en lo que se denomina el “flow” en el Rap y en el Hip-Hop a la hora de rapear o cantar una rima

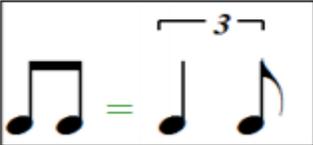
⁵ Lo cual es extraño en una partitura vocal, pues en ellas se suelen preferir y utilizar figuras rítmicas más estables como corcheas, negras y blancas, salvo excepciones como un aria o solos vocales.

en este estilo. Puesto de otra forma, el ritmo o corchea swing subyace en la célula rítmica y melódica con la cual se suele rimar en el Rap, siendo esta una característica, y quizás un fenómeno naturalizado, por parte de algunos intérpretes y artistas de este complejo genérico.



Corchea Tradicional





Corchea Swing

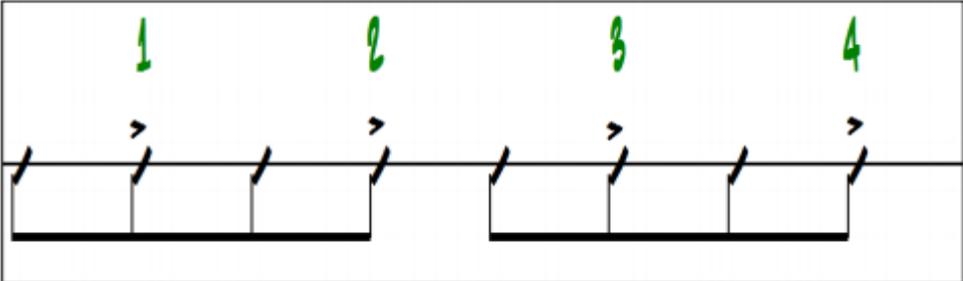


Figura 9. En ella se señala y compara el desplazamiento de los tiempos fuertes en la corchea swing. Recuperada de: http://www.sinfoniavirtual.com/revista/018/que_es_swing.pdf

Una transcripción que involucre lo anterior y, que adecue el tempo de la voz a los demás instrumentos, queda graficada de la siguiente forma:

SCORE

MI VERDAD

SWING $\text{♩} = 88$

OST EL REEMPLAZANTE

ANA TIJOUX

ARR. LOSSANG ROSSEL

A- E
 Por mi piel mo-rena bo-rra ron mi i-den-tidad me sen-ti piso-tea-do por to-da la so-cie-

A- E
 5 dad me tu-ve que ha cer fuer-te por ne ce-si-dad fui el hombre de la casa a muy tem-p-ra na

A- E
 5 edad

A- E
 7

A- E
 9 Des-de que-na-cí co-no-cí la ne-ce-si-dad Mi cora-zón des-cal-za se per-dío en la ciu-

A- E
 11 dad De mis suelas gas-ta-das-de tan-to ca-mi-nar Apre-n dí de la vi-da la calle y su so-

F D-
 15 ledad Ya que to do lo que ten-go ten-go ten-go es mi__

C E
 15 __ ver__ dad__ y que si-lo me acom-pa-ña - pa - ña pa - ña__ mi

Figura 10. Transcripción de "Mi Verdad" de Anita Tijoux, correspondiente al Verso I, Verso II y Pre-Coro de la canción. Fuente propia.

Como es posible evidenciar, tras el análisis musical de la situación compositiva referida a la melodía y su origen social, resaltan elementos e insumos sonoros a los que, de otra forma o simple audición, sería difícil acceder. Ejemplo de ello, es ver como una característica rítmica y sonora tan propia del Jazz está inmersa en una melodía de una pieza de Rap, Hip-hop con acompañamiento de R&B y Reggae. Lo interesante de ello es ahondar respecto al múltiple, por así decirlo, origen social que involucra estos insumos musicales presentes en la melodía. Pista de ello son los *habitus* y contextos sociales por el cual se han desarrollado y pasado estos estilos musicales, los que, al igual como se ha visto recientemente en el caso de la cumbia villera, estos estilos comparten un origen social poco privilegiado.

Por un lado, el Jazz tiene su origen geográfico a lo largo del río Mississippi en el estado de Luisiana y la ciudad New Orleans. Dentro de sus principales influencias musicales está el Work Song, Blues, y Ragtime, todos complejos genéricos con fuerte raíz afroamericana y sincretismo cultural producto de la trata de esclavos durante los siglos XVIII y XIX. Desde ahí, es principalmente el Ragtime el que comienza a desarrollar el swing en la música occidental, llevando al piano el ritmo sincopado africano, el Down Beat Jazz (el resaltar los tiempos débiles), como se le conocería posteriormente y, la improvisación como eje principal en el desarrollo musical. (Carney, 2016)

En otra posición, y ya para finales del siglo XX, durante la década de 1970, el Rap también tendría como una de sus principales protagonistas a las comunidades afrodescendientes y latinas de los barrios marginales de Estados Unidos, en especial Georgia y Nueva York (McCoy 2017), donde el ámbito social continuaba marcado por la segregación racial, la desigualdad de derechos civiles y la discriminación a la población afrodescendiente.

“Fue así como el Bronx se convirtió en un espacio de confrontación: el desempleo era el factor común y la violencia entre pandillas alcanzaba su auge. Los sueños de libertad se habían difuminado tras los asesinatos de Malcom X (1965) y Martin Luther King (1968), individuos que tenían en común su lucha por la reivindicación de los derechos de los afroamericanos en Estados Unidos” (Espitia. 2008, p.20)

Si bien ambos momentos guardan casi un siglo de diferencia, es posible notar como en estos contextos la música jugó un rol canalizador de las expresiones y cúmulos de acervos en su quehacer. Por un lado, aplicó inicialmente la tradición corporal, gestual y rítmica africana (un *habitus* de clase) en instrumentos europeos, como el piano, clarinete, saxo y trompetas que sellaron una insignia clave en el Jazz, y por otro, la prosa y rima al servicio

de la expresión directa, clara y política, como un principal fundamento del Rap y la cultura Hip-Hop.

Siguiendo la conceptualización, es posible aseverar que el sello musical propiciado por la gestualidad, corporalidad y ritmo africanos, o sea, sus modos de pensar, sentir y actuar, por ende, su *habitus*, se trasladó y reflejó en una nueva y particular forma de hacer música. Utilizando las reglas (instrumentos y formas musicales) europeas, para posicionarse dentro del campo cultural y, posteriormente, logrando dominar gran parte del capital simbólico que estaba en juego en ese campo, pues hasta hoy en día, la música de raíz afrodescendiente domina la esfera cultural popular con una vasta cantidad de complejos genéricos producto del constante y dinámico intercambio cultural. Ejemplo de ello es también el Rap y el Hip-Hop, puesto que medio siglo después – y ya en la actualidad casi un siglo después –, este *habitus* sigue reconstruyéndose, impulsando y dando forma a estos estilos musicales, entre muchos otros.

4.5 Relación compositiva entre el ritmo y sus referencias a elementos no musicales.

Al aplicar la matriz teórica de situaciones compositivas fue posible ubicar a la obra “Way Down In The Hole” como una pieza que releva la relación compositiva entre el ritmo y sus referencias a elementos no musicales.

Siguiendo en el análisis de las situaciones compositivas, a continuación, se expondrá la relación entre el ritmo, el cual está definido como un elemento musical referido a la sucesión temporal de sonidos, su duración, metro, tempo y acentos, y como éste se asocia a los elementos no musicales (culturales, sociales, económicos y simbólicos) que busca representar.

Para tales efectos se utilizará la siguiente muestra:

Nombre	Way Down In The Hole
Año de Estreno	1987
Compositor	Tom Waits
Complejo Genérico	El tema musical principal y de apertura de la serie es versionado en cada una de las cinco temporadas, pasando por el Góspel Blues en la primera temporada, Jazz Blues experimental en la segunda (versión original), Go-Go, Soul y Funk experimental en la tercera, Rythm and Blues, Soul y Hip-hop en la cuarta, y Rock Folk en su quinta y última temporada.
País de origen	Estado Unidos
Formato	Canción – A-B
Utilización en la serie	Tema Intro con versiones diferentes para todas las temporadas y soundtrack oficial de la serie The Wire de HBO.

Para delimitar el objeto de estudio, se trabajará con la versión original de la canción, del año 1987, estilo Jazz Blues Experimental.

Instrumentación y Organología	Tema original y de apertura en la segunda temporada. Voz masculina Barítono Saxo Tenor Saxo Alto Contrabajo Guitarra Eléctrica Percusiones
Timbre	La composición organológica al ser variada en las distintas versiones de la obra, dota a la canción de un timbre y color diferente en todas sus versiones, pues esta va mezclando e incorporando nuevas sonoridades según las temáticas desarrolladas en el transcurso de la serie y de cada una de las temporadas.
Textura	Melodía con acompañamiento armónico, rítmico, rítmico melódico, en todas sus versiones.

En relación al timbre presente en la versión original, la constitución organológica dota de un timbre electro acústico a la canción, por la mixtura en instrumentos acústicos (contrabajo, percusiones y saxos), y eléctricos (guitarra eléctrica).

Tempo	Tanto la versión original como las otras versiones giran en torno al tempo Andante y Allegro, lo que corresponde a 90 y 127 BPM aproximadamente.
Métrica	Cuaternario simple, métrica estándar en todas sus versiones, 4/4.

Ritmo	Caracterizado por la métrica cuaternaria, predominan ritmos propios del Blues, Gospel, Soul y Rythm and Blues (R&B).
Armonía	Basada principalmente en la tonalidad de B menor (Bm), bajo la estructura de blues, en todas sus versiones.
Estructura	Tema original (presente en la segunda temporada) Intro – Verso 1 – Verso 2 – Solo 1 – Verso 3 – Coro – Solo 2 – Fade Out (F.O).

En esta situación compositiva se hace relevante la revisión de los distintos elementos musicales, pues ellos grafican la predominancia del Blues en la composición, debido a la implementación de rasgos característicos tanto en el ritmo, en donde se incorpora el, ya antes mencionado, Down Beat Jazz, resaltando el contratiempo, por un lado, de los vientos madera (saxofones) –que por un lado van haciendo la armonía en estilo Riff, conocido en el Jazz como bloque armónico en forma de pregunta o respuesta–y, por otro, el fraseo del contrabajo, que denota influencias de un Walking Bass (técnica consistente en tocar una escala en su registro grave, a un ritmo constante, respetando la armonía del momento, utilización de cromatismos y buscar imitar los pasos al caminar).

Por lo anterior, en la transcripción del tema, solo se tomaron en cuenta los instrumentos predominantes, o sea, contrabajo, guitarra eléctrica y saxofones.

SCORE

WAY DOWN IN THE HOLE

TOM WAITS

OST THE WIRE TEMPORADA II

ARRG. LOSSANG ROSSEL

INTRO

ALLEGRO $\text{♩} = 127$

Musical score for the Intro section, featuring five staves: Alto Sax 1, Alto Sax 2, Tenor Sax, Electric Guitar, and Double Bass. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked ALLEGRO with a quarter note equal to 127 beats per minute. The saxophones play a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The electric guitar plays a steady eighth-note accompaniment, and the double bass provides a walking bass line. The word 'B-' is written above the guitar staff in three measures.

Musical score for section A, featuring five staves: A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax., Electric Guitar, and Double Bass. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The saxophones play a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The electric guitar plays a steady eighth-note accompaniment, and the double bass provides a walking bass line. The word 'A' is written above the first measure of the saxophone staves. The word 'B-' is written above the guitar staff in four measures.

Figura 11. Transcripción de la pieza "Way Down In The Hole" de Tom Waits, pagina 1. Fuente Propia.

2 WAY DOWN IN THE HOLE

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX.

E. GTR.

D.B.

8

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX.

E. GTR.

D.B.

Figura 12. Transcripción de la pieza "Way Down In The Hole" de Tom Waits, pagina 2. Fuente Propia.

WAY DOWN IN THE HOLE 8

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax.

E. Gtr. E- B- F# B-

D.B. 16

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax.

E. Gtr. B- E-

D.B. 20

Figura 13. Transcripción de la pieza "Way Down In The Hole" de Tom Waits, pagina 3. Fuente Propia.

Como elementos no musicales insertos en la pieza formato canción y en estilo Jazz Blues Experimental, y que den cuenta del ritmo, podríamos mencionar, a lo menos, tres aspectos. Primero, que el complejo genérico del Blues trae desde su albor la impronta afrodescendiente y, lamentablemente, la desgracia como motor de expresión y representación de un *habitus* de clase ligado a la esclavitud, a la prohibición de existir, pues este tiene dentro de sus influencias primigenias el “Work Song”, estilo que consistía en declamar una situación existencial típica del periodo esclavista del sur de Estados Unidos durante los siglos XVIII y XIX, combinando de este modo la espiritualidad y narrativa de los esclavos de dicho periodo (Carney. 2016). Es así como el Blues se va desarrollando y utilizando la rítmica y líricas de estas canciones que hablan de un crudo y duro vivir, y que, de entre las múltiples características culturales afrodescendientes, va mezclando en un estilo musical, amor, trabajo y azotes. Como citó Carney en 2016, a James Cone, agregando éste último que el origen del Blues:

[...] no puede entenderse independientemente del sufrimiento que sufrieron los negros en el contexto del racismo y el odio de los blancos. El blues, por lo tanto, nos habla del intento de la gente negra de forjarse una existencia significativa en una situación muy difícil. El propósito del blues es dar estructura a la existencia negra en un contexto donde el color significa rechazo y humillación (Carney. 2016)

Como podemos notar, el Blues nos acerca a una declamación en específico, a una forma de narrar y significar que les son propias, a un *habitus* y capital que están, en primera instancia fuera de la música (situación de esclavismo), para luego desde adentro, reconstruirse, expresarse y representar musicalmente estas vivencias a través del Work Song, el Blues y, en este caso, el Jazz Blues Experimental.

Otro aspecto a destacar es el ritmo en bloque que tienen los vientos madera, los que dan una sensación cenagosa, una respuesta obstinada (a la vez un claro *ostinato* musical, entendido éste como una frase musical que se repite constantemente a lo largo de la pieza o por varios compases), o un bullicio de ciudad producto de las bocinas de los automóviles. Es un aspecto a considerar, ya que por medio del contratiempo y *ostinato* recrea de forma hábil un cierto malestar, pero que al a vez no genera demasiada tensión como para necesitar ir al reposo musical.

Dentro de la misma línea y, continuando con el tercer aspecto, llama la atención el ritmo vocal, el cual tiene, según J. B. Peterson en su libro *The Hip-Hop Underground and African*

American Culture: Beneath the Surface (2014) – en donde se analiza la intertextualidad de la pieza de Tom Waits –, un claro componente góspel y de declamación figurativa, como si de un ministro religioso se tratase.

En tanto a esta situación compositiva, podemos ver que los insumos sonoros están al servicio de un significado extra musical, involucrando distintos capitales, simbólicos y culturales, que se imprimen en la pieza y un campo cultural específico, la música. Es de esta forma que Tom Waits (ver Ficha documental en Anexos, para una reseña acerca del artista) nos invita a sentirnos “bien en el fondo del agujero”, en su canción “Way Down In The Hole”, en donde busca representar ese sentir, ese *habitus* que le ha dado forma al estilo musical que, por otra parte, está lleno de capital simbólico y cultural donde, en primera instancia logró, de cierta forma, emanciparse de los dogmas racistas y dominantes/esclavistas para constituirse como complejo genérico, pero que, lamentablemente aún están presentes en varios campos de la vida social y, más propensamente en los sectores más vulnerables y marginales de la sociedad moderna neoliberal, como en este caso, la ciudad de Baltimore, la cual es representada en la serie seleccionada.

5-CONCLUSIONES

Como se ha podido observar durante el desarrollo de esta investigación, existe una conexión importante entre la música y lo que se busca representar a través de ella, en este caso, la marginalidad y el mundo del hampa. Constatar esto fue posible gracias a la elaboración de un aparato teórico, que permitió cruzar conceptos musicales y extra musicales, para así dar cuenta de los insumos con los que se nutren las y los artistas compositores de las piezas seleccionadas, insertas como temas principales en las series de televisión que abordan el mundo del hampa, marginalidad, tráfico y corrupción política.

En primer lugar, y como respuesta al objetivo general, se pudo evidenciar el origen social, y por tanto su *habitus*, – un elemento extra musical –, en la búsqueda por un sonido musical distintivo dentro del complejo genérico de Cumbia Villera y, como este opera como representación de su cotidianidad, dentro de su propio campo cultural y social, buscando a la vez su desarrollo por medio de nuevas tecnologías, creando así nuevas formas de expresión, de este modo mostrando directa relación entre sus insumos sonoros y su correlato social de vida.

Con respecto a otro elemento extra musical presente en la música, el campo y sus distintos capitales, se pudo dar cuenta de cómo éste, a través del análisis del crecimiento musical de la pieza en estilo Folk Pop, Canto y Trova, va estructurando, tanto las narrativas líricas situadas en elementos no musicales, como también las formas y contrastes musicales, presentes en distintos aspectos compositivos, como el acompañamiento, forma y ritmo.

Siguiendo con la situación compositiva planteada respecto del elemento extra musical acerca del origen social y la melodía, mediante el análisis musical se pudo dar cuenta de los elementos que subyacían en el ritmo melódico, remontando así el origen de la pieza en estilo Hip Hop, Rap político y Reggae, al Jazz y sus elementos primordiales, tales como el Down Beat Jazz y la corchea swing.

Avanzando con los aspectos del objetivo general de la investigación, en la situación compositiva que guardaba relación con el ritmo y sus referencias a elementos no musicales, también se pudo constatar mediante el análisis musical, que los elementos rítmicos y declamativos, primero, se remontaban a un origen social y musical distante y, segundo,

tenían referencias a elementos no musicales como, por ejemplo, un *ostinato* con marcadas referencias al ruido de bocinas de automóviles en una ciudad.

Por tanto, se pudo reconocer, describir y analizar qué elementos teórico musicales y extra musicales estaban presentes en las piezas seleccionadas, así como también, como su conjugación y utilización estuvieron al servicio de series de televisión que abordaban y buscaban representar el mundo del hampa y la marginalidad.

En tanto a los objetivos específicos, se logró caracterizar los elementos teóricos musicales y extra musicales presentes en las piezas seleccionadas, gracias a la matriz de síntesis teórica, que reunió conceptos del análisis teórico musical propuestos por LaRue, y conceptos teórico sociales de la teoría del *habitus* de Bourdieu.

Por otro lado, se pudo identificar qué tipos de abordajes y representaciones del mundo del hampa estaban relacionadas a los elementos extra musicales en las piezas seleccionadas, algunos de ellos fueron: el origen social del sonido y su nexos con la noción de devastación social en De Gori (2005); el crecimiento y sus referencias a los elementos no musicales, en tanto a la capacidad de los contrastes musicales estructurales de la pieza, en función de una narrativa originada en elementos no musicales, como lo es la historia y poética que da vida a la canción, la huida de cuatro prófugos; el origen social de la melodía, respecto al origen que subyace al signo musical que se encuentra en la melodía en estilo lírico Rap; el ritmo y sus referencias a elementos no musicales, en cuanto a su origen social como manifestación de la identidad y espiritualidad afroamericana esclavizada, y su posterior reflejo en una pieza estilo Jazz Blues experimental del año 1987.

Como podemos notar, los abordajes y representaciones del mundo del hampa, y cómo se relacionan con los elementos extra musicales de las piezas seleccionadas, son variados, pero luego del cruce teórico, la transcripción y análisis musical, es posible hallarlos.

Para finalizar, uno de los objetivos específicos buscó describir los vínculos entre los elementos musicales y lo que se buscaba representar en las músicas seleccionadas, lo cual fue encontrado en los distintos nexos existentes entre, por ejemplo, sonido e irreverencia (Cumbia Villera, pieza “El Marginal”), crecimiento y narrativa (Folk Pop, Canto y Trova, pieza “4 Heridas”), melodía y relato/denuncia/protesta (Hip-Hop, Rap político y Reggae, pieza “Mi Verdad”) y, ritmo y confusión/desolación (Jazz Blues Experimental, pieza “Way Down In The Hole”).

Supuestos

- La manifestación musical puede reflejar representaciones sociales. Dar cuenta de la esfera cultural en la que se encuentra y busca proyectarse.

Sí. Uno de los casos más evidente es el de la pieza en estilo Cumbia Villera.

- Los elementos musicales utilizados en las piezas, exteriorizaran diferentes tratamientos musicales para representar la marginalidad o el mundo del hampa.

Sí, como lo hemos visto, cada caso presenta distintos tratamientos y formas de representar la marginalidad o el mundo del hampa a través de la música, conjugándose, tanto el estilo musical trabajado, como el acervo cultural, *habitus* u origen social de los insumos sonoros insertos en las piezas.

- El uso teórico musical será predominantemente más complejo en las series que mezclen más géneros dramáticos.

No, no es condición sine qua non.

- Los elementos extra musicales dan forma a lo que se busca representar musicalmente.

Sí, consciente o inconsciente, existe una RS o *habitus* que orienta las prácticas de los agentes, en este caso, las y los compositores y sus insumos sonoros. Además, en tres de las cuatro piezas se contó con el pie forzado de ser creadas o insertadas como temas principales en series de televisión, con una temática en particular, la representación del mundo del hampa.

6-BIBLIOGRAFÍA

1. Adorno, Th. 1973. "Disonancias: Introducción a la sociología de la música". Ediciones Akal, Madrid, España 2009.
2. Araya, S. 2000. "Las representaciones sociales: Ejes teóricos para su discusión.", CUADERNO DE CIENCIAS SOCIALES 127, FLACSO. Recuperado de: <http://unpan1.un.org/intradoc/groups/public/documents/ICAP/UNPAN027076.pdf>
3. Bourdieu, P. 2000. Cosas dichas. Barcelona: Gedisa
4. Bourdieu, P. & Wacquant, L. 2005. Una invitación a la sociología reflexiva. Buenos Aires: Siglo XXI.
5. Bourdieu, P. 2010. "El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la Cultura". Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. Recuperado de: <https://existenciaintempestiva.files.wordpress.com/2014/03/bourdieu-el-sentido-social-del-gusto.pdf>
6. Bourdieu, P. 2011. Intelectuales, política y poder. Buenos Aires: Eudeba.
7. Cáceres, E. 2001. Música e identidad. La situación latinoamericana. Revista Musical Chilena Año LV julio-Diciembre, 2001, N° 196, pp. 83-86. Recuperado de: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12561/12867>
8. Castillo, G. 1998. "Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano". Revista Musical Chilena Año LII julio-diciembre, 1998, N° 90, pp. 15-35. Recuperado de: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12708/12999>
9. Céspedes, J. 2010. Construcción y comunicación de significados en la música popular. Revista CS, N° 5, enero-junio. pp. 167-218. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/4763/476348368007.pdf>

10. Da Costa García, T. 2009. Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60. Revista Musical Chilena, Año LXIII, Julio-Diciembre, 2009, N212, pp. 11-28. Recuperado de:
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/198/163>
11. De Gori, E. 2005. Notas Sociológicas sobre la Cumbia Villera. Lectura del Drama Social Urbano. Convergencia. Revista de Ciencias Sociales, vol. 12, núm. 38, mayo-agosto, , pp. 353-372 Universidad Autónoma del Estado de México Toluca, México. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/105/10503814.pdf>
12. Duarte, M. 2006. “La creación a través de la teoría de las representaciones sociales. Músicas y modas”. Revista Comunicar, Revista Científica de Comunicación y Educación; ISSN: 1134-3478; páginas 69-77
13. Espitia, J. 2008. “El Rap es mi nación: De representaciones y marginalidad, el barrio de Las Cruces escenario de confluencia de conflictos. Tesis de pregrado, Licenciatura en Historia, Bogotá, Colombia. Recuperado de:
<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/6534/tesis24.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
14. Fraile, T. 2016. “Música en primer plano: un análisis de la representación social de la música en los spots Publicitarios”. methaodos.revista de ciencias sociales, vol. 4, núm. 1, mayo, , pp. 36-47. Recuperado de:
<http://www.redalyc.org/pdf/4415/441545394004.pdf>
15. Hernández, Ó. 2012. “La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música”. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, vol. 7, núm. 1, enero-junio. pp. 39-77. Recuperado de:
<http://www.redalyc.org/pdf/2970/297023537003.pdf>
16. Hernández, S. et al. 2010. “Metodología de Investigación”. Quinta Edición, McGrawHill/Interamericana Editores, Mexico.
17. Herrera, E. 1987. “Técnicas de arreglos para orquesta moderna”. España, Barcelona. Antoni Bosch.

18. Herrera, E. 1990. "Teoría musical y armonía moderna". Vol. I. España, Barcelona. Antoni Bosch.
19. Herrera, E. 1995. "Teoría musical y armonía moderna". Vol. II. España, Barcelona. Antoni Bosch.
20. Jodelet, D. 1984. "La representación social. Fenómenos, concepto y teoría", en Serge Moscovici y coautores. Psicología social II. Psicología social y problemas sociales. Paidós. Barcelona. Recuperado de: <https://sociopsicologia.files.wordpress.com/2010/05/rsociales-djodelet.pdf>
21. Junqueira, L. 2006. "Notas sobre la noción de representación social en la sociología contemporánea. Los conceptos de simulacro y de habitus. Revista Colombiana de Antropología Volumen 42, enero-diciembre, pp. 157-177. Recuperado de: <http://www.scielo.org.co/pdf/rcan/v42/v42a06.pdf>
22. LaRue, J. 2004. Análisis del estilo musical. Editorial Idea Books, España.
23. Lewis, R. 1999. Introducción a la filosofía de la música, Antecedentes Históricos y Problemas Estéticos., Gedisa Editorial, Barcelona.
24. Massone, M. y De Filippis, M. 2006. "Las palmas de todos los negros arriba..." Origen, influencias y análisis musical de la cumbia villera. Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso, Vol. 6, Nº. 2. págs. 21-44. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5959023>
25. Piñero S. 2008. La teoría de las representaciones sociales y la perspectiva de Pierre Bourdieu: Una articulación conceptual. Revista de Investigación Educativa, núm. 7. Instituto de Investigaciones en Educación Veracruz, México. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/2831/283121713002.pdf>
26. Sánchez, D. 2007. La teoría de los campos de Bourdieu, como esquema teórico de análisis del proceso de graduación en posgrado. Revista Electrónica de Investigación Educativa, núm. 9. Recuperado de: <http://redie.uabc.mx/vol9no1/contenido/dromundo.html>

27. Taylor, S. y Bogdan, R. 2000. Introducción a los métodos cualitativos de investigación. Paidós.

6.1 Referencias

1. Camila Moreno graba banda sonora para “Prófugos” (16 de julio de 2013). Cooperativa. Recuperado de :
<https://www.cooperativa.cl/noticias/entretencion/musica/musica-chilena/camila-moreno-graba-banda-sonora-para-profugos/2013-07-16/095556.html>
2. Carney, Court. Jazz, Blues, and Ragtime in America, 1900–1945. (Agosto de 2016). Oxford Research Encyclopedias. Recuperado de:
<https://oxfordre.com/americanhhistory/view/10.1093/acrefore/9780199329175.001.0001/acrefore-9780199329175-e-342?rskey=9q1NWWh&result=2>
3. McCoy, Austin. Rap Music. (septiembre de 2017). Oxford Research Encyclopedias. Recuperado de:
<https://oxfordre.com/americanhhistory/view/10.1093/acrefore/9780199329175.001.0001/acrefore-9780199329175-e-287#>
4. Munizaga, Rodrigo. The Wire: El inesperado resurgimiento de una obra maestra (3 de abril de 2020) La Tercera. Recuperado de:
<https://www.latercera.com/culto/2020/06/24/the-wire-el-inesperado-resurgimiento-de-una-obra-maestra/#:~:text=Para%20dejar%20las%20cosas%20claras,Mad%20men%20y%20Breaking%20bad.>
5. Murió el primer cantante del grupo de cumbia Yerba Brava (17 de marzo de 2014) El Clarín, p. 1. Recuperado de: https://www.clarin.com/musica/murio-primer-cantante-yerba-brava_0_SJFxhpA9v7q.html

6. Peterson, James Braxton. (2014) The Hip-Hop Underground and African American Culture. Springer Link. Recuperado de:
https://link.springer.com/chapter/10.1057/9781137305251_7
7. PrófugosLAT. 2011. "Prófugos - Los sonidos que identifican la serie".
<https://www.youtube.com/watch?v=xX7K4Vt4O2Q>
8. PrófugosLAT. 2011. "Prófugos - Su música".
<https://www.youtube.com/watch?v=qV7d8RNqvns>

7-ANEXOS

Ficha documental

Ficha Técnica	Nombre	Prófugos
	Año de Estreno	2011
	País de origen	Chile
	Número de temporadas / episodios	2 / 26
	Canal Emisor	HBO (Home Box Office)
	Contexto de la serie	“Cuatro hombres son reclutados por un poderoso cartel de drogas chileno para transportar un cargamento de cocaína desde Bolivia hasta Chile. La operación resulta ser una emboscada y se convierten en Prófugos, sin saber de quiénes están escapando” (Reseña hbolatam.com)
Obra Musical	Clásico	X
	Popular	X
	Diegética	
	No Diegética	X
	Complejo Genérico	Folk, Pop, Canto y Trova

	Formato	Canción – A-B, con acompañamiento orquestal
	Nombre	4 Heridas
	Año	Año de estreno en 2011 como creación original para de la serie Prófugos y soundtrack oficial. Posteriormente relanzado como sencillo de la compositora en 2016.
	Utilización en la serie	Como tema de cierre/créditos. Es también incorporado como música de fondo no diegética en capítulo cuatro de la primera temporada y soundtrack oficial.
	Duración	1:20 Tema de cierre 1:23 Escena capítulo 4 3:21 Tema original completo.
	Instrumentación y Organología	Voz Femenina Mezzosoprano Guitarra acústica 1 Guitarra acústica 2 Cuatro Piano Cello Percusiones

	<p>Compositor/es</p>	<p>Juan Cristóbal Meza – Música incidental, tema de apertura y canciones.</p> <p>Pianista, compositor y productor. Comenzó como compositor y actor cuando tenía catorce años. componiendo música para cine y teatro en la resistencia cultural de los 80, trabajando con los grupos de teatro y directores de cine más importantes de Chile. Desde entonces ha compuesto partituras para cine y televisión, haciendo la música original de más de 40 películas y series de televisión. Desde 2007 forma parte del nuevo cine de Chile. Su último trabajo como compositor de banda sonoras y música original fue para “Pacto de Fuga” (2020)</p> <p>Camila Moreno – Canciones y tema de cierre.</p> <p>Cantante, autora y compositora, expresada en un acercamiento personal a los sonidos acústicos, a la electricidad del rock y la producción electrónica en sus discos <i>Almismotiempo</i> (2009), <i>Panal</i> (2012) y <i>Mala madre</i> (2015). Difundida por canciones como "Antes que", "Millones", "Lo cierto", "Cuatro heridas", "Incendí", "Te quise" y "Libres y estúpidos", fue nominada al premio Grammy Latino en 2009, ha actuado con músicos como Calle 13 en 2011 y Julieta Venegas en 2014 y suma presentaciones en</p>
--	-----------------------------	---

		nueve países de América y Europa, incluidos los festivales Rock al Parque en Colombia (2012), Vive Latino en México (2013 y 2014) y La Mar de Músicas en España (2015).
Intérpretes	Número total de intérpretes	7
	Mujeres	1
	Hombres	6
Tempo	Andante 86 BPM y Allegro 115 BPM.	
Métrica	Heterogenia de compases binarios y cuaternarios. En los puentes y coros se genera una heterometría (sucesión de diferentes métricas) entre los instrumentos, donde también pareciera que el cuatro va en 12/8 y cortes rítmicos de 6/8, mientras que el piano y bajo en frases y acentos de 4/4. Esto es en cierta forma puede llegar a ser subjetivo, ya que depende de la escritura propuesta por la compositora, siendo también posible la utilización de 4/4 con tresillos, lo cual complica la lectura y desfasa los pulsos y acentos de la obra.	
Textura	Melodía con acompañamiento armónico, rítmico armónico y rítmico.	

	Timbre	La composición organológica y timbrística variada, dota a la canción y a la completa banda sonora de un timbre y color particular, por la mezcla y fusión de instrumentos acústicos de origen popular como el tiple, cuatro charango y guitarras, junto a instrumentos de carácter docto como las cuerdas frotadas y piano.
	Ritmo	Caracterizado por la métrica irregular terciaria, propone ritmos andinos y del folclore latinoamericano llevados a instrumentos como charango, cuatro venezolano, cuerdas frotadas, piano y cello.
	Armonía	Basada principalmente en la tonalidad de C menor (Cm), con inversiones, acordes suspendidos e intercambios modales (Intercambio modal menor melódico), generando con este último un IV grado mayor relativo.
	Estructura	Intro – Verso I – Puente I – Verso II – Puente II – Coro – Puente III – Interludio – Verso III – Coro – Outro.
	Letra	<p>Nunca quise esconderme, Sólo quería escapar, Ir donde sin moverme, Podía yo volar Cuando te abrí mi mano, No te pude alcanzar Corrí sin detenerme, No supe olvidar</p> <p>Abrí todas las puertas de golpe Porque cayó el rayo, volví</p>

		<p>Abrí cuatro heridas del hombre Por amor a la muerte, viví, viví... Nunca quise esconderme, Sólo quería escapar, Ir donde sin moverme, Podía yo volar Oh oh ohh ohhh Abrí todas las puertas de golpe Porque cayó el rayo, volví Abrí cuatro heridas del hombre, Por amor a la muerte, viví Por amor a la muerte, viví Por amor a la muerte... Por amor a la muerte...</p> <p style="text-align: right;">Camila Moreno</p>
	<p>Plataformas de difusión/adquisición</p>	<p>Banda sonora de Prófugos.</p> <p>Desde el canal oficial de YouTube del Sello asociado.</p> <p>https://youtu.be/4EszbjN8qoM?list=PLjSBdOtni nUCAVxaKSuu9bOnjTInlwMH0</p> <p>Disco Banda Sonora de Juan Cristóbal Meza</p> <p>https://portaldisc.com/disco.php?id=5691</p> <p>https://www.discogs.com/pt_BR/Juan-Cristobal-Meza-Banda-Sonora/release/3866082</p>

		<p>Relanzamiento de Camila Moreno</p> <p>https://play.google.com/music/preview/Tqljrscb666uqa2efcobzewlyci?play=1&u=0</p> <p>https://open.spotify.com/album/2ieebuBD3heKq7LbD6ozpt?highlight=spotify:track:2kYt2DT07LimJHpUkYL3Wp</p> <p>https://www.deezer.com/es/track/116906720?autoplay=true</p>
--	--	--

Ficha Técnica	Nombre	The Wire
	Año de Estreno	2002
	País de origen	Estados Unidos
	Número de temporadas / episodios	5 / 60
	Canal Emisor	HBO (Home Box Office)
	Contexto de la serie	“En las calles llenas de drogas del oeste de Baltimore, hay buenos y malos. A veces necesitas más que una insignia para

		distinguirlos”. (Reseña sitio oficial hbo.com/the-wire)
Obra Musical	Clásico	
	Popular	X
	Diegética	
	No Diegética	X
	Complejo Genérico	El tema musical principal y de apertura de la serie es versionado en cada una de las cinco temporadas, pasando por el Góspel Blues en la primera temporada, Jazz Blues experimental en la segunda (versión original), Go-Go, Soul y Funk experimental en la tercera, Rythm and Blues, Soul y Hip-hop en la cuarta, y Rock Folk en su quinta y última temporada.
	Formato	Canción – A-B
	Nombre	Way Down In The Hole
	Año	1987
	Utilización en la serie	Tema Intro con versiones diferentes para todas las temporadas y sountrack oficial de la serie The Wire de HBO.
	Duración	Temporada 1 1:40 Tema de apertura 3:20 Versión completa

		<p>Temporada 2</p> <p>1:40 Tema de apertura</p> <p>3:30 Versión original completa</p> <p>Temporada 3</p> <p>1:34 Tema de apertura</p> <p>1:34 Versión completa</p> <p>Temporada 4</p> <p>1:44 Tema de apertura</p> <p>3:16 Versión Completa</p> <p>Temporada 5</p> <p>1:40 Tema de apertura</p> <p>2:55 Versión completa</p>
	<p>Instrumentación y Organología</p>	<p>Tema original y de apertura en la segunda temporada.</p> <p>Voz masculina Barítono</p> <p>Saxo Tenor</p> <p>Saxo Alto</p> <p>Contrabajo</p>

		<p>Guitarra Eléctrica</p> <p>Percusiones</p> <p>Versión de The Blind Boys of Alabama, primera temporada.</p> <p>Voz Masculina Barítono</p> <p>Guitarra eléctrica principal</p> <p>Guitarra eléctrica rítmica</p> <p>Guitarra eléctrica rítmica</p> <p>Órgano/Armónica</p> <p>Bajo</p> <p>Percusiones</p> <p>Versión de The Neville Brothers, tercera temporada.</p> <p>3 Voces Masculinas barítonos</p> <p>Teclado Sintetizador para efectos y voces</p> <p>Saxo alto</p> <p>Saxo Tenor</p> <p>Bajo</p> <p>Percusiones</p>
--	--	--

		<p>Versión de DoMaJe, cuarta temporada</p> <p>5 Voces Masculinas de niños y adoleces</p> <p>Guitarra eléctrica principal</p> <p>Guitarra eléctrica rítmica</p> <p>Teclado Sintetizador y piano</p> <p>Bajo</p> <p>Batería</p> <p>Versión de Steve Earle, quinta temporada</p> <p>Voz Masculina tenor</p> <p>Teclados Sintetizadores</p> <p>Guitarra rítmica</p> <p>Bajo</p> <p>Percusiones</p>
	<p>Compositor/es</p>	<p>Tom Waits – Tema de apertura.</p> <p>Nació el 7 de diciembre de 1949, Autodidacta del piano, aprendió a tocarlo en casa de un vecino. Hizo muchos viajes con su padre a México y dijo que se aficionó a la música durante esos viajes gracias a las rancheras,</p>

		<p>que sonaban en la radio del coche. Reconocido por sus composiciones inspiradas en escritores de la generación beat y del realismo sucio que canta con una voz áspera y bronca. Posee narrativa, describe situaciones, combina géneros, escenifica historias; se podría decir que Tom Waits es un catálogo de la música americana. Sus influencias han sido el Jazz, blues, góspel. Solía grabar en cintas todo lo que le rodeaba; conversaciones en bares, sonidos de la calle, etc. Según describe, en esas grabaciones encontraba las letras para sus canciones. (Hoskyns, Barney, Tom Waits: Biografía en dos actos, 2009). Con diecisiete discos de estudio, participación en series de televisión, compositor de bandas sonoras y como actor, en 2011, ingresó como miembro del Salón de la Fama del Rock and Roll.</p> <p>Blake Leyh – música incidental y tema de cierre.</p> <p>Compositor, supervisor musical, productor musical y diseñador de sonido que vive en la ciudad de Nueva York. Nacido en Nueva York pero criado en Inglaterra hasta los quince años, Leyh ha trabajado en sonido y música de postproducción cinematográfica durante treinta años. Sus créditos sonoros incluyen películas de James Cameron, The Coen Brothers, Spike Lee, Ang Lee, John Waters, Jonathan Demme, Julie Taymor, Stephen Daldry y Mira Nair. Leyh fue el supervisor musical y compositor de las</p>
--	--	---

		<p>cinco temporadas de la aclamada serie de HBO The Wire, y fue el supervisor musical de la serie de David Simon de Nueva Orleans, Treme. Ha compuesto partituras musicales para más de veinte largometrajes, incluidos muchos documentales galardonados.</p>	
	Intérpretes	Número total de intérpretes	<p>The Blind Boys of Alabam (7)</p> <p>Tom Waits Band (5)</p> <p>The Neville Brothers (5)</p> <p>DoMaJe (10)</p> <p>Steve Earle (5)</p>
		Mujeres	<p>0</p> <p>(no hay mayor información acerca de la participación de intérpretes de este sexo).</p>
		Hombres	27
	Tempo	<p>Tanto la versión original como las otras versiones giran en torno al tempo Andante y Allegro, lo que corresponde a 90 y 127 BPM aproximadamente.</p>	
	Métrica	<p>Cuaternario simple, métrica estándar en todas sus versiones, 4/4.</p>	

	Textura	Melodía con acompañamiento armónico, rítmico, rítmico melódico, en todas sus versiones.
	Timbre	La composición organológica al ser variada en las distintas versiones de la obra, dota a la canción de un timbre y color diferente en todas sus versiones, pues esta va mezclando e incorporando nuevas sonoridades según las temáticas desarrolladas en el transcurso de la serie y de cada una de las temporadas.
	Ritmo	Caracterizado por la métrica cuaternaria, predominan ritmos propios del Blues, Golpel, Soul y Rythm and Blues (R&B).
	Armonía	Basada principalmente en la tonalidad de B menor (Bm), bajo la estructura de blues, en todas sus versiones.
	Estructura	<p>Tema original (presente en la segunda temporada)</p> <p>Intro – Verso 1 – Verso 2 – Solo 1 – Verso 3 – Coro – Solo 2 – Fade Out (F.O).</p> <p>Versión de The Blind Boys of Alabama, primera temporada.</p> <p>Intro – Verso 1 – Verso 2 – Solo 1 guitarra eléctrica – Verso 3 – Solo 2 Armónica – Outro</p> <p>Versión de The Neville Brothers, tercera temporada.</p>

		<p>Intro – Verso 1 – Verso 2 – Solo Saxo.</p> <p>Versión de DoMaJe, cuarta temporada.</p> <p>Intro – Verso 1 – Verso 2 – Verso 3 – Solo guitarra eléctrica y voz - Coda</p> <p>Version Steve Earle, quinta temporada.</p> <p>Verso 1 – Verso 2 – Verso 3 – Solo Sintetizadores – Verso 4 – Coda.</p>
	<p>Letra</p>	<p>When you walk through the garden</p> <p>You gotta watch your back</p> <p>Well I beg your pardon</p> <p>Walk the straight and narrow track</p> <p>When you walk with Jesus</p> <p>He's gonna save your soul</p> <p>You got to keep the devil</p> <p>You gotta keep him</p> <p>Down in the hole</p> <p>He's got the fire people</p>

		<p>He's got the fury</p> <p>At his command</p> <p>You don't have to worry</p> <p>Hold on to hold on to Jesus' hand</p> <p>We'll all be safe from Satan when the thunder</p> <p>When the thunder starts to roll</p> <p>We got to keep the devil keep him on down</p> <p>Down in the hole</p> <p>That red horned lousy low life</p> <p>Underneath our boots</p> <p>Praise the Lord</p> <p>I don't know what it is</p> <p>Two dollar</p> <p>That demon meister</p> <p>Three dollar</p> <p>That prince devil</p> <p>Just see if you can come up with a figure</p> <p>That matches your faith</p> <p>You say how much has Jesus done for you</p> <p>And we got to go in with our</p> <p>Hydraulic system and blast him out</p>
--	--	---

		<p>People can I get an amen</p> <p>All the angels</p> <p>They start to sing</p> <p>All about Jesus' mighty sword</p> <p>And they'll shield you with their wings</p> <p>People they'll keep you close to the Lord</p> <p>Now don't pay heed to temptation</p> <p>For his hands are so cold</p> <p>You gotta keep the Devil</p> <p>Keep him on down in the hole</p> <p>Down in the hole</p> <p>Down in the hole</p> <p>Down in the hole</p> <p style="text-align: right;">Tom Waits</p>
	<p>Plataformas de difusión/adquisición</p>	<p>Soundtrack oficial, con cuatro de las cinco versiones.</p> <p>https://open.spotify.com/album/6BPxysOQGifl9pwei72Njl?autoplay=true&v=L</p> <p>https://www.allmusic.com/album/the-wire-and-all-the-pieces-matter-five-years-of-music-from-the-wire-mw0000581793</p>

		<p>https://music.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_lv69VfQ7nhA13YDzk6eT7s6K_0DozW5sU</p> <p>https://play.google.com/music/preview/Bjugo35quhy673v4wxymvc6fshq?play=1&u=0</p> <p>Versión Steve Earle en canal oficial (versión no incluida en el disco oficial)</p> <p>https://www.youtube.com/watch?v=0y1Cx9LYUo4</p> <p>Todos los temas de apertura en canal no oficial de YouTube.</p> <p>https://www.youtube.com/watch?v=kcB3yQTVJkk</p>
--	--	--

Ficha Técnica	Nombre	El Marginal
	Año de Estreno	2016
	País de origen	Argentina
	Número de temporadas / episodios	3 / 29

	Canal Emisor	TV Publica (Televisión Pública Argentina)
	Contexto de la serie	<p>“Miguel Palacios es un ex-policía que ingresa como convicto en la prisión de San Onofre con una identidad falsa (Pastor) y una causa inventada. Su misión es infiltrarse dentro de una banda mixta de presos y carceleros que opera desde adentro del penal. El grupo acaba de secuestrar a la hija adolescente de un importante Juez de la Nación. Deberá hallar a los captores y descubrir el paradero de la chica. Tras descubrir que se encuentra cautiva en un área de la cárcel y lograr su liberación, Miguel es traicionado y queda tras las rejas como un reo más. Sin testigos que conozcan su verdadera identidad y rodeado por los peores delincuentes y asesinos, Palacios pronto comprenderá que sólo escapando puede salvar su vida y recuperar su nombre.” (Reseña tvpublica.com.ar/programa/el-marginal/)</p>
Obra Musical	Clásico	
	Popular	X
	Diegética	
	No Diegética	X
	Complejo Genérico	Cumbia, Cumbia Villera e Hip-Hop
	Formato	Canción – A-B-C

	Nombre	El Marginal
	Año	2016, posteriormente relanzado en 2019.
	Utilización en la serie	Tema de apertura en la televisación abierta y de cierre en la plataforma de streaming Netflix, en donde no se incorporó tema de apertura en ninguna de las 3 temporadas emitidas hasta la fecha. También soundtrack oficial de la serie.
	Duración	1:14 Tema de apertura y cierre 3:07 Versión completa
	Instrumentación y Organología	Voz Femenina Mezzosoprano 3 Teclados Sintetizadores Bajo Eléctrico Saxo tenor Saxo Barítono Percusiones: Timbales, platillos, cowbell, jam block, güiro, clave, maracas, congas y bombo. Batería electrónica.
	Compositor/es	Sara Hebe Cantante y compositora, destacada en la escena hip-hop y rap argentino. En los principios, allá por 2007, Sara Hebe componía letras y melodías sobre bases de ritmos que encontraba en internet. Así fue armando los bocetos de su primer disco, <i>La Hija del Loco</i> ,

		<p>que salió en 2009, y generó un llamado de atención en el panorama local. Esta muchacha, que venía de la Patagonia, traía consigo ritmos elocuentes y rimas manifiestas; por ejemplo, prender fuego la cúpula del congreso de la Nación. Sus principales influencias han sido el rap, hip-hop, punk, rock, cumbia, reggaetón y trap.</p> <p>Juan Ignacio Bouscayrol</p> <p>Juan Ignacio "Murci" Bouscayrol comenzó su carrera musical a principios de los 90 en Bahía Blanca, Argentina, como líder de la banda de funk / rock Bob & La Aspirineta's Band. En 1996, se mudó a Buenos Aires para estudiar Diseño de Imagen y Sonido en la Universidad de Buenos Aires, y comenzó la banda Mgo con la que actuó en el circuito de Buenos Aires hasta finales de 2010 y con la que editó "aMiGO" en 2005 y "4 Recovered Tracks" en 2010)</p> <p>Desde el 2002 ha trabajado como compositor integral y productor de partituras originales para películas y televisión. Entre sus obras más importantes se encuentran las películas "Tan de repent" y "Mientras tanto", de Diego Lerman, "La sangre brota", de Pablo Fendrik, "Hide", de K.C. Bascombe, "Lengua Materna" y "Amar es bendito", de Liliana Paolinelli, "El otro", de Daniel De Felippo, "El jugador", de Dan Gueller;</p>
--	--	--

		<p>los programas de televisión “Fútbol de primera” 2005 (Canal 13), “23 Pares” (Canal 9), “Ruta misteriosa” (Tv Pública), “Bien de familia” (Tv Pública), “Rescate al límite” (NatGeo), “Los pibes del puente” (TV Pública), “Historia de los partidos políticos” (Canal Encuentro), “Trabajo práctico final” (Tecnópolis Tv), “Historia de un clan” (Tnt), “Vida política” (TV Pública), “Arquitectos argentinos” (Canal Encuentro), “El marginal” (en su versión internacional, estuvo a cargo de la banda sonora de la serie para las temporadas dos y tres, cuando comenzó a emitirse por streaming), entre otras.</p> <p>Elvio Gomez</p> <p>Compositor y productor, 16 años musicalizando y produciendo la música de series de televisión y de teatro en argentina, titulado de la Universidad de Buenos Aires. Encargado de la música incidental y soundtracks de la serie en su etapa de transmisión nacional en argentina, durante la primera temporada, luego desempeñándose como supervisor musical.</p>	
	Intérpretes	Número total de intérpretes	7
		Mujeres	1 (No se ha encontrado más información respecto

			del sexo de los intérpretes)
		Hombres	2 (No se ha encontrado más información respecto del sexo de los intérpretes)
	Tempo	Andante, 93,5 BPM aproximadamente.	
	Métrica	Binaria, simple. 2/4	
	Textura	Melodía con acompañamiento armónico, rítmico armónico y rítmico.	
	Timbre	La composición organológica y timbrística es característica de la cumbia villera argentina, utilizando sintetizadores clásicos en este estilo, como lo son el Korg (X50, PA, KROSS), Roland (Gw-7, Gw-8), u otros, tipo Keytar y/o tecnología VST, modificando sus parámetros sonoros que varían según la banda o agrupación, dan el color y timbre característico. Esto sumado a sutiles elementos de efectos y producción utilizados en el Hip-Hop y Trap de la última década.	
	Ritmo	Caracterizado por el compás binario en ritmo cumbia.	
	Armonía	Basada en la tonalidad de F menor (Fm), con fraseo y floreos usuales de la cumbia villera,	

		que van cambiando y respondiendo de forma diferente en cada una las partes de la estructura de la canción.
	Estructura	Fills – Coro – Coro' – Verso 1 – Verso 2 – Puente – Coro – Coro' – Verso 3 – Puente – Verso 2' – Coro – Coro'.
	Letra	<p>No me puedo ir, no puedo escapar, se me ven por los ojos las ganas de salir.</p> <p>No me puedo ir, ya no salgo más, encierro un perro que suelto para vivir.</p> <p>No me puedo ir, no puedo escapar, se me ven por los ojos las ganas de salir.</p> <p>Este idioma se aprende adentro a duras penas, hablando con los muertos. Se aprende solo escuchando el silencio, mirando para afuera esta ventana es mi consuelo.</p> <p>En el patio cuando está fresco respiro el aire que respiran en el cielo. Cuando vuelva a verte te lo juro no va a quedar ni uno de los bloques de todos los muros.</p> <p>Y ahora qué sé lo que es la libertad voy a juntar poder para comprármela y cuando la tenga la voy a encerrar, tengo gente contratada, me la van a vigilar.</p>

		<p>Quiero que me la cuiden como si fuera la hija del juez, lo peor que hay. En este borde oscuro me voy a quedar y a puertas cerradas ma-ma-marginal.</p> <p>No me puedo ir, no puedo escapar, se me ven por los ojos las ganas de salir. No me puedo ir, ya no salgo más, encierro un perro que suelto para vivir. No me puedo ir, no puedo escapar, se me ven por los ojos las ganas de salir.</p> <p>Velas y estampitas, agua sucia y rica, policía maldita, mamita bendita. Rosarios de colores, santos de algodón. Cuáles buenos valores? Para quien, perdón?</p> <p>Dios está en la falta rezando en voz alta, haciendo un fuego blanco, una gran llama blanca. El silencio es donde está la verdad y al margen de todo ma-ma marginal.</p> <p>Y ahora qué sé lo que es la libertad voy a juntar poder para comprármela y cuando la tenga la voy a encerrar, tengo gente contratada, me la van a vigilar.</p> <p>Quiero que me la cuiden como si fuera la hija del juez, lo peor que hay.</p>
--	--	---

		<p>En este borde oscuro me voy a quedar a puertas cerradas ma-ma-marginal.</p> <p>No me puedo ir, no puedo escapar, se me ven por los ojos las ganas de salir. No me puedo ir, ya no salgo más, encierro un perro que suelto para vivir.</p> <p style="text-align: right;">Sara Hebe</p>
	<p>Plataformas de difusión/adquisi ción</p>	<p>Sencillo de Sara Hebe año 2016, con la canción y tema principal de la serie.</p> <p>https://open.spotify.com/album/1SrbhByvhomAAURiA7MLRa?si=zj7ImqaVT_-lfsw-OlcloA</p> <p>Canción desde el Canal oficial de Youtube de Sara Hebe.</p> <p>https://youtu.be/3HTFcWmaEn0</p> <p>Tema original relanzado en el disco Politicalpari del año 2019.</p> <p>https://open.spotify.com/album/2PFMIsKYEaxHVvRDljnsq2?si=dB-Nid3TraJCuHNNxDuPA</p> <p>Banda sonora por Juan Ignacio Bouscayrol</p>

		<p>Vol1.</p> <p>https://music.apple.com/us/album/el-marginal-music-from-the-original-tv-series-vol-1/1321011283</p> <p>https://open.spotify.com/album/7111Hnzc12OCplw4cpUsQT?si=bYpSFSYaSWOhWGfXuuLRQ</p> <p>Vol 2.</p> <p>https://music.apple.com/us/album/el-marginal-music-from-the-original-tv-series-vol-2/1338727761</p> <p>https://open.spotify.com/album/6X7iyFISmb0leSX8kGzOu</p> <p>Playlist de soundtracks de Elvio Gomez.</p> <p>https://open.spotify.com/playlist/6B2bqyuV2tcaeyzQeM1lci?4jP=</p> <p>Playlist de los soundtracks oficial.</p> <p>https://open.spotify.com/playlist/1ev7JlqO3Y5XjLjdlbbgvZ?si=Iss8DTyzTq2Cz46tNOMR5A</p>
--	--	---

Ficha Técnica	Nombre	El Reemplazante
	Año de Estreno	2012
	País de origen	Chile
	Número de temporadas / episodios	2 / 24
	Canal Emisor	TVN (Televisión Nacional de Chile)
	Contexto de la serie	<p>Serie de ficción situada en el ámbito de la educación pública. Charlie es inteligente, atractivo, carismático, viene desde abajo, pero ha alcanzado la cima en el mundo de las finanzas. Lo tiene todo: mujeres, prestigio y dinero. Sin embargo, decide realizar una arriesgada operación financiera que termina destruyendo su promisoría carrera y lo condena a tres meses de presidio. Al salir de la cárcel, un trabajo como profesor reemplazante en un colegio público abandonado a su suerte se transformará en el mayor desafío de su vida. A golpes, Charlie no sólo descubrirá que gracias a su ingenio poco convencional podría cambiar la vida de un grupo de adolescentes en riesgo social, sino que también encontrará el amor en Ana, una profesora sencilla e idealista. (Reseña cntv.cl/el-reemplazante-primera-temporada/)</p>
Obra Musical	Clásico	
	Popular	X

	Diegética	
	No Diegética	X
	Complejo Genérico	Hip-Hop, Rap político, Reggae, R&B, Funk y Soul.
	Formato	Canción – A-B-C-D
	Nombre	Mi verdad
	Año	En 2012 como sencillo y tema principal de la serie. Posteriormente lanzado en su disco de estudio Vengo en 2014.
	Utilización en la serie	Tema de principal de la serie, de inicio y cierre para los créditos.
	Duración	0:35 Tema de apertura 0:35 Tema de cierre 2:46 Tema original completo
	Instrumentación y Organología	Voz Femenina Contralto Guitarra Acústica Guitarra eléctrica Teclado Sintetizador Saxo Alto Trompeta Trombón Bajo Batería

		Percusiones
	Compositor/es	<p>Anita Tijoux – Tema Principal</p> <p>Cantante, compositora, rapera y letrista, iniciada en el hip-hop, Ana Tijoux desborda esa y otras fronteras gracias a la poderosa trayectoria como solista con que se ha transformado en la figura chilena de mayor relevancia internacional de su generación. Cinco discos grabados desde 2007, canciones como "A veces", "1977", "La bala", "Shock", "Sacar la voz", "Mi verdad" y "Somos sur", una agenda de giras y festivales por más de quince países de América y Europa a partir de 2009, colaboraciones con figuras globales como la mexicana Julieta Venegas y el uruguayo Jorge Drexler, un Grammy Latino ganado en 2014 y otras seis nominaciones a los premios Grammy y Grammy Latino son parte de esas marcas, siempre con la óptica de una conciencia política expresada en el discurso y en la acción.</p> <p>Cristóbal Carvajal, Música original.</p> <p>Compositor y productor musical que se dedica hoy en día a realizar composiciones para cine, televisión y teatro, con su compañía Teatro del Sonido. No se puede dejar de mencionar su participación allá por la década pasada en una agrupación con un sonido muy dulce como lo</p>

	<p>es Holden, grupo de alternativo francés producido por el músico alemán Atom. Ha participado como compositor y productor en distintas series y películas del territorio nacional, como lo han sido “La mujer metralleta” (2009), “Navidad” (2009), “Mi último round” (2010), “El año del tigre” (2011), la serie “El reemplazante” (2012), “Las analfabetas” (2013) y “Ella es Cristina” (2019).</p>	
Intérpretes	Número total de intérpretes	10
	Mujeres	1
	Hombres	9
Tempo	Andante, 83 BPM aproximadamente.	
Métrica	Compases cuaternarios simples, en frases de 4/4.	
Textura	Melodía con acompañamiento armónico, rítmico, rítmico melódico.	
Timbre	La composición organológica electro acústica dota a la obra de un color y timbres cálidos. La utilización de arreglos de bronce brinda la mixtura entre sonoridades ligadas al reggae, R&B, funk y soul,	
Ritmo	Caracterizado por la métrica cuaternaria, predomina el ritmo rap e hip-hop en voz y reggae en acompañamientos.	

	Armonía	Basada principalmente en la tonalidad de A menor (Am), con intercambio modal (intercambio modal menor armónico, V7) y arreglos de bronce por armonización en bloque.
	Estructura	Verso 1 – Puente – Verso 2 – Pre Coro – Coro – Puente – Verso 3 – Pre Coro – Coro – Puente – Verso 4 – Puente – Coda.
	Letra	<p>Por mi piel morena borrarón mi identidad</p> <p>Me sentí pisoteado por toda la sociedad</p> <p>Me tuve que hacer fuerte por necesidad</p> <p>Fui el hombre de la casa a muy temprana edad</p> <p>Desde que nací conocí la necesidad</p> <p>Mi corazón descalzo se perdió en la ciudad</p> <p>De mis suelas gastadas de tanto caminar</p> <p>Aprendí de la vida, la calle y su soledad</p> <p>Ya que todo lo que tengo, tengo, tengo es mi verdad</p> <p>Y que sólo me acompaña paña paña mi</p> <p>Verdad, verdad mi verdad</p> <p>No quiero tu autoridad</p> <p>Solo quiero caminar con dignidad</p>

		<p>Y conquistar mi libertad</p> <p>Mi gente de piense, quedad y tempestad</p> <p>Los ojos de mi barrio se llueven en humedad</p> <p>Contra viento y marea creamos humanidad</p> <p>En contra del silencio rompiendo la frialdad</p> <p>Ya que todo lo que tengo, tengo, tengo es mi verdad</p> <p>Y que solo me acompaña paña paña mi</p> <p>Verdad, verdad mi verdad</p> <p>No quiero tu autoridad</p> <p>Solo quiero caminar con dignidad</p> <p>Y conquistar mi libertad</p> <p>Donde ustedes ven el miedo nosotros vemos verdad</p> <p>Ustedes crean rabia al nombre de la autoridad</p> <p>Ustedes son los pobres carecen de dignidad</p> <p>Sepan ustedes no queremos claridad</p> <p>No tenemos sus casas, tenemos la vecindad</p> <p>No tenemos sus guardias tenemos comunidad</p>
--	--	--

		<p>Necesitan nuestra música para ver la realidad</p> <p>Pero jamás conocerás la solidaridad</p> <p>Desde que nací conocí la necesidad</p> <p>Aprendí de la vida, la calle y su soledad</p> <p>Mi verdad</p> <p>Anita Tijoux</p>
	<p>Plataformas de difusión/adquisición</p>	<p>Canal oficial de YouTube de Anita Tijoux, con tema principal de la serie.</p> <p>https://youtu.be/WmtWmeRzcig</p> <p>Relanzamiento en disco Vengo, 2014</p> <p>https://open.spotify.com/album/4AvYh9UIRwJZJYI9X7p8ua?si=qLjemdVHSc6ulZ-AH9bY3Q</p> <p>Playlist del soundtrack de El reemplazante</p> <p>https://open.spotify.com/playlist/1lq8fOafIHPxvidmn24vjr?si=K1x8tkmXR0ugmsv6Q0TSTw</p> <p>https://youtu.be/WmtWmeRzcig?list=PLA9xymVuxNsBllsAixDP55DTX0FeNjcZw</p>