

Director
Fernando Checa Montúfar

Dirección Técnica
César Herrera

Publicaciones
Raul Salvador R.

Editor
Pablo Escandón M.
pescandon@ciespal.net

Diseño y diagramación
Diego S. Acevedo A.

Suscripciones
Isaías Sánchez
isanchez@ciespal.net

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN DE CIESPAL

Presidente
Édgar Samaniego
Universidad Central del Ecuador

Embajador Alejandro Suárez
Delegado del Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio
e Integración

Dolores Santistevan de Baca
Delegada del Ministerio de Educación

Héctor Chávez V.
Delegado de la Universidad Estatal de Guayaquil

Antonio Aranibar
Representante de la Organización de Estados Americanos

Rosa Gonzales
Representante de la Comisión Nacional de UNESCO para los
países andinos

Vicente Ordóñez
Presidente de la Unión Nacional de Periodistas

Roberto Manciantí
Representante de la Asociación Ecuatoriana de Radiodifusión

Wilfrido García
Representante de la Federación Nacional de Periodistas

Fernando Checa Montúfar
Director general del CIESPAL

Revista Chasqui es una publicación del CIESPAL

Miembro de la Red Iberoamericana
de Revistas de Comunicación y Cultura
<http://www.felafacs.org/rederevistas>

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe en
Ciencias Sociales y Humanidades
<http://redalyc.uaemex.mx>

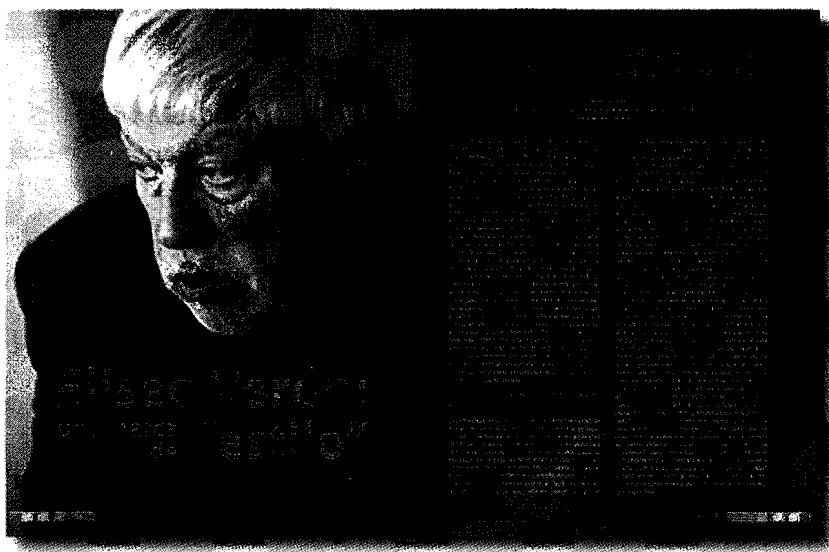
Impresión
Editorial QUIPUS - CIESPAL

Todos los derechos reservados.
Prohibida la reproducción total o parcial del contenido,
sin autorización previa. Las colaboraciones y artículos
firmados son responsabilidad exclusiva de sus autores
y no expresan la opinión del CIESPAL.

Teléfonos: (593-2) 250 6148 252 4177
Fax (593-2) 250-2487
web: <http://www.ciespal.net/chasqui>

Apartado Postal 17-01-584
Quito - Ecuador
Registro I.A.T.T.S.P.1027
ISSN 13901679

personaje



Eliseo Verón: una marca de "estilo"
Sandra Valdetaro
Pág. 4

La formación de los estudios de
comunicación en la Argentina y sus
derivadas como campo disciplinar
Ricardo Diviani
Pág.9

El ocaso del modelo intencional, la
noción de "estrategia discursiva"
desde la sociosemiótica
Natalia Raimondo Anselmino
Pág. 14

Comentarios sobre subjetividades y
digitalización
Sandra Valdetaro
Pág. 19

Notas para el estudio del discurso
político en las sociedades
mediatizadas
Tomás Lüders
Pág. 24

Discursos políticos/discursos
artísticos: enunciación y dimensión
institucional
Mario Carlon
Pág. 29

La mediatización del discurso
académico en los decires de los
ingresantes a la universidad
María Cecilia Reviglio
Pág. 33

La mediatización del sonido y la vida
musical
José Luis Fernández
Pág. 38

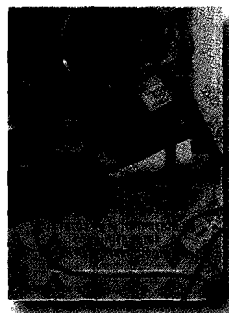
Registro sobre um exercício...
Antonio Fausto Neto
Pág. 42

Tabla de contenidos

portada



ensayos



Los retos de la formación de comunicadores en la era tecnológica

Amparo Cadavid
Bringe
Pág. 44



La enseñanza de la

La enseñanza de la Ética Periodística y el autocontrol: convergencias de cinco países andinos
Ma. Luján González
Portela
Pág. 68



Facebook: Entre el cielo y el infierno

Facebook: Entre el cielo y el infierno
Paco Olivares García
Pág. 85



Tendencias globales, realidades locales, concentración, fusión de conglomerados mediáticos y posconvergencia digital

Hernán Reyes
Aguinaga
Pág. 49



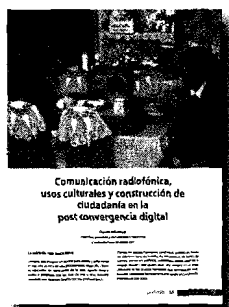
Estereotipos femeninos en series de TV

Estereotipos femeninos en series de TV
David Caldevilla
Domínguez
Pág. 73



La fotografía como medio de participación

La fotografía como medio de participación
María Cecilia Pérez
Berrocal
Pág. 94



Comunicación radiofónica, usos culturales y construcción de ciudadanía en la post convergencia digital
Claudia Villamayor
Pág. 55

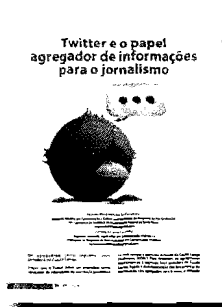


Dibujos animados: Estereotipos de género

Dibujos animados: Estereotipos de género
Ramón Reig
Dra. Rosalba Mancinas Chávez
Pág. 79



El reto digital para las radios públicas y ciudadanas
José Ignacio López
Vigil
Tachi Arriola Iglesias
Pág. 61



Twitter e o papel agregador de informações para o jornalismo

Twitter e o papel agregador de informações para o jornalismo
Eugenia Mariano da Rocha Barichello
Luciana Menezes Carvalho
Pág. 84

Bibliografía 98
Actividades del CIESPAL 101

En trabajos previos, (Fernández y Equipo 2008), denominábamos *fonografismo* a todas las técnicas de *impresión y reproducción* del sonido diferenciándolas, en primer lugar, de las de *producción* de sonido. En ese sentido, la genealogía del *fonografismo* se vinculaba más con dispositivos previos como el *fonoautógrafo*, que con el *organito*, o la *pianola mecánica*: si el primero consistía en un aparato que fijaba en un papel el registro del paso del sonido por el mecanismo, el segundo producía sonidos de un modo más cercano a la idea actual de instrumentos electrónicos o de sintetizadores. Aquí hay un campo de discusión que comienza a formalizarse, y que pone en tensión las nociones de *producción* y las de *mediatización* musical.

El *fonografismo* es, como vimos y junto al teléfono y la radio, uno de los procedimientos de *abstracción* del sonido con respecto a su fuente sonora cuyo desarrollo se produce entre las últimas décadas del siglo XIX y primeras del siglo XX. Un campo de causas y consecuencias centrales de ese proceso que hemos descrito (Fernández 2008), es la tensión entre esa *abstracción* (entendida en este caso como *extracción* de componentes de su contexto de producción) y la *concreción* de sus resultados.

Fuimos desarrollando la noción de *fonografismo* de una manera silvestre hasta que, por decirlo así, *encontramos* que era un paso más de la *abstracción* de la música respecto de otras prácticas sociales. Sabíamos, gracias a una cierta información genérica sobre la cultura, que los grandes géneros instrumentales y el formalismo de la *fuga* se fueron constituyendo progresivamente durante el barroco (Bukofzer) y seguramente estábamos influidos por las sugerentes reflexiones de Lévi-Strauss (1994: 113) acerca de "...la música denominada clásica..." que "en los tiempos modernos en nuestros países, en diversas épocas en otras culturas letradas, se emancipa y conquista una autonomía con respecto a la música popular, solidaria de otras formas de actividad...", pero no conocíamos todavía los esfuerzos monumentales de Neubauer ([1986] 2002) para capturar esa *emancipación de la música* como un esfuerzo metadiscursivo formalista.

Hoy vemos, detrás de ese complejo proceso de abstracción, un punto de vista específico a partir del desarrollo de los medios de sonido por el que podemos contribuir, aunque más no sea parcialmente, a la comprensión del desarrollo de lo musical en nuestra sociedad. El extremo de ese proceso de abstracción es, sin lugar a dudas, el de la *música instrumental grabada* en el que, sonidos articulados de acuerdo a convenciones musicales y utilización de diferentes *materias significantes* (Verón 1974) son presentados a audiencias indeterminadas sin ninguna relación explícita

con su proceso de construcción (en general, no hay músicos, instrumentos, espacios de interpretación), a través de dispositivos que, como el parlante, tampoco tienen ninguna relación visual con el material textual.

En este sentido, ese tipo de música mediatizada presenta los mismos problemas que el conjunto de los *lenguajes abstractos*, como la pintura no representativa, las artes decorativas geométricas, el diseño, etc. donde, si bien se pueden realizar descripciones formales comparativas (en el caso de la música, especialmente desarrolladas), es imposible establecer *sentidos* que no sean *transdiscursivos*. Se dirá que como siempre, pero creemos que en éstos es más evidente y fuera de discusión. Creemos que una perspectiva sociosemiótica que tenga en cuestión las mediatizaciones permite avanzar en el conocimiento de su vida e importancia social y aquí vamos a presentar algunos resultados de investigaciones, más como ejemplificación que con el objetivo de alcanzar conclusiones definitivas.

En primer lugar, desde un punto de vista histórico, ahora sabemos que antes del fonógrafo y de la radio, no existían los grandes géneros musicales populares tal como los conocemos ahora (Fernández 2007; González y Lapuente 2008) y es más, investigaciones muy precisas sobre esos momentos fundantes muestran características específicas del desarrollo de géneros locales en países según el momento de incorporación de las grabaciones locales. El tipo de escucha que permitían los primeros fonógrafos era esencialmente pobre y más aún si el oyente tenía contacto frecuente con ejecuciones musicales dentro del hogar o en salas especializadas. Tal vez por esa razón, o simplemente porque, como decía el periodismo de la época, generaba interés la propia capacidad grabadora y reproductora del dispositivo, desde el momento de la invención del fonógrafo en 1877 hasta los comienzos del siglo XX, en la prensa general y especializada se previeron diversos usos para los diferentes dispositivos fonográficos. La grabación y atesoramiento de ejecuciones musicales fue solo una entre las distintas posibilidades de uso de las que se hablaba. Se promovían otros como el atesoramiento de la voz, la grabación de ruidos curiosos, fragmentos de alguna obra teatral, aprendizaje de lenguas extranjeras, etc.

Puede decirse que hasta la segunda mitad de la década de 1910, no existía -al menos en la Argentina- algo parecido a un sistema de géneros dentro de la música grabada. Recién con ese promediar de la década, formas de la música popular y del folclore como la polca, la ranchera, el gato, etc., van siendo registradas y comercializadas por la incipiente industria fonográfica hasta llegar al tango, que rápidamente se convirtió en un género altamente *grabable*.



El proceso de *abstracción* del sonido respecto de su fuente sonora, necesario para el desarrollo del uso social de la grabación, chocó en sus inicios también con obstáculos en sus *prácticas discursivas*. Los músicos y cantantes de lo que se consideraba música *culta* tenían serias dudas acerca de las posibilidades de lo fonográfico. Las *máquinas parlantes*, como se las llamó entonces, ofrecían poco a los oídos de las estrellas del mundo de la ópera. Según señala la historiografía de la música, un hito fundamental en el pasaje de la música del auditorio al disco fue la contratación del tenor Enrico Caruso por parte del sello *Gramophone*, para que registrara sus interpretaciones en discos de gramófono en 1902. Caruso, el tenor más reconocido del momento, produciría una reacción en cadena que logró que muchos otros artistas confiaran en la grabación fonográfica (Videla 2008).

A mediados de la década del 20 se abre el camino de la *fidelidad* en lo fonográfico. Las innovaciones en las tecnologías de grabación y amplificación incentivan el consumo de música grabada. En los estudios, la bocina metálica compartida es reemplazada por los micrófonos individuales y el rango de frecuencias a grabar se amplía, haciendo posible registrar agudos y bajos con mayor aproximación y el efecto de la ejecución en vivo, el ruido ambiente y las interferencias del aparato reproductor se borran dejando a la música *brillando* en soledad. En ese camino, el disco de pasta del gramófono se estabiliza como el soporte de la música grabada, mientras que los cilindros se cera de fonógrafo y el grafófono terminan por desaparecer del mercado y con ellos la posibilidad de la grabación de sonidos en el hogar. A partir de allí, el disco se graba de ambos lados permitiendo duplicar los 3 a 4 minutos de grabación.

El nuevo medio radiofónico transmite mucha música en vivo. Los cantantes y los intérpretes en general, acompañados por sus grupos de músicos, realizan audiciones en los estudios de radio dando un soporte fundamental al desarrollo la industria discográfica. Comienza la compra del *hit* de la radio, la canción de moda mediática (González y Lapuente 2008). Por otra parte, desde las publicidades ya se perfila una manera dominante de la vida del disco: el soporte de sonido grabado es para escuchar música y no para otras actividades como mandar mensajes, atesorar la voz de los seres queridos, etc., que, como vimos, aparecen como posibles usos en el momento anterior.

El desarrollo de la abstracción musical, del que la grabación de música instrumental es solo su caso extremo, va acompañado por un intertexto gráfico y visual: por la reiteración de esa relación ciertos motivos visuales se constituyen como propios de ciertos géneros

musicales y conforman en sí especies de sistemas iconográficos de los géneros y, también, por el modo de figuración de lo musical con la identificación de los intérpretes postergando el peso visual de las compañías grabadoras.

En otro plano, respecto de la materialidad textual de la oferta musical mediática, hay dos grandes momentos de aporte de la mediatización sonora a lo musical: la búsqueda técnica de la *fidelidad* -en cuyo momento de éxito, en los 40 y 50, vuelve el ruido a la música a través del movimiento de la música concreta y de la electrónica junto con nuevas teorías de lo sobre lo musical- y, tal vez como aplicación de las novedades electroacústicas a la industria musical, la introducción en los 60 de la estereofonía, a partir de la cual, por primera vez, versiones producidas (grabadas) en el estudio tenían rasgos imposibles de reproducir en vivo, es decir, la mediatización es definitivamente parte de la *producción material* de la música en tanto que obra y no solamente mera *reproducción*.

En ese momento comienza a constituirse el tránsito de lo que denominamos la *hipervisualidad* que convive con lo fonográfico (*presentación* del o los intérpretes + *representación* de los motivos de géneros o estilos) a la *archivisualidad*, que es cuando el disco pasa a ser no solo soporte de lo musical sino un objeto conceptual soporte de varias artes, aunque no deba pensarse que se trata de un recorrido lineal, como tampoco lo es el conjunto del trayecto descrito hasta aquí.

La *archivisualidad* de la música fonográfica convive hasta con dos series de fenómenos claramente presentes en este momento: la *performance musical* en vivo, articulada con danzas o rituales colectivos y la permanencia, muchas veces inadvertida, de la *escucha individual* y todavía plenamente *abstracta*: del walk man, al disk man y a los múltiples soportes individuales de la grabación *mp3*. Esto quiere decir, como último comentario, que los ataques visuales que ha soportado desde sus inicios la extrema *abstracción* de la mediatización musical, y que tienen mucho interés desde el punto de vista social, no ha impedido, que alrededor nuestro y casi inadvertida por la teoría, esa posición abstracta sigue viva.


Sobre ese intertexto de sonidos mediatizados preexistentes, en convivencia conflictiva con metadiscursos en diversos soportes y medios, debe entenderse dentro de la Internet el tratamiento de los medios de sonido en general, y de lo musical en particular, y no al revés. Si no, no hay manera de escapar a la vorágine de Internet y al efecto de novedad permanente que impide el movimiento comparativo.

Como un fenómeno específico, diferente de otros anteriores, al menos a nuestro entender, están los portales de mecanismo *peer to peer*, entre los que LastFM se ha desarrollado especialmente, y que se ofrece como «la mayor plataforma musical y social del mundo. Comparte tus gustos musicales, mira lo que tus amigos escuchan, descubre música nueva» y además, «crea tu propia radio» (Calvi 2004).

Cuando *Last.fm* se presenta como «un servicio musical dispuesto a aprender de ti...» y propone «conectarte con otros usuarios con los que compartes las mismas preferencias musicales y recomendar canciones de sus colecciones o la tuya», evitando que se «nos inunde con baladas de Elvis y surf garaje japonés...» con la meta de «...siempre hacer más democrática la cultura musical: que cada uno pueda escuchar la música que quiera, cuando quiera. Sin un intermediario que diga lo que te tiene que gustar». Es decir que hay allí una propuesta utópica recuperando sin mencionar al *feed back* permanente, al modo en que Enzensberger (1984: 11-14), citando a Brecht, proponía en convertir a los «medios de distribución» en «medios de comunicación».

¿Qué es aquí «crear tu propia radio»? Desde ya, no construir radio en sentido estricto¹, inscribir un perfil y solicitar música; el sitio provee lo solicitado, propone músicas parecidas, y conecta al usuario con otros oyentes con gustos similares; además, agrega estadísticas, información gráfica sobre conciertos y grabaciones, videos y entrevistas videogradas. Es decir que actúa como un gran portal de contacto social, como dice su eslogan de entrada, centrado en los gustos musicales. Si el modelo broadcasting se basaba en un emisor central, los sistemas *p2p* tienden a organizarse a partir de los gustos de los usuarios pero arman redes para organizar el contenido general y, ahí está enfocado el componente de novedad.

Respecto de lo musical en sí, en cambio, al menos nosotros no hemos detectado cambios del tipo de lo que generó la estereofonía, a partir de la cual, como dijimos, las grabaciones fonográficas musicales tuvieron por primera vez rasgos que no se pueden reproducir *en vivo*. Todavía la gran novedad de la mediatización del sonido en Internet parece ser, como en otros campos discursivos e informativos, la *extensión* y la comodidad de las interacciones interindividuales y las búsquedas de materiales previamente existentes, en este caso sonoros. Esto tiene consecuencias, difíciles de comprender todavía en sus límites, respecto de fenómenos como la globalización cultural y sus consecuencias industriales que, como vimos, no son necesariamente exitosas. De todos modos, es difícil pensar que no haya cambios en todo ese movimiento

que no afecten lo semiótico en un nivel algo más rico que la *world music*, aunque todavía no podamos encontrar rasgos de construcción específicos, que no vayan más allá del *mashup* o el *remix*. 

1 Discusiones sobre éste punto en Fernández 2009.

Bibliografía:

- Basso, G.; Di Liscia, O.P. Y Pampín, J. (comps.) *Música y espacio: ciencia, tecnología y estética*. Bernal, UNQ, 2009.
- Bukofzer, Manfred F. *La música en la época barroca* (Cap. 7 y 10) [1947]. Madrid, Alianza Ensayo, 1998
- Calvi, J. C. (2004) *Los sistemas de intercambio de usuario a usuario (P2P) en Internet. Análisis de una lógica de distribución, intercambio y reproducción de productos culturales*. Tesis de doctorado. Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Ciencias de la Información. ISBN: 84-669-2697-6.
- Cebrián Herrerros, M. (2008) *La radio en Internet*. Buenos Aires: La Crujía.
- Chion, M. "El corte". En: *El sonido* [1998]. Barcelona, Paidós, 1999.
- Di Liscia, O. P. "La espacialidad del sonido y la música en la banda sonora cinematográfica". En: *Revista Argumentos-Vol II*, Laborde-UNR, Rosario, 2006.
- Enzensberger, H.M. *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona, Anagrama, 1984.
- Fernández, J. L. «Acumulación y transformación en el surgimiento de los medios de sonido». En: Berman, M, Fernández, J.L., Fraticelli, D., Koldobsky, D. (comps.) *Desde la Semiótica, Historia/s de los medios*. Ponencias del 1er. Encuentro de presentación de resultados de investigaciones semióticas sobre historia/s de los medios. Ciencias de la Comunicación, FCS-UBA, 2007, ISBN 978-950-29-0998-1.
- Fernández, J. L. "Media sonori e vita sociale". En: Bertetti, P., Scolari, C. *MediAmerica: semiótica e analisi dei media in America Latina*. Torino, 2007.
- Fernández, J. L. "La construcción de lo radiofónico: modos de producción de la novedad discursiva". En: FERNÁNDEZ, J. L. (Director) *La construcción de lo radiofónico*. Buenos Aires, La Crujía, 2008.
- Fernández, J. L. y Equipo UBACyT SO24 "Momentos de visualidad en lo fonográfico". En: *L.I.S. Letra, imagen, sonido. Ciudad mediatizada N° 2*. Buenos Aires, UBACyT, 2do. Semestre de 2008.
- Fernández, J. L. "Asedios a la radio". En: Carión, M., Scolari, C. *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*. Buenos Aires, La Crujía, 2009.
- González, B Y Lapuente, M. "Escenas de la radio en los años 30: los shows de música en vivo y su inserción en la vida cotidiana de la época". En: *La construcción de lo radiofónico*. Buenos Aires, La Crujía, 2008.
- Koldobsky, D. "La visualidad del músico antes y después del fonografismo". Informe de investigación UBACyT S135 *Letra e imagen del sonido. Surgimiento de fenómenos mediáticos en la Ciudad de Buenos Aires* (Inédito), 2005.
- Lapuente, M. Y Videla, S. "Construcciones gráficas de instituciones fonográficas". En *L.I.S. N°*. Buenos Aires, Cs. de la Comunicación, FCS-UBA, 1er. Semestre, 2008.
- Lévi-Strauss, C. *Mirar. Escuchar. Leer*. (1993). Madrid, Siruela, 1994.
- López Cano, R. "Musicología vs. Etnomusicología ¿un falso debate?" *Etno-Boletín Informativo de la SIBE* 16, pp. 6-10. 2007 Versión on-line: www.lopezcano.net (Consultado 03-06-08).
- Neubauer, J. (1986) *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*. Yale University. Traducción al español (1992) *La emancipación de la música*. Madrid: Visor.
- Santamaría Delgado, C. "De la generalidad de lo genérico al género: la industria musical y la producción de identidades latinoamericanas en la primera mitad del siglo XX". En: *Actas del VI Congreso Latinoamericano IASPM - AL*, Buenos Aires, 2005. <http://www.hist.puc.cl/iaspm/actasbaire.html>
- Schaeffer, Pierre "Estructuras de percepción. Música y lenguaje". En: *Tratados de los objetos musicales* [1966]. Madrid, Alianza, 1996.
- Tarasti, E. *Signs of music: a guide to musical semiotics*. Berlin, Mouton de Gruyter, 2002.
- Verón, E. "Para una semiología de las operaciones translíngüísticas". [1973]. En: *Lenguajes 2*. Buenos Aires, AAS-Nueva Visión, 1974.