

Deborah Duarte

debdua@gmail.com

LA MÚSICA TROPICAL EN EL URUGUAY

INTRODUCCIÓN

En trabajos anteriores hemos señalado la heterogeneidad del consumo cultural de los uruguayos, a su vez que el claro protagonismo de la música tropical-cumbia en las preferencias de los sectores definidos como socioeconómicamente bajos (Duarte, Duarte: 2011). A pesar de su antigüedad¹, su representatividad y su continuidad temporal, este género ha recibido poca atención desde filas académicas, con la relativa excepción del subgénero “cumbia villera”. En este contexto nos proponemos dos objetivos fundamentales.

En primer lugar, procuraremos recrear la historia de la música tropical como corriente musical².

En segundo lugar, pretendemos indagar en las condiciones de producción del género. A este respecto, sabemos que es en los sectores menos privilegiados donde se concentra el consumo de música tropical, por lo que cabe preguntarse si esta pertenencia sociocultural es análoga con la de los productores. A fin de profundizar en este objetivo nos centraremos en las condiciones materiales y simbólicas en las que se desarrolla el proceso creativo.

Nuestra unidad de análisis serán, por tanto, los productores de música tropical- cumbia en el Uruguay, entendiéndose por esto todos aquellos sujetos que forman parte activa en el proceso de creación. De esta forma, se realizarán entrevistas semi-estructuradas tanto a músicos como a directores de orquesta, participantes en coros, directores de radio y discográficas involucradas, así como a aquellos sujetos relevantes no considerados a priori.

1. JUSTIFICACIÓN

En el contexto de las conmemoraciones del Bicentenario adquiere particular importancia acercarse a la literatura que aborda la problemática noción de identidad nacional y al papel que ha jugado la cultura en general, y las políticas culturales en particular en la conformación de la misma. Aunque interrelacionados, para fines expositivos, podemos distinguir dos momentos en el análisis de esta temática. Por un lado se observa una sostenida reflexión de corte epistemológico sobre el

¹ Olga Picún fecha las primeras orquestas nacionales en la década del sesenta ejemplificadas en la “Sonora Borinquen” de Carlos Goberna y con la participación de Chichito Cabral.

² La bibliografía con la contamos en este tema en concreto es sumamente escasa. Cabe citar las monografías de Segovia (2008) y Maneiro (2009), aunque centradas en la “cultura plancha” funcionan como punta de análisis. A su vez, contamos con un trabajo de Olga Picún sobre música popular uruguaya que introduce referencias interesantes a nuestros fines sobre la formación de las primeras orquestas tropicales en el Uruguay.

carácter construido del “ser nacional”. En esta dirección, se apunta a la desnaturalización de las definiciones, considerando a los fenómenos identitarios como productos de dispositivos estatales e intelectuales que configuran las cualidades de un imaginario colectivo según los requerimientos de un contexto histórico determinado. Cabe citar algunos trabajos de Gerardo Caetano, y Carolina González Lauriño (2001), en la medida en que el análisis se centra en la desnaturalización de las características a estudiar más que en su vigencia, y a Bayce (1991) e inclusive Achugar (1992), desde una perspectiva más focalizada en la relación de dominación asociada a la naturalización del “arbitrario cultural” (Bayce, 2005). A su vez, varios de estos autores se mueven en lo que aquí hemos llamado segundo momento del análisis para hacer referencia a la crisis de los estados nacionales. En términos generales, la crisis del Estado-nación es pensada como un debilitamiento de la ecuación Estado-identidad-territorio (Arocena 1994, Hopenhyn, 2008, Lacarrieu, 2008). Esta lectura conjuga la erosión de esta equivalencia conceptual “desde arriba”, dado los procesos de globalización económica y cultural, y “desde abajo”, en referencia a la diversificación sociocultural dentro de los propios estado-nación; problematizando la unicidad y la continuidad de los rasgos asociados a la identidad nacional. En este contexto, los procesos de significación social a los que hace referencia la noción de cultura exhiben un protagonismo paradójico. Si pensamos en el entramado de poder que define el funcionamiento social de la cultura, ésta es analizada como forma específica de dominación, ya sea evidenciando su carácter convencional o a través de la puesta en manifiesto de diversos mecanismos de violencia simbólica, claves en la homogenización cultural que está en la base de la creación de la identidad nacional. Las políticas estatales y las comunidades académicas promovieron la construcción de un orden simbólico legítimo como representativo de todos los miembros de la nación, cuando en rigor expresa “una serie de coincidencias de algunos grupos en la valoración de bienes y prácticas que los identifican” (Canclini, 2011:70), como correlato tenemos la negación del sentido y la deslegitimación de las prácticas y modos de producción cultural no coincidentes y de la relativa diversidad de imaginarios sociales y memorias colectivas a las que dieron lugar. La deconstrucción de la univocidad del imaginario social conlleva en esta razón un movimiento de justicia teórica frente a heterogeneidad de los sujetos individuales o colectivos. Sin embargo, frente a las cuestiones desestabilizadoras asociadas a la problematización del uso de la cultura a escala nacional, surgen trabajos que vuelven sobre la pertinencia y la necesidad del rol productivo de la cultura en referencia a conceptos como la cohesión social y el desarrollo (UNESCO, 1995, CEPAL, 2007, Klisberg y Tomasini, 2000). En este marco, la políticas culturales, en cuanto políticas públicas, deben ser reformuladas a fin de no redundar en el reforzamiento unilateral del rol reproductivo de la cultura, éticamente sospechoso y poco comprometido con realidades definidas por los procesos de globalización y diversificación sociocultural antes mencionados. A este fin corresponde una concepción de las políticas culturales que no reduzca la intervención pública al relacionamiento con la esfera artística profesional e institucionalizada sino que, partiendo de una pluralidad de expresiones culturales legítimas atiende la representatividad de la demanda y de las prácticas culturales (Négrier, Bonet, 2008, Yudice, 2005). Siguiendo esta razón afirmamos la necesidad de sumar a las políticas de democratización cultural hacia abajo, es decir aquellas destinadas a subsanar condiciones de acceso inequitativo, acciones cercanas a lo entendido como democracia cultural, estrategias de intervención pública destinadas a facilitar la producción y circulación de expresiones culturales de distinta proveniencia social. Nos referimos aquí a una intención verdadera de delegar soberanía que

abandone la reedición de lo “pobre permitido” con el objetivo de incorporar las posibilidades de desarrollo que según la bibliografía especializada, sugiere la reconstitución de un imaginario colectivo inclusivo. En esta dirección cabe citar como antecedente los trabajos de investigación de Yudice (2002) sobre el funk como expresión propia de las favelas de Rio de Janeiro (FunKinización de Río). Estos proponen que la legitimación como productores culturales, es decir las facilidades a la producción y circulación de sus productos culturales así como otras estrategias de visibilización en el espacio público, pueden influir en recrear el sentido de pertenencia societal necesario para un acuerdo normativo mínimo de respeto a la legalidad. De la misma manera, la predisposición de estas iniciativas gubernamentales a reformular sus propios criterios de legitimación podrían contribuir a la confianza institucional, priorizando acciones enmarcadas en lo que Honneth (1997) entiende como políticas de reconocimiento. A su vez, la comunicación y el conocimiento intercultural eluden la estigmatización y tienen posibilidades de contribuir al aumento de la solidaridad social con estos grupos excluidos facilitando la suscripción de los pactos sociales necesarios para respaldar políticas de equidad e inclusión.

2. OBJETIVOS

Ahora bien, la investigación que proponemos para la música tropical uruguaya retoma las consideraciones principales de Grignon y Passeron (1991). Estos autores clasifican los análisis culturales en dos grandes líneas: aquellos investigadores que conceden plena autonomía simbólica a su objeto (del relativismo al populismo) y aquellos centrados en el escrutinio de las propiedades simbólicas que le pertenecen por su papel en el funcionamiento en una relación de dominación (del legitimismo al miserabilismo). La autonomía simbólica de las culturas dominadas funciona en defensa propia a través de una coherencia cultural cuya “positividad vivida” (1991:87) no se reduce a la significación ideológica. Al mismo tiempo es necesario describir las condiciones impuestas por la dominación para la práctica de la coherencia cultural si se pretende entenderla.

Correspondientemente, proponemos una operacionalización de las variables que en principio, distingue dos dimensiones de análisis.

En primer lugar, relacionado con el objetivo más general de legitimación y visibilización de la música tropical uruguaya en el espacio público, nos interesa la reconstitución de la historia del objeto cultural por medio de los testimonios de algunos de sus protagonistas, utilizando una perspectiva dinámica de abordaje.

A. Reconstrucción de la historia del objeto cultural. La música tropical como corriente

A.1. Definición de áreas que orientan el análisis

1. Comienzo de la producción de música tropical uruguaya
2. Referentes creativos.
3. Relaciones con lo a posteriori definido como música “popular uruguaya”
4. Posibles corrientes y cambios de formatos propuestos a través del tiempo

A.1.2 Preguntas tentativas correspondientes a cada área

1. ¿Cuándo se forman las primeras orquestas?, ¿Cómo se forman?, ¿Quiénes las integran? ¿Dónde tocan?, ¿Cuándo empieza a crecer su recepción? ¿Qué relato recuperan las generaciones posteriores? (para músicos no pertenecientes a la generación “fundadora”).

2. ¿Qué música escuchaba y escucha?, ¿Qué música se escuchaba en su hogar y en el barrio?

3. ¿Existe intercambio de músicos o de repertorios entre bandas tropicales y grupos de otras características? ¿Cambió la dinámica de comunicación en el tiempo? ¿A partir de cuándo? ¿Cuál es la situación actual?

4. Narrativa utilizada para definir posibles cambios de estilo (el surgimiento de bandas como “Karibe con K” en la década del ochenta, la “popización” de la cumbia relacionada por ejemplo con Los Fatales y las consideraciones que ameritan en la música tropical fenómenos como la “cumbia villera” que lo reivindican como uno de sus principales universos de referencia (Maneiro: 2009, Segovia: 2008).

En segundo lugar, consideramos que en el marco de una sociedad de clases la trayectoria sociocultural de los entrevistados da cuenta de la relación de dominación material y simbólica a la que hacíamos referencia en el principio de este apartado. No nos centraremos aquí en el análisis de contenidos (de letras por ejemplo), sino en un acercamiento descriptivo que aborde las condiciones de la creatividad en determinados contextos socioculturales y que esperamos contribuya como insumo para potenciales estrategias de intervención pública.

B. Condiciones del proceso creativo

B.1.1 Definición de las áreas de análisis

1. Definición de pertenencia sociocultural

B.1.2. Indicadores (Considerados básicos de un contexto socioeconómico y de la existencia de una cierta matriz común en la asignación de significados)

1. Ocupación, nivel educativo del entrevistado y eventualmente de su núcleo familiar

2. Consumo cultural, en particular musical

B.2. Condiciones materiales del trabajo creativo

B.2.1 Definición de áreas que orientan el análisis

1. Concepción del trabajo creativo

2. Modelo de gestión. Roles, posiciones y funciones dentro de la banda

3. Actividades de las bandas

B.2.2 Preguntas tentativas correspondientes a cada área

1. ¿cómo se produce su ingreso profesional a la música tropical?, ¿la banda es un trabajo?, ¿qué diferencias existen entre este trabajo y otros a los que podría acceder?, ¿esta justamente remunerado?³

2. ¿quién escribe la letra?, ¿y la música?, ¿qué papel cumple el dueño o productor de las bandas? ¿Ha aumentado el control de los productores sobre la banda?, ¿está conforme con su lugar o considera que debería tener más participación en el proceso creativo.

3. ¿cuáles son las actividades de la banda?, ¿qué tiempo se le dedica a la creación (letra, música y baile si corresponde) en relación al resto de compromisos?, ¿considera qué es suficiente?. (En el entendido que aumenta el público escucha) ¿Ha aumentado el número de compromisos (presentaciones en vivo, en televisión, etc.)?

B.3. Condiciones simbólicas del proceso creativo

B.3.1. Definición de áreas que orientan el análisis

1. Interiorización de la legitimidad cultural (expresiones de autodesprecio, vergüenza cultural, negación, imitación, compensación, etc.)

B.3.2. Preguntas tentativas correspondientes a cada área

1. ¿cree que existe la música tropical uruguaya o es una imitación de ritmos de otros lugares?. ¿La música tropical es terraja? ¿por qué? ¿lo ofende?. ¿Piensa que el estado debería dinamizar el sector, por ejemplo financiando festivales como los folklóricos o concursos de nuevas bandas, como los de rock?. ¿Por qué?.

3. METODOLOGÍA

Se propone un diseño semi – estructurado y semi emergente, donde si bien los objetivos constituyen un a priori significativo, no se define específicamente lo que se pretende encontrar. A su vez se formula una estrategia mixta de investigación que conjuga datos primarios de las entrevistas en profundidad con fuentes secundarias de información, principalmente documental. Si bien se prevé una estrategia de abordaje cualitativa, no se descarta la utilización de datos cuantitativos según sea su posibilidad.

En relación a las entrevistas en profundidad, se trata, en general, de ordenar las secuencias en función de las narraciones que se producen. Se supone que cada una aporta datos de la relación social que pretendemos conocer y que la serie inicial nos ayuda a marcar la pertinencia de los entrevistados posibles.

La primera aproximación al universo de los entrevistados responde a lo que se entiende por informantes claves (Gorder, 1975 en Vallés, 1996) tomados de trabajos sobre temáticas parecidas. De aquí surgiría una segunda serie de entrevistas en la que nos interesa particularmente la heterogeneidad de posiciones (cantantes, músicos, dueños de bandas, etc.). Se considera la posibilidad de volver a entrevistar en la medida que surjan dudas de los resultados obtenidos.

Los límites temporales de esta propuesta están sujetos a las limitaciones de las herramientas metodológicas elegidas. En este caso en concreto, contamos con la

³ Readaptado de Segovia, 2008.

participación de “informantes claves” que han acompañado el proceso de la música tropical uruguaya aproximadamente desde la década de los sesenta.

El número de entrevistas potenciales, en principio y de acuerdo a la disponibilidad de los entrevistados, intentará cumplir con criterios de saturación de la muestra.

MES DE EJECUCIÓN

ACTIVIDADES	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
(Síntesis de actividades)												
Revisión bibliográfica - marco conceptual	■	■										
Diseño de instrumentos y entrevistas a informantes calificados		■	■									
Trabajo de campo				■	■	■	■					
Desgrabación					■	■	■	■				
Procesamiento y análisis							■	■	■	■		
Elaboración informe final y difusión											■	■

BIBLIOGRAFÍA

Achugar, Hugo (1992): "La balsa de la medusa: ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay", Trilce, Montevideo.

Arocena, Felipe (1994): "Viernes ya no quiere ser Robinson. Ideas para pensar el desafío de la integración en la diversidad". En Achugar, Hugo y Caetano, Gerardo (comp.) *Mundo, región, aldea.*, Trilce, Montevideo.

Bayce, Rafael (2005): "5 tareas de Hércules", Trilce, Montevideo.

Bayce, Rafael (1991): "Cultura oficial y cultura alternativa". En: *Cultura(s) y nación en el Uruguay de fin de siglo*, Trilce, Montevideo.

Bonet, Lluís y Négrier Emmanuel (2008): "Conclusion générale. La fin des cultures nationales?" En Bonet, Lluís y Négrier Emmanuel (coord.) *La fin des cultures nationales? Les politiques culturelles à l'épreuve de la diversité*, La Découverte/Pacte Grenoble, France-Quercy à Mercuès.

Cepal, (2007): "Cohesión social: inclusión y sentido de pertenencia en América Latina y el Caribe", http://www.oei.es/quipu/cohesion_socialAL_CEPAL.pdf

Duarte, Maximiliano, Duarte Deborah (2011): "Consumos culturales. Un análisis sobre sus implicancias en base a los resultados de la encuesta sobre consumos culturales". En: Revista de Sociología nº 28, Departamento de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de la República, Montevideo.

García, Canclini, Néstor (2010): "La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia", Katz, Buenos Aires.

González Laurino, Carolina (2001): "La construcción de la identidad uruguaya", Universidad Católica, Taurus, Montevideo

Grignon, Claude, Passeron, Jean-Claude (1991): "Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura", Nueva Visión, Bs. As.

Honneth, Axel, (1997): "La lucha por el reconocimiento: por una gramática moral de los conflictos sociales", Crítica, Barcelona.

Hopenhayn, Martín (2008) "Le multiculturalisme proactif". En Bonet, Lluís y Négrier Emmanuel (coord.) *La fin des cultures nationales? Les politiques culturelles à l'épreuve de la diversité*, La Découverte/Pacte Grenoble, France-Quercy à Mercuès.

Kliksberg, Bernardo y Tomassini, Luciano (Coord.) (2000): "Capital Social y cultura: claves estratégicas para el desarrollo", FCE, Buenos Aires.

Lacarrière, Mónica (2008) "La construction des imaginaires locaux et des identités culturelles dans le cadre de la mondialisation". En Bonet, Lluís y Négrier Emmanuel (coord.) *La fin des cultures nationales? Les politiques culturelles à l'épreuve de la diversité*, La Découverte/Pacte Grenoble, France-Quercy à Mercuès.

Maneiro, Cristian (2009): "La subcultura plancha en el Uruguay: entre la identidad y el estigma", Montevideo: UR. FCS-DS.

Picún, Olga (2011): "La música popular uruguaya: un movimiento renovador en épocas de represión", Instituto de investigaciones estéticas, Perspectivas multidisciplinares de música, revistas.unam.mx

Segovia, Yenny (2008): “De *canuto* entre los planchas. Identidad e industria cultural en un subgénero tropical”, Montevideo: UR. FCS-DS.

UNESCO, Comisión mundial sobre cultura y desarrollo, (1995): “Notre diversité créatrice : rapport de la Commission mondiale de la culture et du développement “/ (president: Javier Pérez de Cuéllar), UNESCO, París.

VALLES, MANUEL (1997): “Técnicas Cualitativas de Investigación Social. Reflexión metodológica y práctica profesional”. Cap 1 y 2. “Variedad de paradigmas y perspectivas en Investigación Cualitativa”. Proyecto editorial: Síntesis Sociología.

Yúdice, George (2002): “El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global”, Gedisa, Barcelona.

Yúdice, George (2005) “Cultura y desarrollo: análisis y consecuencias” seminario “La cultura como factor de desarrollo”, Universidad de Chile, Santiago de Chile.
[http://www.aieti.es/cultura/upload/documentos/MLNE_Cultura_y_desarrollo,_Analisis_y_consecuencias_\(George_Yudice\).pdf](http://www.aieti.es/cultura/upload/documentos/MLNE_Cultura_y_desarrollo,_Analisis_y_consecuencias_(George_Yudice).pdf)