



Juan Antonio Pellicer Díaz

Entre chetos, cumbieros y enclasados:
procesos de profesionalización
en la música tropical uruguaya
en el período 1985-2005

ENTRE CHETOS,
CUMBIEROS Y ENCLASADOS:
PROCESOS DE PROFESIONALIZACIÓN
EN LA MÚSICA TROPICAL URUGUAYA
EN EL PERÍODO 1985-2005

Juan Antonio Pellicer Díaz

ENTRE CHETOS,
CUMBIEROS Y ENCLASADOS:
PROCESOS DE PROFESIONALIZACIÓN
EN LA MÚSICA TROPICAL URUGUAYA
EN EL PERÍODO 1985-2005

La publicación de este libro fue realizada con el apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (csic) de la Universidad de la República.

Los libros publicados en la presente colección han sido evaluados por académicos de reconocida trayectoria en las temáticas respectivas.

La Subcomisión de Apoyo a Publicaciones de la csic, integrada por Luis Bértola, Magdalena Coll, Mónica Lladó, Alejandra López Gómez, Vania Markarián, Aníbal Parodi y Sergio Martínez ha sido la encargada de recomendar los evaluadores para la convocatoria 2019.

© Juan Antonio Pellicer Díaz, 2019
© Universidad de la República, 2021

Ediciones Universitarias,
Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)
18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)
Montevideo, CP 11200, Uruguay
Tels.: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906
Correo electrónico: <infoed@edic.edu.uy>
<www.universidad.edu.uy/bibliotecas/>

ISBN: 978-9974-0-1832-7

e-ISBN: 978-9974-0-1834-1

Contenido

PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN BIBLIOTECA PLURAL, <i>Rodrigo Arim</i>	9
AGRADECIMIENTOS.....	11
1. INTRODUCCIÓN.....	13
2. UN TEMA POCO ABORDADO.....	19
2.1. Música tropical e investigación académica.....	19
2.2. Música tropical uruguaya en el ámbito no académico.....	23
3. HITOS Y HALLAZGOS PRINCIPALES.....	25
4. UN MÉTODO ADECUADO PARA ANALIZAR FENÓMENOS POPULARES EN LOS QUE PRIMA LA TRANSMISIÓN ORAL.....	27
5. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA MÚSICA TROPICAL URUGUAYA. ANÁLISIS DE HITOS IDENTIFICADOS Y EL VÍNCULO CON LA PROFESIONALIZACIÓN.....	33
5.1. Algunos apuntes sobre música tropical y cumbia.....	36
5.2. Tirando los primeros pasitos. Un poco de historia.....	38
5.3. De punta en blanco. Procesos de profesionalización.....	61
5.4. Bate que bate. La producción.....	74
6. A LA HORA DE APAGAR LOS FOCOS. ALGUNAS CONCLUSIONES.....	95
6.1. Los dos hitos.....	95
6.2. La profesionalización.....	101
6.3. A modo de proyección. Otros enfoques y temas para futuras investigaciones.....	104
7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y AUDIOVISUALES.....	107
7.1. Material de prensa.....	109
7.2. Entrevistas.....	109
7.3. Producción audiovisual.....	110

Presentación de la Colección Biblioteca Plural

Vivimos en una sociedad atravesada por tensiones y conflictos, en un mundo que se encuentra en constante cambio. Pronunciadas desigualdades ponen en duda la noción de progreso, mientras la riqueza se concentra cada vez más en menos manos y la catástrofe climática se desenvuelve cada día frente a nuestros ojos. Pero también nuevas generaciones cuestionan las formas instituidas, se abren nuevos campos de conocimiento y la ciencia y la cultura se enfrentan a sus propios dilemas.

La pluralidad de abordajes, visiones y respuestas constituye una virtud para potenciar la creación y uso socialmente valioso del conocimiento. Es por ello que hace más de una década surge la colección Biblioteca Plural.

Año tras año investigadores e investigadoras de nuestra casa de estudios trabajan en cada área de conocimiento. Para hacerlo utilizan su creatividad, disciplina y capacidad de innovación, algunos de los elementos sustantivos para las transformaciones más profundas. La difusión de los resultados de esas actividades es también parte del mandato de una institución como la nuestra: democratizar el conocimiento.

Las universidades públicas latinoamericanas tenemos una gran responsabilidad en este sentido, en tanto de nuestras instituciones emana la mayor parte del conocimiento que se produce en la región. El caso de la Universidad de la República es emblemático: aquí se genera el ochenta por ciento de la producción nacional de conocimiento científico. Esta tarea, realizada con un profundo compromiso con la sociedad de la que se es parte, es uno de los valores fundamentales de la universidad latinoamericana.

Esta colección busca condensar el trabajo riguroso de nuestros investigadores e investigadoras. Un trabajo sostenido por el esfuerzo continuo de la sociedad uruguaya, enmarcado en las funciones que ella encarga a la Universidad de la República a través de su Ley Orgánica.

De eso se trata Biblioteca Plural: investigación de calidad, generada en la universidad pública, encomendada por la ciudadanía y puesta a su disposición.

Rodrigo Arim

Rector de la Universidad de la República

Agradecimientos

A los tutores Leonardo Croatto y Mauricio Olivera, por su paciencia, tiempo y el buen manejo de los momentos de crisis que tienen los procesos de creación.

A la beca CAP, sin la cual no hubiera podido estudiar una maestría. A la beca FIC que me permitió culminar la escritura de la tesis.

A la gran cantidad de músicos y entusiastas que brindaron testimonios y materiales.

A Federico Beltramelli, Virginia Bertolotti, Daniel Fernández y Santiago González, que siempre brindaron el apoyo necesario para culminar con éxito este proceso.

A Josefina y Natalia, por siempre estar ahí, apoyar, comprender la obsesión y el tiempo volcado en este trabajo.

1. Introducción

A nosotros nos auspician los refrescos nacionales,
nunca las multinacionales.

Eduardo Ribero
Karibe con K

La presente publicación forma parte de la tesis de la Maestría en Información y Comunicación titulada *Procesos de profesionalización en la música tropical uruguaya en el período 1985-2005*, presentada en el año 2019.

La declaración que abre este trabajo es un ejemplo —de una larga lista— que evidencia el lugar que tiene la música tropical uruguaya para su sociedad, según varios de sus protagonistas. Mediante investigaciones que se han aproximado a su estudio se identifica un fenómeno cultural que se mueve en una dualidad constante. Por un lado, se trata de una de las expresiones culturales de mayor aceptación popular (Dominzaín *et al.*, 2009) y por otro lado nos encontramos ante una expresión cultural poco abordada tanto por la academia (Remedi, 2014; Radakovich, 2011) como por investigaciones periodísticas (Recoba y Fernández, 2015; Recoba, 2020).

Esta investigación se refiere a la música tropical uruguaya ya que se trata de una manifestación popular que moviliza a miles de personas todos los fines de semana de manera creciente desde la década de 1950 (Aharonián, 2006). Desde un punto de vista histórico, se pueden señalar efectos colaterales de hitos tan importantes como la segunda guerra mundial. A partir de los 40, orquestas como los Lecuona Cuban Boys (posteriormente Havana Cuban Boys)¹ pasaron de recorrer Europa a visitar con asiduidad el continente americano, insertándose en la escena latinoamericana y montevideana con gran presencia de ritmos afrocaribeños. El surgimiento de este fenómeno contribuyó a que las orquestas típicas y folclóricas fueran perdiendo presencia en los locales bailables montevidianos en favor de las orquestas que reproducían los éxitos que provenían del Caribe, adaptados a la cultura de cada país (Aharonián, 2006). La orquesta Pedro Ferreira y su Cubanacan es un ejemplo emblemático de la adaptación a su cultura, ya que se trataba de una orquesta formada en su totalidad por afrodescendientes, que alternaban los ritmos afrocentroamericanos con un ritmo afrouruguayo como el candombe.² En este punto se debe señalar que, con la disolución de la orquesta Pedro Ferreira y su Cubanacan, el

1 Véase https://es.wikipedia.org/wiki/Lecuona_Cuban_Boys.

2 El candombe es un ritmo surgido en Montevideo, en la colectividad afrouruguaya originalmente afincada en las afueras de la ciudad colonial amurallada. En la actualidad esa zona se conoce como Barrio Sur y Palermo. El ritmo está estructurado por la percusión de tres tambores, chico, repique y piano, con diferente tamaño y sonoridad.

candombe canción desaparece de la escena de la música tropical uruguaya en los 60 (Goberna, 2006; Martínez, 2006; Arrascaeta, 2007). Si bien hubo un intento de continuar la propuesta a través del disco *Homenaje a Pedro Ferreira*, de Jorge Ramos y la Sonora de Oriente, ambos ritmos se fueron disociando, y continuaron desarrollándose en forma independiente. Más allá de que investigar este hecho trasciende lo propuesto en este trabajo, se considera relevante en otros abordajes responder a las razones por las cuales una expresión musical genuinamente afrouroguaya como el candombe no logra integrarse a la escena de la música tropical uruguaya, conformada fundamentalmente por expresiones afrolatinoamericanas.

1960

Un año discómano por excelencia

LOS 365 días del año transcurrido nos han deparado muchas sorpresas y exclusividades.

A los diversos sellos que se editan en el país, como Sonador, Columbia, Music Hall, Odeón, Capitol, Antor, Telefunken, Ducreté Thomson, Coral, Copacabana, RGE, Peerless, 20th Fox, Angel, Decca, Mercury, Orfeo, Barclay, MGM, Pampa, Dot, Continental, Scordito, Fonit, Calesta, TK, Philips, Dumyl, etc. se suma el impulso renovador del sello RCA Victor que ha impuesto su modalidad como otra, después de largo tiempo de silencio.

Más tarde, en el transcurso del año, apareció un nuevo sello denominado Clava.

Esta profusión de nomenclaturas disqueras nos da la pauta de que la gente se ha convertido en seleccionadora de discos, que se escuchan cada día más en platéas privadas y que todas las discotecas se enriquecen diariamente con lo más selecto y granado en la música clásica, popular yailable; que todos los ritmos del

mundo se disputan un puesto de preferencia y que todos los sellos han tratado de compensar los requerimientos de los exigentes.

Ha sido un año que nos ha revelado nuevas voces, nuevas agrupaciones orquestales, y nos ha retrotraído el encanto de viejos estilos con modernas orquestaciones.

La Estereofonía ha llegado a satisfacer las aspiraciones de pocos por el momento —ya que los aparatos receptores son escasos—, pero ha llegado con todo su potencial sonoro, transportándonos hacia los límites de la perfección fonoelectrónica.

“El pequeño gigante”, tan bien promovido por RCA Victor — Sucursal Uruguay —, ha hecho su entrada triunfal y aunque no del todo, va reemplazando al modesto 78 r.p.m. Hoy por hoy, tal como lo preconizaran entendidos en la materia, el disco de 45 r.p.m. es una joyita que ha ganado el corazón de los discómanos uruguayos.

Y el registro de 16 r.p.m. está siendo realizado en el país por Antor T.

lefunken como material de prueba acabada de gran utilidad, para las emisiones radiales ininterrumpidas o para conciertos fonoelectrónicos privados.

A este recuento global de las manifestaciones discográficas en el país, debemos señalar en forma específica los motivos de éxito de los sellos cuyas novedades y reposiciones fueron difundidas por un equipo de colaboradores y disc-jockeys, mediante las emisoras locales y Canal 10 de Saeta TV.

Por ello, destacamos en primer lugar a RCA Victor Arg. SAIC — SUCURSAL URUGUAY —, que ha motivado una profusa promoción local, con las novedades rioplatenses como: Juss D'Arienzo, Carlos Di Sarli, Anibal Troilo, Angel D'Agostino, Horacio Salgán; la rememoración de Carlos Gardel y Agustín Magaldi; la presencia musical de Los Chalchaleros, Samuel Aguayo y su Orquesta Paraguaya, Los Hermanos Abalos, la presencia artística de las Hermanas Nava-



un
saludo
afectuoso
de

PEDRITO FERREIRA

y su CUBANACAN

ENERO 1961

Artista exclusivo del sello DUMYL

Las fronteras políticas generalmente no coinciden con las culturales (Aharonián, 2012).³ En ese sentido, se señala que los fenómenos culturales producidos en Argentina tienen gran influencia en Uruguay, como país limítrofe, a través de la presencia de sus medios de comunicación. En lo que respecta al desarrollo de la música tropical en el vecino país, se identifica un proceso iniciado por el músico colombiano Efraín Orozco, que funda su orquesta en 1934 y sobre fines de la década se instala en Buenos Aires, desarrollando una sonoridad en el formato de *big band* con notorias influencias caribeñas. Posteriormente se produce un fenómeno (similar al protagonizado por los Lecuona Cuban Boys en Montevideo) a destacar con Los Wawancó, grupo constituido por estudiantes universitarios extranjeros en la ciudad argentina de La Plata. La gratuidad de la universidad promovía la migración en busca de formación, lo que llevó a que estudiantes de distintos países latinos como Chile, Colombia, Costa Rica y Perú se congregaran en la casa de estudios.⁴ Con la intención de mejorar las remesas familiares conformaron este conjunto vestidos con camisas de colores y comenzaron a presentar su cumbia a fines de la década de 1950, logrando un gran éxito en Argentina, Uruguay y el resto de América Latina. Instalaron el término *música tropical*, que resaltaba la incorporación de ritmos afro provenientes del Caribe en una cultura blanca europeísta y tanguera como la argentina de fines de los 50 y comienzos de los 60 (Alabarces y Silba, 2014); una palabra —tropical— que proviene de las bandas bailables afrocolombianas de la costa atlántica, surgida en los 30 y 40 (L'Hoeste, 2010) y que también se esparció por toda América Latina a través del término *cumbia* (Blanco Arboleda, 2008).

Desde la aparición de los estudios culturales con la Escuela de Birmingham y sus más de tres generaciones de autores, los abordajes sobre *cultura* (y más específicamente sobre *lo popular*) han ido ganando terreno en el mundo académico. Stuart Hall *et al.* (2014), uno de sus principales referentes, proponía la apertura de temas y discusiones como uno de los fines centrales de los estudios culturales, a través del aporte y la mirada desde distintas disciplinas. Sin pretender realizar estudios antropológicos, históricos, sociológicos, etcétera —pero sí nutrirse de sus herramientas—, para Hall los estudios culturales deben asumir la responsabilidad de abordar la cultura vinculada a lo cotidiano, en la que intervienen diversos conflictos (clase, poder y raza, entre otros), que están en constante movimiento y que se constituyen en fenómenos fundamentales para comprender las relaciones sociales. La proliferación de estudios sobre lo que se denomina *música popular* amplió el abanico de los estudios universitarios, generalmente reservados para

3 Coriún Aharonián (1940-2017), discípulo del eminente musicólogo Lauro Ayestarán (1913-1966), retoma los razonamientos de este respecto a que las fronteras culturales generalmente no coinciden con las fronteras políticas, refiriéndose a la «cultura con minúscula», que traspasa límites físicos y está en constante movimiento (Aharonián, 2012).

4 Véase: https://es.wikipedia.org/wiki/Los_Wawanc%C3%B3.

la denominada música culta o académica. Jesús Martín-Barbero se refería a la importancia del estudio de *lo popular* como la incorporación de otro *largo de onda* (en comparación con el discurso hegemónico), que permite captar voces de emisores no audibles en la escritura oficial de la historia. Implica asumir el lugar de *lo popular* como parte de la memoria y de la construcción de un proceso histórico, «presencia de un sujeto-otro hasta hace poco negado por una historia para la que el pueblo solo podía ser pensado “bajo el epígrafe del número y el anonimato”» (Barbero, 1998, p. 72.).

Ese terreno en el que los distintos actores disputan la creación de sentido implica la existencia de espacios para que los fenómenos culturales estén en constante reelaboración. Se identifican procesos de *hibridación* (García Canclini, 2001) que toman elementos de distintas procedencias para integrarlos, generar nuevas estructuras y disputar su lugar en el campo. En ese sentido el constructivismo estructuralista (Bourdieu, 2011) brinda herramientas para comprender la sociedad como una construcción histórica alejada de una visión polarizada, en la que prima la elaboración de un relato plural. Estos enfoques ayudan a comprender y analizar el grado de afectación en los procesos de profesionalización existentes en la música tropical uruguaya. Desde las últimas décadas del siglo xx la música popular ha sido afectada por procesos vinculados a la globalización económica y transformaciones tecnológicas que influyen en los mercados y en el consumo, así como en aspectos creativos y productivos. Precisamente, estos procesos han ganado presencia en los fenómenos culturales, que se han visto atravesados por el crecimiento de disciplinas y estudios que buscan enmarcar, planificar y viabilizar las expresiones culturales. Gestores, industrias y políticas culturales, productores y otros actores han ido creciendo en presencia, a partir de la década de 1990. En la actualidad, no se escucha con extrañeza a artistas locales hablar de gestión, producción y diversificación de roles.

La aproximación al tema comienza con la investigación realizada para la serie documental televisiva *Historia de la música popular uruguaya* (2009).⁵ Una vez iniciado este proceso en el año 2002, se constató que había muy poca información sistematizada sobre la música popular uruguaya, y esa carencia se acrecentaba si se buscaba comprender un fenómeno cultural como este.⁶ También se identificaron aspectos que conforman el discurso de

5 La serie *Historia de la música popular uruguaya* (2009) se centra en narrar, a través de entrevistas en profundidad con sus protagonistas, los principales hitos históricos y musicales entre los años 1960 y 1990. La temporada 1, compuesta de 15 capítulos de 50 minutos, fue emitida por TNU y TV Ciudad en varias ocasiones.

6 Entre las hipótesis que buscan explicar que sea un fenómeno poco investigado podemos mencionar la mirada eurocentrista sobre las expresiones de raíz afrolatinoamericana que inciden en su baja legitimación o el vínculo de una expresión cultural propia con las clases sociales más sumergidas y con espacios marginales para mostrarse (Remedi, 2014; Arboleda, 2008; Alabarces, 2008; Radakovich, 2011).

quienes integran el campo de la música popular y, entre ellos, cuestiones que se observan con mayor relevancia.

La búsqueda de profesionalidad es un objetivo perseguido por la mayoría de los músicos, aunque muchos tengan distintas formas de interpretar el alcance de este concepto: ¿Se refiere a la formación, al éxito económico, a la investigación creativa, a la calidad sonora de las grabaciones, a todos estos aspectos o a otros? La interpretación de dicho concepto es polisémica; sin embargo, la idea o noción de *profesionalización* ha ganado presencia en expresiones culturales como el teatro, el fútbol, la gastronomía, el carnaval y, también, la música.

La presente investigación aborda el estudio de *procesos de profesionalización* en la música tropical uruguaya entre los años 1985 y 2005. Un fenómeno que ha construido formas de legitimación de propuestas surgidas en las clases populares desde el intercambio, el mestizaje cultural, la apropiación, la hibridación y la interculturalidad, y que ha constituido a la tropical en una de las músicas populares de mayor aceptación en Uruguay.

Se concibe la *profesionalización* como una búsqueda que comprende a los músicos como trabajadores de la cultura y que distingue a los profesionales de los *amateurs* (Madoery, 2010). La *mediación* (Williams, 2000), entendida como proceso activo en la producción artística, permite identificar distintas etapas inherentes a la creación de una canción que le posibilitan completar un circuito necesario para ser conocida y difundida. Dentro de esos procesos se detectan roles fundamentales como el del mánager y el del productor musical, que buscan generar estrategias para que esos músicos sean escuchados y aceptados por un público cada vez mayor. En el período seleccionado los cambios tecnológicos se tornaron fundamentales, a través del abaratamiento de los insumos y la reducción de su tamaño, lo que permitió a un género musical que depende de las actuaciones en vivo mejorar el equipamiento y la posibilidad de armar el sonido en diferentes lugares (cumpleaños, eventos, fiestas privadas, locales bailables, etcétera).

Mediante la investigación documental y entrevistas en profundidad con protagonistas de la música tropical uruguaya se elaboró una historización del género musical, que abarca un período anterior al seleccionado (1960-2005) y que funciona como antecedente directo del período estudiado (1985-2005), en el que se identifican dos momentos históricos significativos que implicaron cambios fundamentales. El primero, comprendido entre los años 1987 y 1995, involucró un proceso de *hibridación* con las propuestas de grupos de parodistas del carnaval uruguayo y de espectáculos internacionales, incorporando elementos que influyeron en la puesta en escena de los conjuntos tropicales y que posibilitaron la incorporación de un público adolescente. El segundo fue el surgimiento de lo que se conoció como *pop latino*, que hizo posible entablar un diálogo con la industria global de la música popular (hecho sin precedentes para el género musical) y le permitió acceder a nuevos lugares

asociados a la clase alta de Uruguay. Ambos hitos fueron protagonizados por músicos, productores y mánager que planificaron cuidadosamente la instrumentación de estos cambios analizados en la presente investigación, que busca responder las siguientes interrogantes:

Según la perspectiva de los entrevistados, ¿qué cambios o situaciones incambiadas se produjeron en la música tropical uruguaya durante el período seleccionado? ¿Qué se entiende por profesionalización en la música tropical uruguaya para los entrevistados? ¿Cuáles fueron los cambios o las situaciones incambiadas en la música tropical uruguaya en el período seleccionado a partir de los roles del productor musical, del mánager y del desarrollo tecnológico?

Con este aporte se busca comprender la existencia de un mundo estructurado y en constante reelaboración, en el que no solamente hay relaciones de fuerza y poder, sino también voces que construyen esperanza y aspiraciones políticas y cotidianas en el ámbito de la cultura, especialmente, de la música nacional.

2. Un tema poco abordado

Este capítulo se centra en las publicaciones relevadas sobre música tropical, tanto en el ámbito académico como en el periodístico. Estamos ante un tema con escasos abordajes que busquen comprender un fenómeno cultural que es de los más convocantes en Uruguay.

2.1. Música tropical e investigación académica

En el ámbito académico uruguayo se deben señalar las investigaciones sobre imaginarios culturales desarrolladas en conjunto por Hugo Achugar, Susana Dominzaín, Sandra Rapetti y Rosario Radakovich (Dominzaín *et al.*, 2003; 2009; 2014),⁷ por ser los primeros abordajes académicos que incluyen a la *música tropical* como uno de los géneros musicales a ser estudiados desde el consumo en Uruguay. Estas investigaciones profundizan en el tema según variables como el nivel etario, la clase social y el sexo (entre otras que complejizan el análisis), lo cual permite comparar datos obtenidos en las diferentes ediciones.

Cuadro 1. Imaginarios y consumo cultural

Pregunta: ¿Cuáles son los tres tipos de música que le gustan más?			
Respuestas sobre música tropical			
		%	Total
Encuesta 2003	Tropical/Salsa/Merengue	36,0	36,0
Encuesta 2009	Cumbia	27,0	
	Tropical/Salsa	16,4	43,4
Encuesta 2014	Cumbia/Cumbia Villera/Cumbia Plancha	16,0	36,0
	Tropical/Salsa	13,7	
	Reggaeton	6,0	

Fuente: *Imaginarios y consumo cultural*. Investigaciones realizadas por equipo multidisciplinario publicadas en el 2003, 2009 y 2014, citadas en el texto

Si se parte de la investigación del año 2003, ante la pregunta ¿Cuáles son los tres tipos de música que le gustan más?, se observa que como respuesta

⁷ Si bien estos estudios se centran en una mirada desde el consumidor y la presente tesis se centra en los procesos de profesionalización que atraviesan principalmente los músicos, las mencionadas investigaciones generan información relevante respecto al fenómeno que se pretende estudiar, aportando datos cuantitativos junto a sus respectivos análisis.

el 36 % de los encuestados mencionan la opción *Tropical/Salsa/Merengue* (2003, p. 44). Para la encuesta del año 2009, los datos que refleja la misma pregunta se presentan de manera diferente, ya que el 27 % de los encuestados responden en el ítem *Cumbia*, distanciándose de la opción *Tropical/Salsa*, a la que mencionaron un 16,4 % de los consultados (2009, p. 38). En la encuesta de 2014 se presentan los datos con una clasificación diferente, dividiendo en tres las categorías que se pueden identificar dentro de la música tropical. La categoría *Cumbia/Cumbia Villera/Cumbia Plancha* es mencionada por un 16 %; la categoría *Tropical/Salsa* lo es por un 13,7 % de los entrevistados, y la nueva categoría *Reggaeton* aparece con un 6 % de preferencia. La investigación sitúa a estos tres géneros dentro del universo de la música tropical e indica que los tres sumados alcanzan un número relevante: 36 % (Radakovich, 2014). Se observa un descenso en lo que la encuesta denomina *Cumbia*, de un 27 % a un 16 %, entre el sondeo realizado en 2009 y el de 2014, posiblemente atribuible al auge comercial y la presencia en medios de comunicación de este género musical entre los años 2001 y 2006 (aspecto desarrollado más adelante, en el capítulo 5).

La investigación de Rosario Radakovich *Retrato cultural: Montevideo entre cumbias, tambores y óperas* (2011) se refiere a los géneros tropicales, y dentro de ellos enfoca a la cumbia en Uruguay, que atrae a amplios sectores de público desde la década de 1950, coincidiendo con Aharonián. Con fuertes influencias de Cuba, de la plena de Puerto Rico y la cumbia de Colombia, se fue desarrollando un proceso que desembocó en una forma uruguaya, particular, de tocar ese tipo de música (Aharonián, 2006). Esa adaptación se desarrolló durante los últimos 50 años, a lo largo de los cuales se produjeron varios puntos de inflexión dentro del género musical, que se integró a la cultura popular uruguaya. Esta última:

Se expresa a través de expresiones disímiles como el fútbol, el carnaval, el tango y la música tropical o la cumbia, que tienen en común el haber sido asociados al desenfreno popular y, por tanto, que tuvieron que adaptar su estilo para ser integrados a los gustos y prácticas culturales de sectores sociales más amplios, provenientes de las clases medias y altas (Radakovich, 2011, p. 37).

Se constata que existe una relación entre la adaptación y la ampliación de público que menciona Radakovich y el aporte realizado por Gustavo Remedi (2014), en el que destaca, entre otras cosas, la importancia de estudiar lo popular, ya que «la música tropical juega un papel gravitante en la formación cultural de los jóvenes y las mayorías populares» (Remedi, 2014, p. 22). Remedi tituló su artículo de forma clara y sugerente: «El apagón cultural y la música tropical: pailas, güiros y trompetas en el cuarto de atrás de la Atenas del Plata», en el que plantea la existencia del «rechazo de la clase

intelectual hacia una expresión cultural sobre la que se proyectan todos los vicios» (Remedi, 2014, p. 3). Se identifica una perspectiva complementaria a lo propuesto por Radakovich (2011) sobre la necesidad de adaptar su estilo para llegar a clases sociales medias y altas, buscando salir del «cuarto de atrás» que menciona Remedi. Esta idea de identificación de la música tropical y la cumbia con las clases populares tanto en el público como en los ejecutantes también es señalada en Argentina por Pablo Alabarces (2008), Silba (2010) y Semán y Vila (2010), así como en la tesis de Cintia Rodil, que investigó sobre la música tropical, la cumbia y la bailanta argentina (fenómeno cultural de la música tropical argentina con características similares a las de la música tropical uruguaya).⁸ Rodil (2005), Alabarces (2008) y Silba (2010) coinciden también en que, luego de su paso por los medios de comunicación, la música tropical argentina amplió su territorio ingresando en las clases medias y altas. La paridad con el dólar establecida por el gobierno de Menem en la década de 1990 en Argentina (entre otros factores) permitió el crecimiento de sellos locales dedicados a la música tropical, configurando un creciente negocio lucrativo (Rodil, 2005). Este fenómeno se observa junto al desembarco de la tv cable en Uruguay, poblada de canales y programas argentinos, lo que contribuyó a una amplia difusión de la música tropical proveniente de ese país en los medios uruguayos.

Se considera imprescindible atender y estudiar la música popular que escuchan una de cada cinco personas en Uruguay y que resulta mayoritaria en los barrios populares (Dominzaín *et al.*, 2003), coincidiendo con Remedi (2014) y con la idea planteada por Rubén Olivera (2014) respecto a la incapacidad del ámbito académico de poner en su justo término a la música tropical, ya que juega un papel relevante en la formación de los jóvenes y las mayorías populares. Esto sitúa a investigadores sobre el tema ante un fenómeno que por lo menos es preciso tener en cuenta y conocer.

El estudio de las prácticas culturales populares nos convoca, sobre todo porque son realidades demasiado gravitantes como para ignorar y mirar hacia otro lado. Allí no solo se forman y modelan las subjetividades contemporáneas globalizadas, también se construyen y negocian la cultura y la identidad nacional (Remedi, 2014, p. 5).

En el cambio de siglo, entre el año 2001 y 2002, llegó un momento en el que la música tropical uruguaya ingresó a fiestas de lugares asociados a las clases medias y altas de Uruguay, además de trascender fronteras. Contribuyó así a captar al público transnacional —que busca el *hit* del momento— con

8 Silba (2010) plantea que el término *bailanta* surge por la revitalización del mercado musical en argentina y la necesidad de manejar un término que incluyera los nuevos locales bailables, la difusión, la promoción, ayudando a la venta del producto, simplificando bajo un rótulo las diferentes corrientes y vertientes de la música tropical argentina.

la canción «Mayonesa», pasando a ser una protagonista principal de esos años, aunque para ello este género tuvo que cambiar el rótulo de *música tropical* por el de *pop latino*. Pasó a integrar la tendencia hegemónica y se transformó en el estereotipo de *lo latino*, borrando todo tipo de fronteras (Remedi, 2014) que parecían infranqueables hasta ese momento. Radakovich (2011) agrega que para que la expresión cultural permanezca deberá incorporar la intervención de sectores medios en la elaboración de repertorios, adaptándose a las formas del mercado y buscando vías de legitimación cultural y de transversalidad social.

Como se ha señalado, este fenómeno había comenzado a identificarse en Argentina, ya que a mediados de los 90 se produjo un crecimiento en la movida tropical de ese país. Empieza a tener mayor protagonismo en medios masivos, con una creciente presencia en bailes, discotecas y programas de radio y tv. Estos hechos tienen repercusión en la formación de las nuevas figuras *bailanteras* que acceden a lugares hasta el momento vedados para la música tropical argentina (como los almuerzos con Mirtha Legrand en televisión). En la música tropical argentina podemos detectar un cambio de imagen muy similar al que produjo Sonora Palacio y Karibe con K en Uruguay a fines de los 80 y comienzos de los 90. Bandas concebidas por productores con varios cantantes jóvenes, de piel blanca, vestimentas brillantes, lentejuelas y cuidados cabellos largos de peluquería (Comanche, Ráfaga y Volcán) desplazaron de la principal exposición mediática a artistas de raíz popular como Los del Bohío, Los Lamas, Los Palmeras o Adrián y los Dados Negros, que siguieron trabajando fuerte en las periferias del Gran Buenos Aires y en el interior argentino (Alabarces y Silba, 2014).

Dentro de la investigación académica nacional tres estudios abordan la música tropical desde otro enfoque. El primero es una tesis de la Facultad de Ciencias Sociales (Udelar) titulada *De canuto entre los planchas. Identidad e industria cultural en un subgénero tropical* (Segovia, 2008). El trabajo de Segovia constituye una investigación que abarca un fenómeno particular identificado dentro de la música tropical al que denomina *cumbia plancha* —igual que Radakovich (2011)—, situado temporalmente en un período posterior al señalado en el presente trabajo. Las otras dos investigaciones relevadas, *Si tocás pito te dan cumbia: esbozo antropológico de la violencia en Montevideo* (Fraiman y Rossal, 2009) y *Delito y cultura: los códigos de la ilegalidad en la juventud marginal urbana* (Míguez, 2008), coinciden con la investigación de Segovia en ubicar a la música tropical como objeto de estudio en un contexto de delincuencia, droga y violencia. Si bien no es la finalidad de esta tesis dar cuenta de tales relaciones, ya que desbordan el tema que se propone, resulta interesante que —salvo por lo planteado por Dominzaín, Radakovich, Rapetti y Remedi— los estudios académicos encontrados a nivel nacional se encargan de investigar los significados producidos por la música tropical en relación con el análisis de sentido en la delincuencia, la marginalidad y la violencia.

2.2. Música tropical uruguaya en el ámbito no académico

En el ámbito no académico se puede mencionar el libro escrito por el líder y dueño de una de las orquestas protagonistas de la música tropical uruguaya, Carlos Goberna (2008), quien en *Siga el baile* recorre, en forma de relatos, anécdotas de 50 años de trayectoria con Sonora Borinquen. Así también, el libro de Diego Recoba y Agustín Fernández (2015) sobre la misma orquesta se concentra en rescatar una crónica de varios días de actuaciones, mediante la que podemos observar una orquesta en un momento de popularidad creciente. De reciente aparición, el libro *Sobredosis* (Recoba, 2020) recorre un disco fundamental de Karibe con K desde un punto de vista personal, que mezcla aspectos biográficos del autor con la orquesta y el disco, estructurando un relato libre que mezcla lo periodístico con lo ficcional.

En la serie documental *Historia de la música popular uruguaya* (Pellicer, 2009) se entrevistó a referentes históricos con el objetivo de historizar e interpretar las distintas etapas atravesadas por la música popular uruguaya —dentro de la que se encuentra la música tropical—, generando información relevante que permite determinar las características principales, procesos, cambios, hitos, etcétera, así como su relación con los contextos sociales, políticos e históricos en los que se enmarca. En la citada serie, a través de entrevistas con algunos de sus protagonistas se logra detectar el sentimiento de pertenecer a un género que ha sido mal visto, menospreciado y dejado de lado por quienes tienen poder de decisión. Señalan como una probable causa de ese rechazo el vínculo de músicos de orquestas tropicales a estructuras militares, lo que en un contexto sociopolítico de dictadura, para algunos hizo surgir una identificación de la música tropical con la fiesta, el baile y el totalitarismo del momento (Goberna, 2006; Martínez, 2006). Olivera (2014) expresa una hipótesis al respecto, adjudicándole a la radicalización política contra la dictadura un menosprecio a la música dedicada al esparcimiento en un mundo en que la coyuntura demandaba una visión crítica.

Con el paso del tiempo se pueden observar cambios respecto a la aceptación de la música tropical, hasta determinado momento asociada a las clases sociales menos favorecidas. En un hito sin precedentes, en el año 2013 la Intendencia de Montevideo le entregó la distinción de ciudadano ilustre al dueño y fundador de Sonora Borinquen, Carlos Goberna (Recoba y Fernández, 2015). Este reconocimiento está fuera del período que abarca la presente investigación (1985-2005), pero se considera un hecho determinante que no es casual, ya que sobre el final del período seleccionado se produjeron cambios significativos en la música tropical uruguaya que lograron ampliar su público y la mirada de quienes se situaban por fuera del fenómeno cultural, sucesos que pueden tener relación con el hito mencionado.

Si bien se existen algunas publicaciones dedicadas al tema, señaladas en este capítulo, se puede considerar que la música tropical uruguaya ha sido

escasamente abordada como expresión cultural desde la perspectiva de sus creadores y protagonistas, tanto por las investigaciones académicas como por las periodísticas, a nivel nacional. Sobre todo si se tiene en cuenta que se está ante uno de los fenómenos populares de mayor arraigo y que se ha sostenido en la escena de la música popular uruguaya desde la década de 1960. Es por ello que este trabajo se propone generar aportes que ayuden a estudiar un campo poco abordado que es fundamental conocer y comprender.

3. Hitos y hallazgos principales

La investigación presentada consistió en dar cuenta de los *procesos de profesionalización* atravesados por la música tropical uruguaya en el período 1985-2005, la cual arrojó diferentes resultados. En primer lugar, se desarrolló una narración histórica sobre hitos identificados en el género musical elegido (que abarca el período 1960-2005), que busca comprender su desarrollo histórico-musical en nuestro país, para luego centrar el análisis en el período seleccionado (1985-2005), para lo cual se tienen en cuenta cambios y situaciones permanentes de la innovación tecnológica, la producción musical y la gestión a través del rol del mánager. En segundo lugar, se presentan las conclusiones relacionadas con la perspectiva de los entrevistados respecto a la profesionalización en la música tropical uruguaya.

En el período seleccionado se produjeron dos hitos fundamentales que generaron cambios relevantes en el *campo* de la música tropical uruguaya, que forjaron procesos de *hibridación* (García Canclini, 2001), de *interculturalidad* (Blanco Arboleda, 2018), de *apropiación de segundo grado* (Alabarces *et al.*, 2008) y de *despojo* (Aharonián en Cipriani, 2002). El primero de los hitos mencionados (1985-1995) consiste en el proceso de hibridación de la música tropical uruguaya con los conjuntos de parodistas del carnaval montevideano, promovido por las propuestas de orquestas como Karibe con K y Sonora Palacio. El segundo (1995-2005) es el conocido como pop latino, en el que se hibridaron las propuestas de la música tropical uruguaya con el pop internacional, promoviendo un diálogo con la industria discográfica global. Se puede señalar la existencia de unanimidad en los entrevistados al referirse a estos hitos.

Se pudo constatar que hubo cambios en la música tropical uruguaya, a través de la incorporación de productores musicales poseedores de un capital cultural y social diferente al instalado en el género musical, así como por la aparición de mánager no músicos dedicados exclusivamente a las contrataciones y la gestión. En la etapa anterior al período histórico seleccionado, las orquestas tropicales eran integradas por un dueño-músico que concentraba los roles de productor musical y mánager, con una estructura de pequeña empresa. Estos procesos fueron creando el terreno para que grupos pertenecientes al género musical abordado lograran realizar actuaciones en barrios y locales asociados a las clases altas de Uruguay, hecho que hasta la aparición del pop latino (aproximadamente en 1995) no sucedía, debido a la asociación de la música tropical con la expresión de las capas más bajas de nuestra sociedad (Remedi, 2014; Radakovich, 2011), como lo han confirmado los propios entrevistados.

En lo que respecta a la profesionalización, identificamos (por parte de los protagonistas entrevistados) un enfoque que prioriza la relación con el público y con el mercado, en la que el cumplimiento con el trabajo es lo fundamental, de modo que la investigación y la experimentación artísticas pasan a un segundo plano. Es la forma que todos los entrevistados encuentran de separarse de lo *amateur* y disputar un mejor lugar dentro del campo. A partir de la aparición del pop latino las orquestas comenzaron a componer sus propias canciones; hasta ese momento habían versionado éxitos ya existentes de autores extranjeros. Este hecho comenzó a generar una diversificación de roles (otra característica asociada a la profesionalización) que promovió una inyección económica al género a través de los derechos de autor y la aparición de autores nacionales. En este sentido, la evolución tecnológica permitió un mejor acceso a equipamiento de mejor calidad sonora por parte de las orquestas, y, al mismo tiempo, generó condiciones que no contribuyeron al desarrollo de músicos profesionales, al instalar el *playback* en las actuaciones como algo usual en el período del pop latino, hecho que tiende a desaparecer con su pérdida de auge entre los años 2005 y 2007.

A través de los datos recabados en las entrevistas realizadas encontramos un fenómeno que habla de la poca transparencia con que el mercado maneja sus políticas de difusión. La existencia de la *payola* (constatada por todos los entrevistados) implica el pago a medios de comunicación y locales bailables por pasar canciones. Este hecho pone en discusión los discursos de los medios de comunicación respecto a que se difunde «lo que la gente quiere escuchar», ya que el público no es consciente de estos procedimientos y selecciona sus gustos dentro de lo que tiene la posibilidad de ser conocido y difundido.

4. Un método adecuado para analizar fenómenos populares en los que prima la transmisión oral

La presente investigación es de carácter exploratorio en la medida en que nunca se ha estudiado el tema de forma específica en el país. Por ello, se entiende que este trabajo constituirá un aporte al campo de estudio de la cultura popular y de la música tropical en Uruguay, y asimismo, un antecedente para futuras líneas de investigación dentro de las ciencias sociales.

Este trabajo se sitúa desde el paradigma de la indagación constructivista o interpretativa, entendiendo por tal aquella que está basada en el conocimiento de la vida cultural, en tanto es la más adecuada para llevar adelante el tipo de análisis interpretativo que se desarrollará. La interacción entre el investigador y lo investigado representa la base del proceso cognitivo, el cual se produce a través de otro proceso: el del descubrimiento de la realidad por parte del investigador, que se acerca a ella libre de prejuicios y teorías preconcebidas (Corbetta, 2007).

El constructivismo concibe la elaboración de sentido como un proceso que se da entre el sujeto y su entorno, por tanto, el conocimiento no es una copia de la realidad, sino una interpretación elaborada por los sujetos que surge de los esquemas referenciales adquiridos previamente. No se trata de sumar individualidades, sino de articular lo individual con lo social. El constructivismo estructuralista planteado por Bourdieu procura superar la elaboración de mundos contrapuestos que permiten comprender las realidades sociales como una construcción histórica, en la que intervienen procesos individuales y colectivos, objetivos y subjetivos, buscando elaborar un relato sincrético y plural. Para Bourdieu (2000) los conceptos teóricos son *dispositivos de investigación* que no están separados de su aplicación práctica y que se impulsan a sí mismos a través de las dificultades que plantean o de las soluciones que aportan.

Las técnicas cualitativas seleccionadas permitieron dar cuenta de diversas decisiones en relación con el objeto de estudio observado:

1. Se abordó la investigación estableciendo categorías de análisis (roles del mánager y del productor musical, y el desarrollo tecnológico durante el período seleccionado) que dieran cuenta del grado de profesionalización dentro de la música tropical uruguaya con el fin de poder estudiar el fenómeno más allá de la experiencia de un músico en particular, y para identificar los cambios y o la estabilidad del concepto *profesionalización* durante el período establecido.

2. Se reconocieron los momentos históricos significativos dentro de la música tropical uruguaya durante los años seleccionados por este trabajo. Se utiliza el concepto *momentos históricos significativos* en el entendido de que son hitos, identificables en el tiempo, que representan cambios determinantes en lo musical u organizativo dentro de cada género musical, con mayor o menor influencia de los contextos sociales y políticos.
3. Se identificó y localizó a los músicos y productores que fueron protagonistas del fenómeno de la música tropical uruguaya durante el período observado, en calidad de informantes calificados, para que dieran cuenta de las particularidades significativas de los momentos históricos seleccionados.

En una primera etapa se utilizó la técnica cualitativa de *investigación documental*. «Los documentos incluyen prácticamente cualquier cosa existente previa a y durante la investigación [...]. Los datos obtenidos de los documentos pueden usarse de la misma manera que los derivados de las entrevistas o las observaciones» (Valles, 1999, p. 120).

A partir de lo planteado en la definición anterior se procedió a la investigación documental para lo cual se tuvieron en cuenta los siguientes puntos: a) relevamiento bibliográfico sobre música popular uruguaya (en general, y específicamente sobre música tropical) y b) documentos (artículos de prensa, fotografías, relatos históricos, videos, etcétera) que brindan información de los distintos momentos históricos. La implementación de esta técnica brindó insumos para la historización en lo que respecta a la identificación de músicos y productores referentes.

En una segunda instancia se aplicaron las técnicas de entrevista en profundidad y análisis de fuentes secundarias: recopilación de documentos personales del informante clave y especializado sobre la música tropical durante el período observado (artículos, declaraciones, informes, libros, videos, etcétera), entendidos como textos culturales (Shore & Wright, 1997) y que funcionaron como fuentes de datos y como corpus de análisis.

- a. Análisis de fuentes secundarias: documentos personales. Entre los aspectos más importantes a destacar hay que hacer una distinción respecto a cualquier documento en cuya producción no haya intervenido el investigador. Se trata de un criterio metodológico. En este caso se procedió de la siguiente manera: a.1) se coordinó un primer encuentro con cada entrevistado (seleccionado previamente como referente) en el que se le explicitó la razón del trabajo y se le solicitó todo tipo de documentos personales en relación con la música tropical (canciones, discos, entrevistas, fotos y videos, entre otros); a.2) se procesó la documentación recabada con la finalidad de analizar las dimensiones culturales, sociales y tecnológicas en relación con las categorías de análisis mencionadas en este trabajo,

el tema y período de investigación. Cabe destacar que la información recabada mediante esta técnica no se enfocó en elaborar un relato biográfico sobre el investigado, sino en generar un material para interpretar un proceso cultural que sirve como insumo para las entrevistas en profundidad.

- b. Entrevistas en profundidad. La aplicación de esta técnica requirió las siguientes etapas: b.1) se analizaron *los documentos personales* que aportó previamente cada uno de los entrevistados, delimitados por los *momentos históricos seleccionados* en la primera etapa de esta investigación y los aspectos destacados en torno al concepto de *profesionalización*; b.2) se elaboró la pauta de entrevista; b.3) se realizó la entrevista en un lugar físico acordado con el entrevistado, donde pudiera darse una conversación fluida, preservando su intimidad. Para su realización se elaboró un guion temático, en el cual el entrevistador tiene libertad sobre el orden de los temas y el modo de formulación de las preguntas. Una de las características fundamentales a destacar de la modalidad entrevista especializada y *a élites* es la disposición del investigador para dejarse llevar por el entrevistado, quien desde su perspectiva va a aportar información crucial. Se busca generar una situación de escucha activa y metódica en la que no se deja que el entrevistado la guíe (al estilo de una entrevista no directiva) ni se pretende dirigirla al estilo de una encuesta (Bourdieu, 1999).

Para la selección de los entrevistados se utilizó la clasificación de Gorden (Valles, 1999) en la que destacan tres tipos generales de entrevistados: claves, especiales y representativos. En una primera instancia, se procedió con los *entrevistados claves*, que aportaron datos para poder identificar a los denominados *especiales*, en los que se centró la investigación. En lo que respecta a los fragmentos transcritos de las entrevistas, se buscó la fluidez en la lectura, evitando muletillas frecuentes, que, si bien cumplen una función específica dentro del discurso oral, pueden transformarla en ilegible para quien no participó de dicha instancia (Bourdieu, 1999).

Cabe destacar el proceso de investigación previo que se transformó en la génesis de la presente tesis, en referencia al trabajo realizado para la serie *Historia de la música popular uruguaya*. Entre los años 2003 y 2009 se efectuó un análisis detallado de documentos personales y entrevistas en profundidad que se replica en el proceso de esta investigación comenzada en el año 2015. En la investigación inicial mencionada —desarrollada, como ya se señaló, entre los años 2003 y 2009— para abordar la música tropical se entrevistó a los músicos Benjamín Arrascaeta y Néstor *Quintanilla* Arredondo (Sonora Cienfuegos), Carlos Goberna (Sonora Borinquen), Rodolfo Martínez (Combo Camagüey), Ernesto Negrín (Casino) y Eduardo Ribero (Karibe con K) y, por fuera de la música tropical, al músico Rubén Olivera y al

musicólogo Coriún Aharonián. Ese proceso de investigación generó un corpus sólido para el presente trabajo. Entre los años 2015 y 2018 se realizaron entrevistas a los músicos Fabián *Fata* Delgado (Karibe con K y Los Fatales), Carlos Goberna padre y Carlos Goberna hijo (Sonora Borinquen), Gerardo Nieto (Karibe con K, L'Auténtika y carrera solista), Charly Sosa (NG La Banda, Chocolate, Mayonesa y carrera solista) Fernando *Lolo* Viña (Sonora Palacio), a los productores Eduardo Britos y Alejandro Jasa, al autor Carlos Fernández y al periodista Diego Recoba.

La pauta de entrevista se organiza en tres partes. Estas están relacionadas con los objetivos específicos de la presente investigación, y sobre ellas se estructuró el análisis mediante los siguientes pasos: a) se leyeron las transcripciones para identificar los vínculos con las tres secciones determinadas, b) se agruparon los distintos fragmentos de entrevistas pertenecientes a las tres secciones identificando cuidadosamente la fuente, c) se reclasificó e interpretó el material, analizándolo bajo categorías descriptivas o conceptuales, d) se organizó el análisis con el fin de mantener una línea narrativa y argumental, siguiendo lo previsto en la estructura de las entrevistas y los objetivos específicos (Valles, 1999).

Se operó con flexibilidad y apertura para no hacer de las técnicas mecanismos rígidos que terminan actuando contra los objetivos planteados, al estudiar la profesionalización a través de:

1. La identificación de momentos históricos significativos de la música tropical uruguaya. A través del análisis documental y de las entrevistas en profundidad se identificaron hitos destacados por los informantes claves y especiales de la música tropical uruguaya desarrollada en Montevideo, para investigar ese fenómeno cultural.
2. La percepción de los entrevistados respecto al concepto de profesionalización. Se indagó sobre el rol y la perspectiva de los músicos seleccionados respecto al período abordado, utilizando las técnicas de análisis documental y las entrevistas en profundidad. Se obtuvo información relevante sobre lo que entendían por profesionalizarse y las diferentes visiones sobre ese concepto.
3. La producción. Por intermedio de las técnicas ya mencionadas (análisis documental y entrevistas en profundidad), en este punto se indagó sobre:
 - El rol del productor musical: se atendió a la presencia del productor especialista en optimizar los recursos del estudio de grabación para desarrollar la concepción musical general y si esta produjo cambios en el período seleccionado.
 - Los mecanismos organizacionales de gestión y producción (el *mánager*): se observaron los roles de difusión, organización y gestión de la trayectoria musical tropical y la identificación de cambios relevantes durante el período seleccionado.

- La intervención del desarrollo tecnológico: la evolución tecnológica y el acceso a tecnologías profesionales conforman un *ítem* fundamental dentro del campo. En el período seleccionado, 1985-2005, se pueden determinar cambios fundamentales en ese aspecto, como el paso de la tecnología analógica a la digital. Por ese motivo era importante relevar si el desarrollo tecnológico incidió en los procesos de profesionalización o si, por el contrario, los músicos lo utilizaron para consolidar procesos autodidactas. También se puso el foco en si los cambios tecnológicos influyeron en la producción musical, las grabaciones o la gestión de los conjuntos.

5. Evolución histórica de la música tropical uruguaya. Análisis de hitos identificados y el vínculo con la profesionalización

En este capítulo se desarrollan los aspectos analíticos del trabajo; en el comienzo se esbozan algunos conceptos fundamentales sobre los que se estructuró el análisis. Se adoptó la perspectiva de los estudios culturales, con la que se buscó explorar y explicar fenómenos que son atravesados por hitos históricos, políticos, etcétera, prácticas económicas y relaciones sociales. Este enfoque centra su potencialidad en el cruce académico, toma herramientas de diversas disciplinas (sin pretender transformarse en sus especialistas) y considera a las teorías como hipótesis y recursos que permiten interpretar y comprender los sucesos culturales (Grossberg, 2010). Se buscó generar aportes que hicieran posible comprender la música tropical uruguaya en tanto fenómeno cultural, musical y popular.

Si bien existen diferentes visiones en torno a la *música popular*, no se pretende con este trabajo dar cuenta de tales discusiones. Se parte del concepto de *mesomúsica* (Vega, 1966), para luego identificar en la música popular un objetivo comunicativo, que tiene potencial expresivo, y sobre todo, un hecho cultural generado por pautas compartidas en la comunidad que lo produce y a la cual está dirigido (Aharonián, 2012). Se entiende también que la música popular forma parte de los conceptos que no se comprenden solamente de manera intelectual y que se usan de manera automática o inconsciente (Tagg, 2006).

Se ubica a la música tropical como un género musical inscrito dentro de la música popular uruguaya y se realiza una clasificación primaria que toma en cuenta afinidades en términos de instrumentación, ritmos, características de producción, organización y otros elementos que conforman los repertorios musicales y que constituyen el *campo* de acción. De manera complementaria se adopta el concepto de *género musical* de Juan Pablo González (2008), quien lo define como un rasgo del discurso, como una construcción social en la que los habitantes de una región identifican a determinada práctica musical. Esta definición tiene aspectos coincidentes con la elaborada por Fabbri (2006, p. 7), a quien, para interpretar los géneros musicales, «le interesan más las categorías folk que los *taxa científicos*», ya que un fenómeno social como la música es generado por las mismas comunidades que la producen y clasifican por su cuenta.

En el período abordado no se puede comprender la *cultura* sin el desarrollo de públicos masivos y su relación con un concepto sobre el que observamos distintas aproximaciones desde el plano teórico y que ha sido central

en los estudios culturales: *lo popular*. Como destaca García Canclini (1987), este concepto ha sido abordado —entre otras disciplinas— por la antropología y los folcloristas, que lo conciben como el estudio de tradiciones o de formas primitivas. Si bien este tipo de estudios se ha centrado en la descripción de comunidades o grupos étnicos (a través de sus estructuras económicas, relaciones sociales, ritos, etcétera), con el desarrollo de la modernidad, el crecimiento de la población en las ciudades y el desarrollo de los medios de comunicación se generó un panorama diferente para abordar el estudio de *lo popular*. Cuando se plantea la pregunta acerca de qué es lo que genera la *cultura masiva* en la *cultura popular*, se necesita recurrir a los estudios de comunicación. Para esta tendencia, lo principal es que *lo popular* es construido por la industria cultural y su acción homogeneizante, definiendo *lo popular* no por lo que el pueblo es o tiene, sino por lo que le resulta accesible o por lo que le gusta. Por esta razón es que *lo popular* abandona el carácter ontológico que le asignó el folclore (García Canclini, 1987).

Si *lo popular* es lo opuesto a *lo hegemónico* y los medios de comunicación son los que reproducen lo hegemónico, entonces no podría existir *lo popular* en los medios. Pero al identificar a la *cultura popular* representada en los medios, «para la perspectiva comunicacional *lo popular* no es lo opuesto a lo masivo, sino un modo de actuar en él» (García Canclini, 1987, p. 6). Es ahí donde se detecta una confusión terminológica: mientras desde los *estudios culturales* para Hall (1984) *lo popular* se define por oposición a lo hegemónico, para los analistas de los medios de comunicación *lo popular* se utiliza como sinónimo de *popularidad* (García Canclini, 1987). Ambas perspectivas fueron utilizadas en el análisis del tópico de estudio planteado, determinando los diferentes sentidos que se les adjudican.

Se identifica a la música tropical uruguaya como nuestro *campo* (Bourdieu, 2000), entendido como un espacio social de acción e influencia donde se establecen una red de relaciones que definen la distribución del capital o del poder. Según este concepto se deben tener en cuenta las relaciones dispuestas entre las diferentes actividades en la cadena de producción de la música tropical, las cuales están determinadas entre sí. El presente trabajo se centra en los testimonios de protagonistas de la música tropical que se desempeñan en distintos lugares de la cadena productiva (cantantes, compositores, dueños, productores, etcétera) y que han pasado por distintas posiciones en el campo hasta posicionarse como líderes y referentes en el período seleccionado. Se busca analizar los *procesos de profesionalización* que han atravesado y protagonizado los músicos y productores musicales. Las posiciones ocupadas dentro del *campo*, distribuidas objetivamente en relación con las determinaciones impuestas por sus ocupantes, estructuran relaciones destacadas por la *homología* (Bourdieu y Wacquant, 2008), que sostiene la existencia de una correspondencia entre *gustos* y *clases sociales*. Se produce así el *enclasmiento* (Bourdieu, 1998), producto de las estrategias

que genera la clase social alta para que determinados *gustos* y *habitus* pertenecientes a otras clases sean incorporados y aceptados como parte de su patrimonio. En ese sentido, el *gusto*, en términos bourdianos, «hace penetrar a las diferencias inscritas en el *orden físico* de los cuerpos en el *orden simbólico* de las distinciones significantes» (Bourdieu, 1998, p. 174). La importancia no reside en el objeto sobre el cual se deposita el gusto, sino en la expresión simbólica de la posición de clase que ese objeto posee.

Cuando se habla de cultura en el terreno de la creación (como la música tropical), resulta fundamental la construcción del *habitus* (Bourdieu y Wacquant, 2008) entendido como «estructuras estructurantes y estructuradas». Refiere a que el accionar de los individuos se rige por ciertas pautas culturales y éticas adquiridas a lo largo de su experiencia de vida. En ese sentido, y para ilustrar con un ejemplo, dentro de la música tropical uruguaya se observa una forma de canto instalada y aceptada en la cual la emisión vocal con influencias operísticas, con amplio registro y caudal de voz se ha transformado en una de las características que aportan a la construcción del *habitus*, constituyéndose en una predisposición respecto a qué es lo que espera encontrar el público en el cantante de una orquesta tropical. Si bien no se hace referencia a patrones que toman decisiones por los individuos, el *habitus* posee una gran influencia sobre sus acciones y decisiones, conformando el conjunto de esquemas generativos a partir de los cuales los sujetos perciben el mundo y actúan en él. Al analizar procesos culturales, esas estructuras estructurantes y estructuradas que plantea el *habitus* no implican quietud o permanencia de la producción cultural. Se pueden encontrar procesos de transición constante, a través de características mediante las cuales los sectores sociales adaptan sus saberes y competencias a nuevos contextos, generando un proceso de *reconversión* (García Canclini, 2001).

La lucha por la creación de sentido contribuye a la generación de procesos de *hibridación* de culturas, entendiendo a este concepto como los «procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas que existían en forma separada se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas» (García Canclini, 2001, p. 14). Esta idea coincide con lo señalado por Ángel Rama (1984) al sostener que esa hibridación se materializa en lo urbano, rescatando el concepto de «ciclos de hibridación» propuesto por Brian Stross, que, según García Canclini (2001, p. 15), se refiere al proceso que se da en la cultura respecto a un tránsito de «formas heterogéneas a otras más homogéneas y luego a otras relativamente más heterogéneas sin que ninguna sea pura o plenamente homogénea». Esta constante transformación indica que en el planteo de García Canclini lo importante no es la hibridez, sino el estudio sobre los *procesos de hibridación* y el análisis de los procesos de cambio cultural. Utiliza el término *reconversión* para explicar las estrategias mediante las cuales diversos sectores sociales adaptan sus saberes y competencias a nuevos contextos.

De manera introductoria, se pasa a detallar el contenido de los apartados sobre los que se estructura el análisis.

El apartado 5.1 considera los términos *música tropical* y *cumbia*, utilizados de manera indistinta (inclusive como sinónimos) en varias regiones y países de América Latina, y se explicita el surgimiento y alcance de ambos términos.

El apartado 5.2 ubica *momentos históricos significativos* que aportaron a la historización de la música tropical uruguaya desarrollada en Montevideo,⁹ en lo que tiene relación con la identificación de referentes, su rol y perspectiva sobre cambios y situaciones estables del género musical seleccionado.

En el apartado 5.3 se da cuenta de la percepción de los referentes respecto al concepto de *profesionalización* y en el 5.4 se aborda en relación con la perspectiva de los referentes entrevistados respecto al rol de los productores musicales y el mánager, y, la influencia del desarrollo tecnológico en el período histórico seleccionado.

5.1. Algunos apuntes sobre música tropical y cumbia

El fenómeno cultural conocido como música tropical se extendió por toda América Latina en la segunda mitad del siglo xx, desarrollándose y adaptándose a las particularidades de cada lugar. Existe una aproximación entre la música tropical y la cumbia, y se llegan a utilizar como sinónimos en algunos países (como Argentina y Uruguay),¹⁰ aunque se refieran a canciones con notorias diferencias, como han señalado varios músicos en el proceso de investigación.¹¹ Se reconoce, en este sentido, la hipótesis de trabajo elaborada por Blanco Arboleda (2018, p. xvi), quien utiliza la cumbia como concepto genérico, ya que «no existe una cumbia, no la hay en Colombia», evocando que no se puede identificar un patrón sonoro esencial, puesto que en cada lugar que se utiliza el rótulo *cumbia* se implementan modificaciones. Prefiere usar el término genérico y en singular para facilitar su comprensión, porque en el fondo siempre existen relaciones e influencias con la cumbia del Caribe colombiano. Sitúa lo más relevante de su planteo en la determinación de un

9 Como *momentos históricos significativos* nos referimos a momentos históricos identificables en el tiempo, que representan cambios significativos en lo musical u organizativo dentro de cada género musical, con mayor o menor influencia de los contextos sociales y políticos.

10 Encontramos la utilización de los términos *música tropical* y *cumbia* de forma indistinta, tanto por parte del público como de la prensa y en ocasiones por parte de la industria discográfica.

11 Esas diferencias son señaladas en entrevistas realizadas por el autor de esta tesis entre los años 2006 y 2007 a protagonistas de la música tropical uruguaya como Carlos Goberna, de Sonora Borinquen; Rodolfo Martínez, de Combo Camagüey; Benjamín Arrascaeta y Nelson Quintanilla Arredondo, de Sonora Cienfuegos, y al musicólogo Coriún Aharonián, para la serie *Historia de la música popular uruguaya* (2009), temporada 1.

proceso intercultural-identitario en el que la cumbia se encarga de traspasar fronteras nacionales, pero siempre «desde lo popular y entre grupos sociales marginales» (Blanco Arboleda, 2018, p. xv), ubicándose por fuera del interés comercial hegemónico. Blanco Arboleda (2018, p. xvi) se refiere a un diálogo cultural-simbólico sur-sur en el que esta música «de campesinos, pobres, latinoamericanos se expande transcontinentalmente y se desarrolla bajo condiciones de desestimo, bloqueo y rechazo».

Si se rastrea la génesis del término *música tropical*, se puede mencionar una hipótesis en la investigación de L'Hoeste (2010), que lo adjudica a los arreglos de bandas bailables afrocolombianas de la costa atlántica en las décadas de 1930 y 1940.

En el habla coloquial, *música tropical* definía cualquier tipo de música con un sabor *tropical*, y era catalogada como *originaria de los trópicos*. Se consideraba bastante similar a la rumba de salón, popularizada en América y Europa durante el mismo período, y hacia los años cincuenta estaba establecida en los círculos sociales de toda Latinoamérica (L'Hoeste, 2010, p. 173).

Por un lado, L'Hoeste (2010) apunta que en Colombia la asociación con la cumbia se transformó en problemática para la élite y los sectores con aspiraciones de ascenso de clase social, que buscaban presentarse a sí mismos como asociados a la música tropical.¹² Por otro lado, en países como Argentina, México y Perú la asociación de la cumbia con los trópicos y la población afro e indígena fue una de las razones que permitió su ascenso, encarnando una forma cultural nacional que hizo del género una representación argentina, mexicana o peruana, respectivamente, con particularidades diferentes en cada país. Ese ascenso señalado en términos históricos se desarrolla en dos etapas: en primer lugar, se produce el afincamiento de una sonoridad relacionada con la migración campo-ciudad en otros países de América Latina, siendo la cumbia una herramienta que les permite construir una identidad propia, un sentido de pertenencia y arraigo en ese nuevo territorio. En segundo lugar, se da un proceso en el que las versiones nacionales logran acceder a las clases sociales más elevadas, consiguiendo adaptaciones

12 Para L'Hoeste (2010) la cumbia surge en la costa norte de Colombia, con raíces afrocaribeñas y una formación con mayoría de instrumentos de percusión, haciéndola un ritmo muy reconocible aun en su novedad. En sus inicios, su débil asociación con la identidad colombiana permitió que la cumbia fuera adoptada y adaptada a las necesidades de distintos países. La cumbia se popularizó en Colombia solo donde podía presentarse como tradición folclórica y lo suficientemente blanqueada para atraer a las clases medias y altas. Se dieron procesos como el desarrollado por Carlos Vives al reelaborar la cumbia y el vallenato, fusionando ritmos folclóricos y generando un proceso de hibridación, algo similar a lo que Martín-Barbero (1987) llama *recontextualización* de la práctica cultural, en la que la música consciente de su pasado trasciende el mito y consolida una nueva memoria musical que rebasa lo que era presentado como forma musical nacional. Para L'Hoeste, más allá de las buenas intenciones de Vives, lo que se obtiene es un híbrido que atenúa las características afro del vallenato y la cumbia.

locales de la cumbia y promoviendo procesos de internacionalización (Blanco Arboleda, 2018).

5.2. Tirando los primeros pasitos. Un poco de historia

Cuando se aborda el análisis de la *música tropical* como expresión popular, su vínculo con la *profesionalización* y su desembarco en el gusto de las élites en Uruguay (hacia fines de la década de 1990), se necesita enmarcar el trayecto histórico de esta corriente comenzando por un recorrido de las etapas previas al período seleccionado.

La música tropical es un fenómeno paralelo que se da en toda América Latina [...] se da un factor de mestizaje con lo africano y hay una especie de subcultura mal vista por el sistema, pero adaptado a la idiosincrasia de cada lugar. En los 30 y 40 aparece como muy importante la música afrocubana de exportación con los Havana Cuban Boys y los Lecuona Cuban Boys (Aharonián, 2006).

Luego de varios procesos de expansión de ritmos como la conga, la rumba, el chachachá, el mambo y demás, a nivel continental, en la segunda mitad de los 50 aparece en Montevideo Pedro Ferreira y su Cubanacan. A medida que transcurrió la década de 1960 se fue desarrollando una escena local con bailes multitudinarios (Club Colón, Euskaro Español, Platense Patín Club, entre otros), adonde concurrían miles de personas para bailar al son de varias orquestas.

ARRASCAETA: Yo nunca vi una orquesta que arrastrara tanta cantidad de gente. Cuando Pedro Ferreira actuaba, los que estaban cerca perdían siempre y cualquier baile te llevaba arriba de 2 000 y 3 000 personas.

ARREDONDO: Le llamábamos *arrastre* en aquella época; qué arrastre tenía Pedro Ferreira. La gente lo seguía y el final de fiesta de él eran los candombes, que arrasaban con todo, ninguna orquesta se compara con esa; que me perdonen los colegas (Arrascaeta y Arredondo, 2007).

Se fueron construyendo las pautas culturales y el conjunto de esquemas a partir de los cuales se concebía a los bailes de música tropical. Esta música era considerada como una expresión asociada a las clases con menor capital cultural, económico y social de la sociedad. Las orquestas típicas y *las jazz*¹³ comenzaron a perder terreno con las orquestas tropicales en los lugares que

13 Desde el punto de vista popular se hablaba de *la típica* y *la jazz* para referirse a ese tipo de orquestas, no se decía «la orquesta de jazz».

presentaban música en vivo, fueron cambiando las pautas culturales y transformando la propuestaailable. La cotidianidad de las clases más sumergidas incluía concurrir a los bailes de música tropical todos los fines de semana.



Sonora Borinquen, 1969. Baile en Platense Patín Club

A comienzos de los 70 se puede ubicar uno de los *momentos históricos significativos*. Se comenzó a generar un cambio musical que le dio una identidad propia a la *música tropical* que se toca en Uruguay y que perdura hasta hoy. En la década de 1960 las orquestas de música tropical uruguaya tocaban los ritmos tropicales emulando y reproduciendo la estructura creada en su lugar de origen, «el son tal cual se tocaba en Cuba se tocaba acá; la cumbia tal cual se tocaba en Colombia se tocaba acá» (Martínez, 2006), pero a fines de los 60 «comenzó a llegar la plena, danza de Puerto Rico, que es cuadradita» (Goberna, 2006); la empezaron a tocar en los bailes y gustó.

Estaba de moda Cortijo y su Combo, y la plena; la gente quería plena, los enloquecía. Todas las orquestas hacían eso, y algunas hacían cumbias. Cienfuegos hacía candombes cuando iba a Buenos Aires porque había una colectividad muy fuerte de uruguayos (Arrascaeta y Arredondo, 2007).

Como todo lo que le gusta al público, la plena fue incorporada a los repertorios de las orquestas hasta que en un momento reemplazó a los otros ritmos y se empezó a desarrollar una forma uruguaya de tocar esa plena danza. «Era más fácil de bailar, son ritmos a tierra que permiten que cualquier torpe pueda bailarlos, [...] el famoso paso patito [...] el público sabe dónde

poner el pie, dónde apoyarse; la salsa es un poco más complicada de bailar» (Aharonián, 2006). Este proceso fue generando una vertiente uruguaya de lo tropical. «Un día le muestro a mi amigo Arrascaeta, percusionista de Sonora Cienfuegos, una plena danza y me dijo: “Malvín”,¹⁴ como diciendo “mal, no me gusta”. Y a partir de ahí, en la jerga de los músicos se le llama el malvinazo» (Martínez, 2006). Arrascaeta concuerda con Martínez y agrega otros detalles a la construcción del malvinazo.

«Chichito Fernández, que era uno de los compañeros cantantes, se reía y decía: “Malvín, Malvín” y cosas que yo sentía que ya me estaban molestando. Porque me molestaba porque yo justo me había mudado para ese barrio. Y le digo: “Loco, ¿por qué le decís ‘Malvín, Malvín’?”. “Porque estaba todo mal”, respondió. En realidad, si lo veíamos como sentíamos las cosas, estaba mal, pero el calor que se había dado estaba bien» (Arrascaeta y Arredondo, 2007).

El malvinazo mencionado es un síntoma producto del estigma y el enclausamiento (Bourdieu, 1998) que percibían sus hacedores y protagonistas, y crearon un nuevo término como ironía ante las críticas (generalmente provenientes de fuera de la música tropical) que buscaban la reproducción exacta de los ritmos originarios del Caribe. Si bien contribuyó a generar una identidad musical propia, la separó de los ritmos afrocaribeños y pasó a ser una expresión identificable con los gustos de las clases menos pudientes de Uruguay. Así era más sencillo discriminar que si se tratara de música internacional presente en los medios de comunicación a nivel mundial. Si se sigue el razonamiento de Bourdieu (2000), para que haya *gustos* tienen que existir *bienes clasados* de *buen* o *mal* gusto. Esa distinción (generalmente elaborada por las clases hegemónicas), si no es cuestionada, puede implicar el desconocimiento y la no valoración de un proceso cultural genuino desarrollado por las clases menos pudientes.

ARRASCAETA: El músico nuestro, en general, tiene la influencia del candombe cuando hace la división de la música y nosotros tocando teníamos ese problema, siempre como que la candombeás y [...] nosotros dijimos: el de la tumbadora hace una plena candombeada, el del piano una guarachita, el del bajo hace una plena sambeada, y el de las pailas con el cencerro una base de la plena que hacía en esa época Moncho Leña, que hacía la plena con timbales, por lo menos lo que escuchábamos (no estaban los videos), [...] hicimos una plena que tenía un color, que estaba bien, nos gustaba, pero no era lo que tenía que ser de acuerdo a la música que en ese caso era la plena que estábamos tocando.

ARREDONDO: Todos estos divagues que les decimos que los hacíamos en el ensayo fueron avalados por la gente, y eso nos alentó a seguir, a continuar buscando. (Arrascaeta y Arredondo, 2007).

14 Malvín: barrio de la ciudad de Montevideo.



Sonora Cienfuegos. 30/04/1967

La necesidad de clasificación de los bienes o expresiones surgidos en la sociedad (que llevó a que esta música fuera etiquetada como *vulgar* en contraposición a lo *distinguido*) contribuyó a generar obstáculos que impidieron dimensionar con claridad lo que estaba sucediendo en tanto *ciclos de hibridación* y *procesos de hibridación* (García Canclini, 2001). Los anteriores testimonios de Aharonián, Arrascaeta, Arredeondo, Goberna y Martínez ilustran un proceso de adaptación y *sincretismo* a la cultura propia. Más allá de que técnicamente fuera más sencillo de tocar, en la mayoría de los bailes y músicas que han formado parte de la cultura popular uruguaya predominan los ritmos en los que la apoyatura de la música y el pie del bailarín caen en el *tempo* musical, no son ritmos sincopados que responden a otras culturas.¹⁵ Cabe destacar que de esos *procesos de hibridación* se puede entrar y salir cuando se desee; esta es una de sus características fundamentales, ya que «la hibridación como proceso de intersección y transacciones es lo que hace posible que la multiculturalidad evite lo que tiene de segregación y pueda convertirse en interculturalidad» (García Canclini, 2001, p. 20). El hecho de estar ante una música cargada de prejuicios negativos contribuyó a que la adaptación musical a una identidad propia pasara desapercibida e incluso fuera menospreciada por sus propios creadores y protagonistas, que se refieren a esa adaptación como algo que está mal. Incluso ese peso sobre el propio género es manifestado por los protagonistas que se

15 Cabe acotar la excepción del candombe, que es un ritmo afrouuguayo, desarrollado en nuestro país y que es sincopado. Si bien es un ritmo propio, en las décadas del 60 y del 70 no estaba oficialmente reconocido como patrimonio cultural del Uruguay y se encontraba como expresión guetizada y excluida, integrada y reconocida solamente durante el carnaval.

iniciaron en los 60, al expresar preferencias por otro tipo de música más legítima. A Carlos Goberna (2006) le gustaría tocar tango y a Martínez (2006), salsa; pero —según sus experiencias— si se hubieran dedicado a incursionar en esos ritmos, no habrían podido proyectar a la orquesta como su fuente de ingreso principal que les permitiera vivir de la música.

Otra hipótesis dirigida a establecer las causas que desembocan en el *enclasamiento* (y en el mencionado malvinazo) puede relacionarse con el *proceso intercultural-identitario* señalado por Blanco Arboleda. El autor concibe a la cumbia como un fenómeno cultural que supera las fronteras nacionales en los países de Latinoamérica, pero desde una interacción directa entre lo popular y grupos sociales marginales. Da cuenta de un proceso sincrético en el que la cumbia procedente de Colombia se adapta en varios países y, a pesar de modificarse estilísticamente, se sigue considerando cumbia.¹⁶ Esta forma en la que se difunde la cumbia en varios países contribuye a que Blanco Arboleda plantee una diferencia radical con procedimientos hegemónicos como las prácticas desarrolladas por la *world music* (desde la industria) o la *etnomusicología* (desde la academia), que, señala, parten de la percepción de otredad y exotismo para «rescatar» el mundo tradicional, el cual debe ser «curado» bajo lógicas occidentales para estar en condición de ser exhibido (Blanco Arboleda, 2018).

5.2.1. Cuando sonaban otras trompetas.

La música tropical en dictadura (1973-1985)

Durante la dictadura la música tropical vivió un momento de auge. No era algo que molestara según los criterios oficiales de turno. Esto fue aprovechado por las empresas discográficas y algunas orquestas para vender muchos discos y tocar bastante en bailes, pero hay que dejar algo bien claro: «Las orquestas tropicales siguieron haciendo lo que estaban haciendo antes de la dictadura, no cambiaron, siguieron haciendo lo suyo» (Aharonián, 2006). Esta puntualización es importante, ya que no es un movimiento que haya surgido para apoyar al régimen dictatorial, sino que simplemente siguió en la misma línea que venía trabajando, a pesar del contexto político reinante.

Esta fue una discusión muy presente en parte de la sociedad por dos razones: a) se veía a los del movimiento tropical como los que hacían la fiesta en un momento en que el país vivía una dictadura; b) algunos de sus integrantes eran militares. La tensión entre fiesta y ambiente sociopolítico contribuyó a adicionar discriminaciones políticas e ideológicas a las ya existentes de *clase*. La porción de la población que no estaba de acuerdo con la dictadura comenzó

16 En ese sentido planteado por Arboleda podemos mencionar, en Uruguay, la edición de discos de la música tropical bajo el rótulo *cumbia*, término también utilizado en la difusión radial y en las bateas de las disquerías. En Argentina sucede algo similar con el fenómeno surgido en la década de 1990 conocido como cumbia villera.

a asociar al régimen autoritario con la música tropical (Olivera, 2014), pero los integrantes de las orquestas discreparon radicalmente con esas posturas y siguieron desarrollando sus propuestas, ya que a consideración de sus protagonistas, «se estaba viviendo un momento rejodido». Goberna agrega: «Pero la gente que iba al baile iba a divertirse, no la podíamos envenenar» (2006). También el *enclasmiento* y el desdén que se vuelca hacia la música tropical se adjudica a que:

[...] siempre fue una cosa que nunca pudimos abarcar bien, de poner bien la cultura de cadera para arriba con la cultura cadera para abajo. Lo tropical habla de la potencialidad de ciertos ritmos, habla de una uruguayez que no tiene alternativas a eso; [...] una persona que escucha cumbia no concibe la música si no es para bailar; y los otros, las vergüenzas corporales. No pueden percibirlo [el ritmo] si no tiene un buen texto (Olivera, 2006).



Combo Camagüey. 27/05/1973

En 1983 se produce otro de los *momentos históricos significativos* en que la música tropical trasciende su público por primera vez. La llegada a Uruguay de Rubén Blades hizo que gran parte de la población (más proclive con la ideología de izquierda) se arrimara a este tipo de música. Según el periodista Elbio Rodríguez Barilari en la revista *Canto Popular*, parte del público (que *a priori* tenía muchos prejuicios contra esa música) lo fue a ver

seducido por las letras y se dio cuenta de que se puede hacer buena música, de que los géneros musicales no son ni buenos ni malos. «Y aquí es donde hay que destacar la primera de las especiales características de la noche: la rara combinación de público de canto popular, atraído sin duda por el valor testimonial de la presencia del panameño, y de público de música tropical, atraído por razones puras y exclusivamente musicales» (Rodríguez Barilari, 1983). El periodista observa la mezcla de públicos, el del canto popular caracterizado por un trasfondo intelectual con un *capital cultural* (Bourdieu, 2000) interesado en la política y la poesía de Blades, y por otro lado, el de las clases populares con otro *capital cultural*, interesado en la presencia de una figura de renombre internacional y en el baile.



Revista *Canto Popular*. Octubre de 1983. Separata N.º 1

5.2.2. La fiesta. La música tropical posdictadura

En la década de 1980 encontramos otro *momento histórico significativo* que generó un *proceso de hibridación* (García Canclini, 2001) y propulsó cambios que perduran en la actualidad. A mediados de los 80 el difusor radial Eduardo Ribero se convierte en productor de orquestas y funda, en primer lugar, Sonora Palacio junto a Fernando *Lolo* Viña. «Lo más resistido de Palacio fue la imagen, con elementos más vinculados al parodismo.¹⁷ Fue la base de la revolución total que fue Karibe con K» (Ribero, 2005). Se promovió un cambio que abarcaba lo musical y la puesta en escena.

Eduardo Ribero, que estaba conmigo cuando fundamos Palacio, después pasa a Karibe y arma la formación. Inclusive Miguel Cufós no empezó en Karibe; había estado tres meses en Palacio, y después se pasa; aparece Piolín, el Fata, y ahí es ese famoso contrapunto de los 90 entre Karibe y Palacio, con una fórmula muy similar; se nos tildaba de que éramos parodistas. Yo un día lo tuve que convencer a Aldo Martínez y los muchachos con videos que traje de Estados Unidos, donde le mostré el Gran Combo de Puerto Rico, donde los cantantes como Jerry Rivas tenían una postura de baile que era formidable. Ahí entendieron lo que yo les estaba explicando (Viña, 2015).

Los cambios se empezaron a dar en el ida y vuelta con el público, al incorporar la coreografía y los vestuarios vistosos y llamativos para la época. Se trataba de atuendos caros, con características de espectáculo de revista del momento. No se debe dejar de mencionar el contexto internacional en el que se inscribe este momento de la música tropical uruguaya, como expresó Diego Recoba:¹⁸

En los 80, basado en lo que estaba pasando a nivel tropical en Estados Unidos, que era en ese momento la capital de los ritmos tropicales, principalmente en Miami, se empiezan a integrar cosas más del pop y del melódico en la tropical uruguaya muy de a poco. Podríamos hablar de El Cubano de América, Maracaibo, lo que termina de cuajar en Karibe con K y Sonora Palacio a fines de los 80 (Recoba, 2017).

17 Hace referencia a una de las categorías del concurso de carnaval en Montevideo, certamen conformado por humoristas, murgas, parodistas, revistas y sociedades de negros y lubolos.

18 Escritor y editor uruguayo; investigador sobre música tropical. Es periodista cultural para medios de Argentina, España y Uruguay. Cofundador de la editorial La propia cartонера. Coautor del libro de crónicas *Hasta Borinquen. Medio siglo de la decana* (2015).



Sonora Palacio 1987

En 1989 se produce otro de los *momentos históricos significativos* que generaron cambios que llegaron para quedarse en la música tropical uruguaya. Eduardo Ribero funda Karibe con K, continuando y profundizando las transformaciones que había comenzado a practicar con Viña en Sonora Palacio. Al destacar la influencia internacional que llegaba al país, el propio Ribero explica: «Consumía espectáculos que venían al Uruguay con puestas en escena, vestuario, etcétera, y quise incorporar eso; lo hice de a poco en Karibe» (Ribero, 2005). Esa intención comenzó a ampliar el terreno de la música tropical uruguaya, (e incorporó cambios que pasaron a ser parte de las estructuras estructurantes y estructuradas que plantea Bourdieu) que viró hacia una estética de atuendos en colores brillantes y muy vistosos, ya que hasta ese momento los integrantes de las orquestas lucían riguroso traje o *smoking*.

Puse pelos largos en contraposición al corte militar, les puse trajes especiales con lentejuelas, y coreografía. Aposté a la imagen y a juntar la pareja con temas románticos, hay que terminar con los saltitos [...]; tenía elementos altos, flacos, facheros, muy buena imagen, y faltaba mover el escenario: la coreografía. Entonces convocamos al coreógrafo Fernando Couto. [...] Con Palacio y Karibe se lanzaron todas las demás orquestas. Karibe parecía Manzanares,¹⁹ con sus 59 sucursales (Ribero, 2005).

19 Manzanares fue una cadena de supermercados iniciada por inmigrantes gallegos en Montevideo, cuyos orígenes se remontan al año 1918. Contó con una creciente presencia



Karibe con K. Tapa edición en cd

Se puede estar ante lo que Bourdieu llama «hacer época» (Bourdieu, 2000, p. 168), cuando un artista logra una posición hegemónica al imponer un estilo que va generando varias orquestas similares; esto tuvo sus efectos negativos y positivos. Se priorizó lo estético (al ir hacia otro terreno que el provocado por la apertura de público que generaron las letras de Rubén Blades) y se realizaron cambios en los esquemas generativos a partir de los cuales los sujetos conciben a la música tropical uruguaya. Pero, como todos los *procesos de hibridación*, generó una disrupción que no fue bien vista por algunos protagonistas de la música tropical del momento.

Yo estaba contra el cambio de Ribero, que no fue él solo, fue con Viña. Y se pusieron tiradores, sacaron gente de carnaval y empezaron a bailar; y me pregunté: «¿Qué hago? ¿Me pongo a bailar, como intentaron otros de

de sucursales en el medio uruguayo hasta el año 2003, momento en el que la empresa dio quiebra y cerró todos sus locales.

mi época?». Y consideré que lo nuestro era tradicional. Aparte, ¿qué voy a bailar, con un montón de kilos y varios whiskys? (Goberna, 2006).



Sonora Borinquen. Foto de tapa para el disco *Mirame*, 1981.

Rodolfo Martínez, de la orquesta Combo Camagüey, reafirma esa idea, remarcando el cambio de público que impulsó este proceso en el que lo musical no era lo principal.

Esos cambios mataron a la música tropical uruguaya, empezaron con otro estilo de cantantes con buena facha [...] trajo adolescentes enloquecidas con los cantantes; [...] poco a poco todas las orquestas entraron, menos Borinquen, Cienfuegos, y nosotros, que seguimos en nuestro estilo. Éramos veteranos, buenos músicos y no estábamos para hacer coreografías. Nuestro trabajo bajó (Martínez, 2006).

Cabe destacar que el concepto mencionado, «hacer época» (Bourdieu, 2000), puede tener un efecto *desclasante*, haciendo caducar a otros que hicieron época en el pasado, o puede eternizar a orquestas de larga trayectoria transformándolas en clásicos. En el caso que se está analizando actuó en las dos formas. Este cambio tuvo un efecto *desclasante* en el corto plazo, ya que llevó a que algunas orquestas con varios años se separaran (o bien porque intentaron asumir la renovación y no pudieron, o porque no quisieron hacerlo, siguieron como en la etapa anterior y no lograron mantenerse); otras, sin embargo, continuaron incambiadas y se conservaron vigentes, lo cual contribuyó

a que en el mediano y largo plazo se transformaran en clásicos, como sucedió con Sonora Borinquen.

Lo que pasó fue que hubo orquestas que tuvieron que dejar de tocar, que no pudieron adaptarse. Hubo algunas, como Sonora Borinquen, que tuvieron que aguantar el temporal y decir: «No podemos hacer lo que hace Karibe, vamos a seguir haciendo lo que hacemos siempre». Y después hubo un grupo de orquestas que dijeron: «Si Karibe lo hace, podemos hacerlo nosotros», y creo que, a nivel artístico, hubo muy poca cosa valiosa ahí. Y lo de Karibe fue un fenómeno que después terminó tragándose todo [...] había boliches que los contrataban dos veces, para abrir y para cerrar. La gente quería escuchar Karibe; y cuando terminaban de tocar, por los parlantes pasaban Karibe; y eso fue una cosa que se tragó todo (Recoba, 2017).

Dentro de los aspectos positivos manejados por Goberna y Martínez, si bien Karibe con K y Sonora Palacio no lograron trascender las clases populares, consiguieron ampliar la franja etaria a la que llegaba esta música (según testimonios de sus protagonistas), incorporando al público adolescente.

Además, se observa el *proceso de hibridación* que comienza a darse al integrar a la música tropical distintos aspectos ya mencionados de otros estilos, puestas en escena y espectáculos. El proceso anterior se había homogeneizado y aparecieron nuevas influencias que hibridaron la propuesta.

Un día estaba tocando en el Montevideo Rowing Club y sube al escenario Dalton Negrín, el hermano de Ernesto, y me dice: «Lolo, ¿no te das cuenta de lo que está pasando? La gente no baila, te mira. Eso es lo que yo quiero». Era tanto el espectáculo que se veía arriba del escenario; la gente no estaba acostumbrada, la gente estaba acostumbrada a bailar. Ese fue el gran cambio que hubo, el antes y el después (Viña, 2015).

Cuando se avanza en el proceso histórico de la música tropical uruguaya se encuentra lo que García Canclini (2001) llama *reconversión*, al intentar explicar la forma en que la música tropical se adapta a nuevos contextos. Cuando Karibe con K estaba en la cumbre, Ribero observó que uno de sus integrantes tenía mucho éxito con los temas más movidos o fiesteros. Siempre con la racionalidad económica como principal criterio, Ribero impulsó que Fabián Fata Delgado lanzara su orquesta,²⁰ Los Fatales. En un principio era un emprendimiento en conjunto, pero debido a la alta cantidad de trabajo que tenía Ribero con otros proyectos, continuó Delgado como el dueño y cantante de esa nueva agrupación.

20 Fabián Fata Delgado, oriundo del Cerro, barrio popular de Montevideo en el que la música tropical tiene mucho público. Antes de transformarse en cantante fue DJ en discotecas. Le gustaba la música pop inglesa. No era consumidor de música tropical.



Los Fatales. Gira por Australia 1998

Cuando Delgado asumió la responsabilidad de tener su orquesta propia, comenzó por buscar su repertorio en lugares no usuales para la movida tropical uruguaya, y observó lo que sucedía en el trópico más cercano. La música popular brasileña en todas sus expresiones —bossa nova, samba y el posterior pagode—²¹ llegaba a todas las clases sociales, tanto en Brasil como en Uruguay. Los Fatales empezaron a versionar canciones del repertorio brasileño, impulsando otro proceso de cambio significativo para que la música tropical comenzara a acceder a espacios y lugares asociados a las clases más pudientes (según testimonios de sus propios protagonistas). Acompañaron el cambio musical con un cambio estético, abandonaron las lentejuelas y la brillantina, se recortaron el pelo y adoptaron un vestuario más sobrio. «Las nociones de clase y lucha de clases sirvieron para poner en evidencia que la identidad se va modificando en relación con los cambios históricos de las fuerzas productivas y de las relaciones conflictivas en la producción» (García Canclini, 1995, p. 172). De esta manera, lo popular concebido desde lo comunicacional como sinónimo de popularidad (García Canclini, 1987) deja de ser conceptualizado como algo estático.

21 El *pagode* es un estilo brasileño de música que se origina en Río de Janeiro, Brasil, como un subgénero del samba. *Pagode* originalmente significaba una celebración con comida, música, baile y fiesta (Fuente: Wikipedia).

Una de las orquestas que derivó de Karibe —Los Fatales— dijo: «No hagamos cosas como lo de Karibe. Vamos por nuestro rumbo, vamos a tratar de hacer bailar a la gente con tropical ortodoxa, pero a la vez con fusión», y eso fue lo que derivó en el pop latino. A la gente le empezó a gustar esa cosa, los productores vieron que había un público potencial que no era el de siempre, que estaba ahí esperando, y algo de Los Fatales les gustaba y dijeron: «Va por este lado». Ahí es como que se cierran los 90, con el pop latino. Si bien fue en el año 1997, 1998 —por ahí—, creo que, a pesar de que el calendario indicaba otra cosa, la década termina ahí y arranca otra nueva era (Recoba, 2017).

Este conjunto de cambios contribuyó a que la cultura hegemónica permitiera que se moviera la barrera simbólica e incorporara conjuntos de música tropical a su vida cotidiana. Si bien la clase dominante seguía consumiendo productos artísticos que garantizaban su *distinción* o *diferenciación*, buscando ese *valor distintivo* o *enclasante* (Bourdieu, 1998), parecía tener una suerte de *recreo* en el que se permitía codearse con los gustos de las clases populares, aunque ese *recreo* nunca fuera total, ya que la propia casa o el auto donde se escuchaba esa música —e incluso el estéreo que la reproducía— son objetos en sí mismos portadores de *distinción*. A partir de este cambio se puede observar la *apropiación de segundo grado* (Alabarces *et al.*, 2008), ya que implica un reconocimiento por parte de la cultura dominante y a la vez una diferenciación que permite mantener la distancia.

Una de las formas que encontró Fabián Fata Delgado fue la incitación a la fiesta, al goce, a lo cual apelan todas las clases sociales. Como se ha mencionado, ese *recreo* fue incorporando estéticas y ritmos que no eran propios de la música tropical en ese momento, y que eran bienvenidos en las fiestas de la clase alta.

Una de las cosas que más intentó hacer fue quitarle eso de terraja,²² el gran insulto que se le hacía a la tropical de parte de los que no gustaban de la música tropical. Entonces, de algún modo, la coartada del Fata parece ser: «Miren que esto no es en serio, esto es en joda». Si vos hacés algo en joda, no te pueden decir que tenés pretensiones de nada serio. Haciendo eso, planta su orquesta por fuera de esas críticas. No viste a las orquestas con brillo ni nada de eso, y hace una orquesta para divertirse, estrictamente para bailar. En ese sentido está muy bien y es muy genuino, no bastardeó el género porque las raíces de la vieja plena todavía estaban, había una intención de rescatar. Me parece que al Fata le servía todo lo que hiciera bailar. Entonces, si hacía bailar la vieja tropical, rescatémosla (Recoba, 2017).

22 *Terraja*: expresión popular del lunfardo uruguayo que hace referencia a algo que es considerado de «mal gusto».

Es la *obligación del goce* instaurada en la sociedad del crecimiento que plantea Baudrillard (2009, p. 83). Hay que probar todo, no hay que perderse nada, aunque eso signifique despojarse de los prejuicios de clase, etnia, grupo, religión, etcétera. Es más sencillo que los sectores acomodados hagan un *tour* por las expresiones de los menos acomodados que a la inversa. El derecho a la felicidad y al goce transforma el nuevo producto cultural en mercancía, contribuyendo a que lo más importante sea su valor como producto a ser consumido. «Todos los hombres son iguales ante la necesidad y ante el principio de satisfacción, pues todos los hombres son iguales ante el valor de uso de los objetos y de los bienes (mientras son desiguales y están divididos ante el valor de intercambio)» (Baudrillard, 2009, p. 40).

Cuando se abordan temas desde la perspectiva de los estudios culturales, se debe tener en cuenta el contexto en el que se desarrollan los fenómenos estudiados. Al final del siglo xx se vivieron años de «reorganización de los mercados simbólicos y políticos en los cuales se diluyen los espacios de negociación» (García Canclini, 1995, p. 168). La acción política se vio gradualmente reducida a su espectacularización en los medios, adquiriendo un *carácter abstracto*, lo cual atenúa la importancia de la participación política, los partidos, los sindicatos, la huelga, etcétera. Se pierde la distinción entre lo real y lo simbólico, todo es *simulacro*, no queda espacio para el razonamiento, para la *negociación*. Es así que ese contexto de espectacularización creciente fue propicio para la ampliación del público, el cual optó por una música que, según los protagonistas entrevistados, está basada en la fiesta y el espectáculo.

La cultura hegemónica es aprehendida por los individuos para poder desempeñarse de manera satisfactoria en el mundo público. La *negociación* se instala en la subjetividad colectiva, y es construida en la vida cotidiana de manera inconsciente. «Los conflictos no ocurren hoy únicamente entre clases o grupos, sino también entre dos tendencias culturales: la negociación razonada y crítica o el simulacro de consenso inducido mediante la devoción por los simulacros» (García Canclini, 1995, p. 168).

5.2.3. Entre chetos y cumbieros. Exclusión y segregación territorial

Según sus protagonistas la música tropical permeó las clases más pudientes de la sociedad en un momento en que Uruguay vivía una de las crisis sociales y económicas más graves de su historia reciente. Parecía darse una contradicción, ya que, en años en los que se atravesaba un período caracterizado por el aumento exponencial de la distancia entre las clases sociales, la producción musical que representaba a las clases más desprotegidas llegaba a entablar un diálogo con las más acaudaladas. «En 2003 la pobreza afectaba aproximadamente a un quinto de los hogares de la capital uruguaya» (Katzman y Retamoso, 2005, p. 132).

Durante muchos años Uruguay tuvo una imagen de país igualitario y tolerante. Sin entrar en el análisis sobre si se está ante una realidad o una construcción mítica, ese país creado o idealizado comenzó a derrumbarse también en el imaginario social.

Entre otros cambios de época se reconoce el incremento de la distancia social entre los más pobres y los más ricos, a lo que se suma la fragmentación de la clase media y su empobrecimiento. Tal escenario muestra un progresivo debilitamiento de la confianza social básica: miedos, estereotipos, prejuicios y exclusión. Para principios del siglo XXI, al empobrecimiento estructural se suma el estancamiento social (Radakovich, 2011, p. 62).

A través del surgimiento de la orquesta Los Fatales comienzan a desarrollarse pautas que generan un diálogo con el mercado de la industria internacional, como es reconocido por los protagonistas de la música tropical uruguaya entrevistados.

Con el Fata arranca el ciclo de la universalidad, si se le puede llamar así. Ahí sí la música arranca para Carrasco,²³ a los boliches [...]. Había orquestas del pop latino que no pasaban ni por la puerta de los bailes donde tocaba yo [...]. Con las luces y sombras, yo tengo que reconocer que la música tropical se difundió con la llegada de esta nueva camada de gente (Goberna, 2006).

Este testimonio de uno de los protagonistas de mayor trayectoria en la música tropical uruguaya sirve para ilustrar acerca de la segregación territorial. En el lenguaje popular montevideano se habla de avenida Italia como una calle que divide las clases sociales: al sur, hacia la costa, la más pudiente; y al norte, las clases medias y bajas. A través de esta investigación se observa cómo un fenómeno cultural asociado a las clases menos pudientes logra cruzar ese muro imaginario al introducirse en las fiestas de las zonas donde reside buena parte de la clase alta (el barrio montevideano de Carrasco y el balneario Punta del Este, en Maldonado) durante un momento histórico en el que la segregación territorial aumentaba de forma exponencial con la crisis del 2002.

Una de las consecuencias de los procesos de segregación territorial es que impiden actuar como iguales en el espacio público a personas de distinta condición socioeconómica, con lo cual estas pierden *capital social* y vínculos que representan posibilidades laborales o educacionales que implican una mejora en sus condiciones de vida. Seproduce una estratificación de los barrios, lo cual trae una estratificación de los servicios. Estos hechos perjudican mayormente a los habitantes de las zonas de menos recursos, quienes enfrentan un fenómeno de segregación progresiva, pero no se los protege de

23 Barrio montevideano identificado con las clases altas.

la promoción y el alcance de las campañas destinadas a incitar el consumo (Kaztman, 1999).

5.2.4. Todo lo que había tomado se me subió pronto a la cabeza. La música tropical conquista nuevos espacios para tocar

Luego del accionar de la orquesta del popular Fata Delgado algunos músicos vieron la posibilidad de insertarse en un atractivo mercado que estaba comenzando a ampliarse. Eduardo Britos y Alejandro Jasa iniciaron la composición de canciones para tres conjuntos diferentes: Chocolate, Monterrojo y Nietos del Futuro. Era la primera vez que se apostaba a un repertorio con mayoría de composiciones propias, ya que los derechos de autor que se cobraban en ese mercado constituían un premio muy seductor. Un dato relevante es que al igual que Fata Delgado, que había iniciado su carrera en un ámbito ajeno al tropical (como DJ en discotecas de música pop en inglés), estos dos compositores tampoco provenían de dicha escena. Con un *capital* diferente al de la música tropical y un *capital social* y *cultural* elevado (formación universitaria en Berkeley y trabajos en publicidad), Britos y Jasa fueron preparando el terreno para que la música tropical fuera bien recibida por quienes tienen mayor capacidad de consumo, y promovieron otro *proceso de hibridación y reconversión* (García Canclini, 2001). Los dos casos mencionados tienen características disímiles respecto al vínculo con las orquestas tropicales. Por un lado, Fata Delgado compartía pautas culturales de la música tropical y del carnaval, ya que vivía en un barrio muy consustanciado con esas manifestaciones artísticas; pero en sus comienzos le gustaba la tarea de DJ y concurría a discotecas donde se escuchaban los éxitos de la música internacional. Según sus declaraciones, sus preferencias se inclinaban por «otro tipo de música», pero inmediatamente agrega: «aunque en el barrio se escuchaba mucha música tropical, porque yo me crié en el Cerro» (Delgado, 2015). Por otro lado, Britos y Jasa se manejaban en el ámbito publicitario, creando jingles. Jasa tenía una banda de *covers* en inglés reconocida en el momento (Brumas) y Britos había realizado cursos cortos de producción musical como oyente en la Universidad de Berkeley. Se trataba de músicos que no tenían ninguna cercanía (ni capital cultural, ni capital social) con la música tropical. «Hay que reconocerlo; con un toque de soberbia, decíamos: “Nosotros acá hacemos los cambios, acá nadie trabaja bien como profesional” [...] y obviamente que había gente muy profesional» (Britos y Jasa, 2014).

Estos compositores buscaban ampliar la puerta de ingreso a las clases más pudientes que había abierto Fabián Fata Delgado, y para tales fines diseñaron una estrategia. En primer lugar, la música tropical uruguaya incorporó códigos más pop, como los manejados en el mercado internacional de la música popular. Como ejemplo se señaló la adopción del bombo marcado a tierra, que emula a la música electrónica y a la música disco, las cuales eran

muy bien recibidas en las fiestas de las clases altas. En segundo lugar, se observó que se generaron cambios en el léxico. Se prohibió utilizar la palabra *sabor*, tan típica de la música tropical.

Queríamos que la mujer fuera protagonista, que fuera ganadora sobre el varón; que se hablara en tiempo presente, que [el argumento] estuviera situado en la disco; y lo otro —fue lo que más costó— fue darle movimiento y color; asociás con un color y tiene mucho que ver, y después el movimiento. Y teníamos bien claro que el tema [su título] tenía que resumirse en una palabra, entonces buscamos esas técnicas de cuando hacíamos comerciales de publicidad (Britos y Jasa, 2014).

La letra de las canciones no habla del *baile* como espacio físico, habla de la *disco*. Se busca utilizar el término usual con el que las clases medias y altas se refieren a los lugares de moda y que luego se popularizaron. Gerardo Nieto, uno de los cantantes más conocidos del momento, cuenta: «La gente que antes iba al Palacio Sudamérica, a LaCasa de Anita, se volcó a las discotecas. La sorpresa no fue grata para todas las orquestas, algunas se disolvieron. Otras tuvieron que adaptarse» (Aleman, 2010).

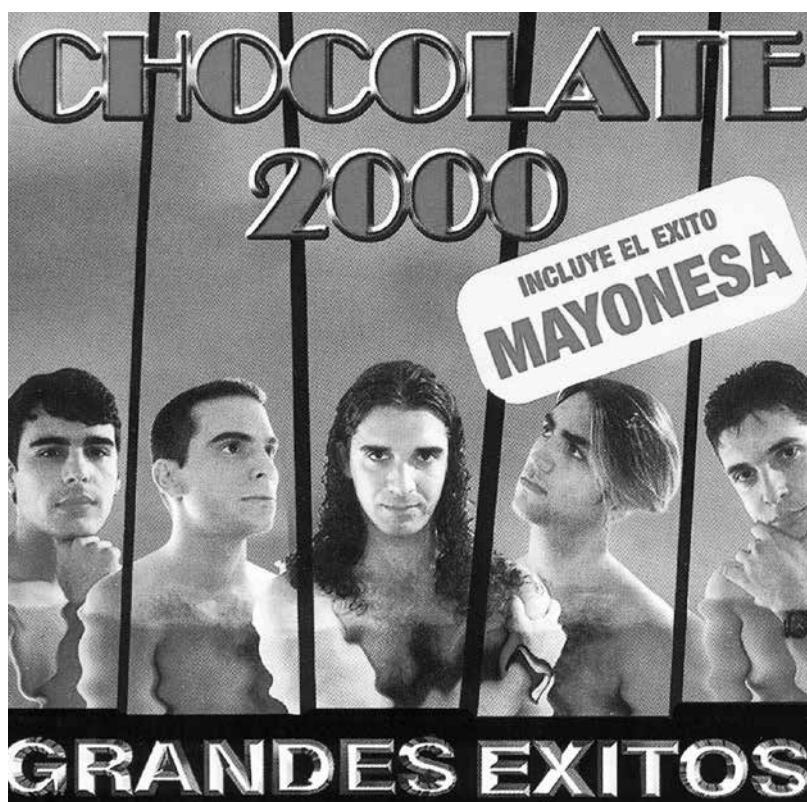
Para culminar ese intento de diferenciarse de la cumbia y la música tropical, esta movida adoptó el nombre de pop latino, hecho que probablemente haya colaborado en la aceptación por parte de un público más amplio. «El Fata Delgado empezó a hablar de pop latino por encargo de EDEL Music, un sello argentino que se negaba a editarlos en aquel país bajo el rótulo de cumbia y los emparentaba con música pachanguera como la de LosAuténticos Decadentes o LaMosca. LosFatales tenían un sonido distinto» (Aleman, 2010). La posibilidad de ingreso a otros mercados fue generando el terreno propicio para incorporar un nuevo rótulo.

Una vez llegué a Argentina con LosFatales y me dijeron: «No digan en las notas “música tropical”, porque acá es otro tipo de música, es LaNueva Luna, Ráfaga [...], digan “pop latino”». Te estoy hablando del año 2000, 1999. De hecho, estuvimos nominados en el 2001 al premio Gardel como pop latino [...], como que es más cheto²⁴ decir pop latino que tropical; entonces en Argentina, en las notas, decíamos: «Hacemos fusiones de ritmos»; yo decía que son derivados de la salsa con una mezcla de candombe, de pagode de Brasil, de bosa nova; eso eran LosFatales. Si bien no es cien por ciento música tropical, porque el candombe y la música brasileña no son tropicales, en la fusión había que buscarle un nombre y ellos le encontraron ese (Delgado, 2015).

24 Cheto: término del lenguaje popular uruguayo utilizado para referirse de forma despectiva a las personas pertenecientes a las clases sociales altas y a sus gustos.

De esta manera se dio otro proceso de *reconversión* (García Canlini, 2001). Como se ha señalado, la vestimenta dejó de ser la clásica de las orquestas tropicales (hasta ese momento se había usado el *smoking*, y luego KaribeconK había impuesto las lentejuelas, el brillo y los arabescos) y pasó a ser ropa juvenil informal que se inspiraba en el formato norteamericano de bandas juveniles (al estilo de Backstreet Boys, Menudo o New Kids on the Block). En esta *reconversión* se puede reconocer la influencia de lo que García Canlini (1995) menciona como cambios en la *comunidad interpretativa de consumidores* que trascienden las fronteras de las naciones, refiriéndose a códigos compartidos a través de las redes internacionales de comunicación, ya que:

[...] sin dejar de estar inscriptos en la memoria nacional, los consumidores populares son capaces de leer las citas de un imaginario multilocalizado que la televisión y la publicidad agrupan: los ídolos del cine hollywoodense y de la música pop, los logotipos de jeans y tarjetas de crédito, los héroes deportivos de varios países y los del propio que juegan en otro componen un repertorio de signos en constante disponibilidad (García Canlini, 1995, pp. 51-52).



Tapa del cd Chocolate. Año 2001

Cuando se observa el consumo cultural globalizado, no se obtiene la polarización entre *culturas subalternas* y *hegemónicas* expresándose como el terreno de disputa entre lo tradicional y lo moderno, «sino como adhesión diferencial a subsistemas culturales con diversa complejidad y capacidad de innovación» (García Canclini, 1995). La música tropical uruguaya es una expresión que consumen principalmente las clases medias y bajas (Radakovich, 2011), pero que logra expresarse en los medios hegemónicos de comunicación, sobre todo a partir de fines de los 90. Las fronteras entre la cultura hegemónica y la subalterna o subordinada comienzan a tornarse en apariencia porosas a fines del siglo xx. Aunque las clases sociales siguen ejerciendo una gran influencia cultural que se transmite generacionalmente, la globalización ha promovido nuevas miradas sobre conceptos como el *capital cultural*, la *distinción* de Bourdieu (1998) y las *subculturas* de Hall *et al.* (2014). Sara Thornton (1995) incorpora el concepto *culturas del gusto*,²⁵ definiéndolas como todo aquello que los medios etiquetan como *subculturas*. Thornton concibe que a partir de la década de 1990 las pautas de *distinción* se vinculan más con el *capital subcultural* que con el *capital cultural* de Bourdieu, en el sentido de que se utilizan pautas de alguna subcultura para diferenciarse de otras. Muchos conceptos se desarrollaron con el fin de dar cuenta de este cambio (tribal, posmoderno, etcétera) desde lo conceptual, pero estos conceptos fueron absorbidos por una cultura juvenil más diversa y heterogénea en relación con la clase social y el género. Se operó un nuevo cambio cultural en el que la filosofía promovida por los medios de comunicación fomentaba el individualismo y no el proyecto colectivo, actuando —dichos medios— como integradores de la sociedad y las subculturas en la sociedad de mercado (Hall *et al.*, 2014).

La existencia de la *comunidad interpretativa de consumidores* (García Canclini, 1995) generó que productores como Britos y Jasa buscaran dentro de ese marco una identidad propia para cada uno de sus emprendimientos: Chocolate, Monterrojo y Nietos del Futuro. A Monterrojo le dieron un perfil en el que lo tropical se solapaba con *ska* en canciones más rápidas en el *tempo*, que incluían una guitarra eléctrica en la formación y eran cantadas a modo de hinchada de fútbol. En Nietos del Futuro adoptaron una presencia percutiva muy fuerte, que sonara tribal:

Pero eliminamos elementos para que no se cruzaran entre sí métricamente; si era plena, que va tocada con el charleston, le sacábamos el charleston [...]. No inventamos; simplemente utilizamos, sacamos, cambiamos, y nos gustaba, y creo que le dimos ese perfil a los tres grupos (Britos y Jasa, 2014).

25 Así las denominó Sara Thornton en su investigación «Culturas de club» (1995), buscando adaptar los conceptos surgidos en la Escuela de Birmingham para analizar a las juventudes y su comportamiento.

Hasta que llegaron a la orquesta Chocolate, a la que le dieron un perfil más popular uruguayo, utilizando características de la murga y del candombe. Para su canción emblemática, «Mayonesa», habían estudiado el éxito de la canción española «Macarena», cantada por Azúcar Moreno, y habían concluido que gran parte de su suceso radicaba en la coreografía. Comenzaron un diálogo más fluido con Jorge *Coco* Echagüe, cantante de Nietos del Futuro, con el fin de que se encargara de las coreografías. El resultado fue inmediato. Latelevisión argentina aceptó los cambios implementados por las orquestas uruguayas, que empezaron a actuar con asiduidad en los programas de mayor *rating* e inversión publicitaria.



Tapa de cd. Monterrojo. Año 2000

Más allá de que todas esas estrategias compositivas y publicitarias promovieron la llegada a individuos con *capitales culturales, económicos y sociales* diferentes, no hay que desconocer el peso de algunos medios de comunicación a la hora de instalar una canción. Una de las primeras acciones que Britos y Jasa llevaron a cabo fue conseguir que Berch Rupenian difundiera

sus canciones.²⁶ También Juan Carlos *Colorado* Cáceres, dueño de los conjuntos Chocolate, Monterrojo y Nietos del Futuro, y director de La Ley FM, tenía programas en radios que difundían principalmente música tropical y llegaban a las clases populares.

Como plantea García Canclini (2001), las nuevas tecnologías generan interacciones más fluidas entre *lo culto* y *lo popular*, una estrategia urdida para instalar el producto en todos los medios masivos, canales de TV, radios, revistas, etcétera. Para ello se observa la necesidad de recurrir al *capital social y cultural* de los productores, que les permita acceder a quienes tienen poder de decisión en los medios de comunicación. En esa mixtura entre *lo culto* y *lo popular* se fue generando la noción de *popularidad* que profesan los medios, los cuales:

ven a la cultura popular contemporánea constituida a partir de los medios electrónicos, no como resultado de diferencias locales, sino de la acción difusora e integradora de la industria cultural [...], al mercado y a los medios no les importa lo popular, sino la popularidad (García Canclini, 2001, p. 240).

Se recurre nuevamente a la utilización de la noción de *lo popular* (desde el enfoque comunicacional) a partir de una perspectiva que analiza el concepto de la cultura masiva y los medios de comunicación buscando observar lo que al pueblo le gusta y no lo que el pueblo es (García Canclini, 1987).

Justamente Charly Sosa, cantante del éxito emblemático del pop latino «Mayonesa», narró su sorpresa cuando presenció el funcionamiento de esta maquinaria de posicionamiento internacional de canciones. Si bien la propuesta de Los Fatales fue la encargada de ampliar el público dentro de Uruguay, la canción «Mayonesa» fue la encargada de ingresar al mercado internacional, hecho que no se había registrado hasta ese momento. En la tv argentina el éxito fue tomado por las productoras mexicanas Fonovisa y Televisa y de allí fue catapultado a España y a países de habla no hispana como Finlandia, Japón o Suecia.

Dicho éxito, que parece ir multiplicándose sobre sí mismo estableciendo un diálogo que Baudrillard (2009) denominó *profusión*, parece estar presente debido a la gran acumulación de vidrieras que experimentó el pop latino. A través de los medios de comunicación se mostraba a esta música asociada al glamur y la belleza, que copaba los programas de verano en la principal ciudad balnearia uruguaya, Punta del Este. La música establecía

26 Berch Rupenian fue un empresario, dueño de la FM Concierto, que en el momento era de las más escuchadas por las clases medias y altas. Durante la década de 1990, la mayoría de la música difundida en las radios FM era en inglés. Concierto FM no emitía música tropical uruguaya.

un discurso metonímico, repetitivo, de la materia consumible, de la mercancía, que se convierte, mediante una gran metáfora colectiva, gracias a su exceso mismo, en la imagen del don, de la prodigalidad inagotable y espectacular que es la imagen de la fiesta (Baudrillard, 2009, p. 5).

Se observa el crecimiento exponencial de la bailanta argentina²⁷, que desemboca en los programas más populares del vecino país, que llenaban la grilla de la tv uruguaya (Susana Giménez, Mirtha Legrand, Marcelo Tinelli, entre otros). Se puede mencionar lo que Alabarces (2008) denominó *plebeyos políticos*, en referencia a integrantes de clases medias y altas con presencia mediática que adoptan pautas de la cultura popular, distorsionando el sentido y la identidad del fenómeno. Con el acceso al cable y los videos, en los 90, el peso creciente de la imagen televisiva fue aumentando la cantidad de opciones y por lo tanto fragmentando los tipos de públicos. Surgían programas específicos de bailanta argentina que llegaban a Uruguay. Sus principales referentes se transformaban en figuras públicas y protagonistas de un negocio millonario, en una Argentina que vivía la paridad de su moneda con el dólar. «Mientras tanto el ritmo de la *bailanta* se colaba por todas partes en las grandes ciudades y los sectores medios la incorporaban sin culpas, luego del visto bueno que ricos y famosos le habían dado a “esa música pegadiza”» (Rodil, 2005, p. 4).

Estas figuras que comienzan a ser asociadas a la música tropical favorecen la aceptación de ese género por un público más amplio, y esa *apropiación de segundo grado* (Alabarces *et al.*, 2008) contribuye a que pase a ser de todos; como contrapartida se diluyen las fronteras y esta música deja de representar un símbolo de identidad propio de un sector de la sociedad. En definitiva:

[...] le quitaron el alma. Para poder vender un fenómeno que era marginal, sucio, reo y terraja —como decía mucha gente—, lo que se hizo fue limpiar no solo la música de lo visual, sino también desde las letras; limpiar todo rastro de lo popular, del barro que a determinado público no le gustaba. Lo lograron con éxito, porque realmente maquillaron a la tropical, y lo pudieron vender como un producto al público que no era de la tropical, incluso al público prejuicioso de la tropical; pero perdió el alma (Recoba, 2015).

Todas las transformaciones generadas por el rédito empresarial y el estudio de mercado se insertan en una lógica de cambio continuo, lo cual contribuye a que las nuevas canciones y tendencias sean de corta duración en el tiempo, como sucedió en el caso del pop latino en Uruguay. La mayoría de las orquestas protagonistas de este proceso de *reconversión* (García Canclini, 2001) se separaron, sus referentes iniciaron otras bandas, carreras solistas o

27 En este caso se utiliza la expresión *bailanta argentina* como sinónimo de la música tropical en Uruguay, ya que era el término empleado en ese país para referirse a un fenómeno de similares características.

cambios estéticos en sus emprendimientos, generando otro proceso de reconversión que excede lo planteado en el presente trabajo.

Una de las cosas que hicieron que el pop latino durara muy poco fue no solo que era un invento de productores [...], sino que la calidad era muy mala; muchas veces porque el mercado así lo exigía, había que sacar temas, temas, temas... tener caras nuevas, chicos lindos, y no siempre eran buenos artistas (Recoba, 2017).

El auge del pop latino como fenómeno emergente había terminado, pero quedaron sus canciones, que llegaron a todos los rincones del país y a todas las clases sociales. Generaciones de niños y adolescentes de distintas esferas crecieron con la música tropical como parte del paisaje sonoro habitual. ¿Ese fenómeno habrá generado cambios hacia el futuro? Después del 2005, ¿el prejuicio respecto a la música tropical cambió, se desplazó, disminuyó o desapareció? ¿Tuvo alguna influencia en el fenómeno que se dio a partir del 2012 conocido como cumbia cheta? Preguntas que quedan para responder en futuras investigaciones.

Este apartado se cierra con una hipótesis de Recoba respecto a la incorporación de un nuevo público para la música tropical:

En los 90 era muy fuerte el prejuicio contra el cumbiero, incluso llamado así de forma despectiva. Estaba bien visto burlarse de sus decisiones estéticas, de sus canciones. Me parece que con el pop latino hay gente que se abre, y lo que está pasando en estos últimos años es una apertura, pero que tiene cosas que para mi gusto siguen siendo perjudiciales o no están buenas, y principalmente es el consumo irónico. «Yo lo consumo, pero no digas nada; es para reírme, vos me entendés». Es como una complicidad de «Bueno, vamos a hacer como que nos gusta, pero en realidad nos gusta porque es *kitsch*», [...] no me creo eso de que la gente está abriendo la cabeza y está dándose cuenta de que en la tropical hay valor, me parece que todavía falta eso (Recoba, 2017).

5.3. De punta en blanco. Procesos de profesionalización

En este apartado se analizará el concepto *procesos de profesionalización*, según lo planteado en la estrategia metodológica (capítulo 4) y en los conceptos teóricos presentados. Las nociones de *campo* (Bourdieu, 2000) y *mediación* (Williams, 2000) colaboraron para determinar las distintas etapas de análisis que se detectan en la *profesionalización* de la música tropical uruguaya. El concepto de *campo* está relacionado con la observación de la

cadena de producción y las relaciones de poder en esta; no se pregunta por la funcionalidad de un ámbito determinado, sino que describe el entramado de relaciones que se observan en un ámbito social concreto. La ocupación de lugares no es dictada por la posición dominante, sino por la propia lucha en el *campo*.

El concepto de *mediación* se relaciona con la identificación del proceso activo que transcurre desde la creación embrionaria del hecho artístico hasta su inserción en la cadena productiva, que lo transforma en un objeto con posibilidad de ser conocido y consumido. Se trata de un proceso inherente al objeto artístico, no es un proceso de encubrimiento entre el arte y la sociedad. Una canción, después de ser concebida, necesita atravesar determinados procesos que le permitan ser conocida y escuchada.

En el análisis se aplican los conceptos de *profesionalización* en música popular de Jordán (2006) y Madoery (2010), que implican trascender el *hobby* y concebir al músico profesional como un trabajador de la cultura que pretende distinguirse del músico amateur.

5.3.1. La percepción de los músicos entrevistados respecto a la *profesionalización*

En esta sección se presentan las diferentes perspectivas de los protagonistas entrevistados respecto a la *profesionalización* y lo que entienden por profesionalizarse.

Se observa que, según la percepción de los músicos entrevistados para esta investigación, se concibe en primer lugar a la *profesionalización* como el cumplimiento de las tareas que se demandan a cada integrante de la orquesta: «Ser profesional tiene que ser todo, tenés que estar bien vestido, no podés trabajar borracho, tenés que ensayar, la orquesta tiene que ser correcta, tenés que cobrar» (Goberna y Goberna, 2015). Estet testimonio de Goberna plantea varios de los puntos principales para los protagonistas de la música tropical uruguaya que posicionan a los músicos como trabajadores (Madoery, 2010). Se espera de ellos el cumplimiento de la tarea y el cuidado de la imagen que se busca proyectar. La gran mayoría de las actuaciones de las orquestas de *música tropical* se desarrollan en fiestas y bailes nocturnos. Los excesos son tentaciones a las cuales la orquesta y sus integrantes deben ser impermeables, de acuerdo a los referentes entrevistados.

La imagen que tiene la gente con un músico (no importa qué música toque) es de bohemio. «¿Te sirvo un whisky?». No te preguntan: «¿Qué tomás?». Les decís: «Dame una bebida light», y: «Dale, me estás jodiendo». Entonces parece que estamos emparentados a la noche, con los vicios. A veces decir *profesional* es muchas cosas, no solamente el tema de la conducta de la persona; es llegar en hora, sonar bien, que no se corte nada, que los cables

anden bien, que la banda esté bien vestida; muchas cosas hacen profesional a un grupo, más allá de tomarte un *whisky* o un refresco (Delgado, 2015).

Estar bien vestido, con la indumentaria cuidada y presentarse en hora es una tarea fundamental de cada integrante de la orquesta. Cabe destacar que lo primero que surgió en todos los entrevistados, cuando se indagó sobre qué interpretan por profesionalización, tiene que ver con el cumplimiento de su función en tanto se constituye en un trabajo. En ese sentido, Carlos Goberna padre comentó que «el tipo que es perezoso, en dos semanas escarmienta; entiende que tiene que llegar en hora, porque lo dejamos tirado y nos vamos». Y Goberna hijo agregó:

A las 22.00 horas nos juntamos en esta esquina; 22.05, 22.10 nos fuimos. El tipo se quedó ahí o se gasta 500 pesos en un taxi hasta la chacra donde íbamos, o se pierde un toque y dice: «¿El segundo toque dónde es?», y se toma un taxi para ahí. Eso es ser profesional (Goberna y Goberna, 2015).

Se identifican otros temas recurrentes para los entrevistados que surgen alrededor de la *profesionalización*, referidos a la idoneidad de quienes están arriba del escenario y a que la ejecución de los instrumentos sea realmente en vivo. Algunos de los entrevistados conciben al *playback* como engaño al público.²⁸

Pensando en la música, ser más profesional sería tocar todo en vivo, no tener ninguna secuencia. Perdés algunas posibilidades, tener más gente en el escenario para desarrollar todo lo que perdés de electrónico por estar secuenciado, tenerlo con tipos que estén tocando arriba. Pero también tenés que mirar del otro lado, toda la estructura que armes, si tenés mercado [para eso], porque la gente del *rock* no toca en bailes, toca en espectáculos a los que va mucha gente, puntuales, en lo que les va fenómeno y me parece genial. Pero si tocaran todo el tiempo en bailes, como tocamos nosotros, de repente no podrían tener la estructura que tienen, o no tendrían el tiempo de armado, que no es fácil; porque en quince minutos tenés que entrar y salir entre la gente y tocar en otro lado; no es fácil trabajar de esa forma. Profesionalizarse sería hacer todo en vivo, donde realmente los músicos profesionales estuvieran arriba del escenario y aquel que hace mímica no tuviera lugar arriba del escenario (Viña, 2015).

Con «hacer mímica» Viña se refiere al fenómeno que se dio con el cambio a pop latino (introducido en el apartado anterior), debido a que se instaló el *playback* de los instrumentos como forma de actuar en los bailes. La crisis que

28 Se habla de *playback* en referencia a actuaciones en donde se simula estar tocando o cantando, pero la música o gran parte de ella es reproducida desde una grabación.

atravesó Uruguay en el año 2002 terminó influyendo en este sentido. La necesidad de trabajo impulsó la modalidad de *playback* al extremo tal que ya no era necesario que quien subía al escenario con un instrumento fuera músico o supiera cómo tocar un instrumento. «Seentra a degenerar todo; cuando yo salí en esto había algo que existe hoy en día, pero no le dan mucha bola, que se llama AUDEM» (Nieto, 2017). AUDEM, Asociación Uruguaya de Músicos, era una organización que defendía los intereses de los músicos, ya que se encargaba de implementar los tres tipos de tarifas que regían en los bailes según la cantidad de gente (los locales multitudinarios, por ejemplo, tenían tarifa de primera, y así sucesivamente). También se hacía cargo de los contratos y los pagos, quedándose con un 5 % para costear su funcionamiento y personal administrativo; pero eso se fue perdiendo. La influencia de la crisis fue promoviendo que muchos músicos dejaran de realizar ese aporte.

¿Qué pasó? Lo que regía eso era que el músico tenía que tener un carné, no podía tocar cualquiera, dabas una prueba con profesores de AUDEM, músicos más calificados, más viejos, [...] no era improvisado, no era cualquiera que subía a un escenario. Después el tiempo del pop latino cambió todo eso, [fue] la crisis de la música tropical, que se desarmó y pasó a los boliches. Hubo un pánico en la música tropical y nos borramos de AUDEM para que no nos sacaran ese 5 % de las tarifas. Al no pasar la guita por AUDEM, era tierra de nadie. Cada cual contrataba a quien quería, le pagaba lo que quería; y pasó lo que pasó, se desarmaron bandas. [...] Se perdió un poco la calidad a nivel musical por la falta de AUDEM, no nos dábamos cuenta de lo que perdíamos. Fue un costo muy caro por ese 5 % (Nieto, 2017).

Son varios los músicos que coinciden con ese diagnóstico respecto a la pérdida de calidad. Según Carlos Goberna padre, a comienzos del siglo XXI «fue mortal, porque esas bandas arrollaron con todo, y lo único que tenían eran chiquilines lindos que no sabían dónde estaban parados [...], el período bravo, bravo para nosotros fue ese» (Goberna y Goberna, 2015). Además de la pérdida de calidad, se plantea la existencia de un engaño al público, ya que se simulaba algo que no era.

GOBERNA hijo: En realidad, cuando esas orquestas que tocaban con máquina o con secuencia eran contratadas, la gente no sabía, no entendía de qué se trataba, no entendía que lo que sonaba no era lo que estaba en el escenario, porque no eran músicos, y ponían un pibe lindo detrás del teclado haciendo que tocaba y lo demás era todo grabado. La gente eso no lo entendió hasta que transcurrieron unos cuantos años. Después que la gente entendió, ya dejó de aceptarlo; ya no hay prácticamente orquestas que trabajen con secuencia [...]. Empezamos a decir: «Nosotros tocamos cien por ciento en vivo». Lo decíamos porque atrás nuestro venía una banda

que traía todo grabado; no podíamos decir: «Miren que la orquesta que viene atrás está toda grabada», porque no está bien, pero sí aclarábamos que hacíamos música cien por ciento en vivo (Goberna y Goberna, 2015).

La propuesta vinculada a la movida que se conoció como pop latino (de auge entre 1999 y 2005) comenzó a incorporar el *playback*. Se está ante una situación diferente a la planteada por Viña (2015) con Sonora Palacio a comienzos de la década de 1990, que había comenzado a usar *samplers*, con algunos sonidos grabados. El caso ahora era otro. Quienes se paraban en el escenario como músicos no solamente hacían *playback*, sino que en muchos casos no sabían tocar el instrumento.

La declaración de dos protagonistas acerca de la decisión de utilizar el recurso tecnológico para hacer *playback* explica el porqué de su opción. Eduardo Britos y su socio Alejandro Jasa componían y grababan música para tres de las bandas del momento.

Nosotros usamos la misma técnica que usa Madonna, que usaban todos, usamos cosas que estaban secuenciadas, estaban grabadas y se tocaba arriba. ¿Qué te daba eso? Justamente, nosotros queríamos tener un sonido más electrónico, más pop, que no nos daba ese sonido si hubiéramos usado el cien por ciento en vivo con la instrumentación. No te olvides que tenés diez minutos para armar y cinco para desarmar, entonces no tenés prueba de sonido, como los grupos [en los] que tocábamos nosotros, que íbamos tres horas antes a probar sonido. Entonces había cosas que tenías que asegurarte que sonaran; el bombo tenía que sonar bien. Llevábamos nuestro equipo de reamplificación, donde ya estaba *preseteada* la consola, eso te lo daba la tecnología. De ahí que no tocábamos en vivo... bueno, son interpretaciones. No creo que haya mala voluntad en eso. Simplemente entré a mirar —yo soy muy curioso—, para saber qué tecnología usaban, recitales desde Prince hasta Michael Jackson, Madonna (Britos y Jasa, 2013).



Eduardo Britos y Alejandro Jasa.
Entrevista realizada por Juan Pellicer e Ina Godoy. Año 2013.

Charly Sosa era una de las voces principales de las bandas que trabajaban con la dupla de Britos y Jasa. Fue un cantante emblemático de la etapa del pop latino, y, la cara visible de la canción más difundida: «Mayonesa». Respecto al *playback* que se veían obligados a utilizar, comentó:

Los mánager mandaban, me ponían el utilero haciendo que tocaba el piano, yo no podía decir nada. Por eso lo primero que hicimos cuando formamos Mayonesa fue traer una banda de los ocho mejores músicos de la música tropical,²⁹ pagándoles unos sueldos que nunca habían ganado [...], trompetista, trombonista, timbaleros, tres componentes del rock, guitarrista, *octapad* y el bajo roqueros. Fusionamos y armamos. Loque sonaba era algo increíble. Veníamos tan atados de patas y manos, de una productora donde no podías decidir luchar y tratar de contrarrestar esa crítica tan grande que tenía el pop latino (Sosa, 2017).

En ese sentido Rodolfo Martínez, percusionista de una de las bandas históricas entre las décadas de 1960 y 1990, Combo Camagüey, comentaba respecto a su experiencia con las bandas nuevas:

He grabado las percusiones para bandas de pop latino, son fáciles. Le pregunté al director por qué no tocaban ellos y me respondió cerrando los

29 Luego de diferencias con el mánager, en el año 2004, cuatro de los cinco cantantes abandonan la exitosa orquesta Chocolate y fundan una orquesta propia, a la que bautizan como Mayonesa.

ojos, y le dije: «¡Echalos si no tocan esto!». Y al poco tiempo vi a la orquesta tocando en la tv, con el utilero tocando percusión. Ahora, pelado como yo no sirve arriba del escenario; los valores son otros. Laprofesión de músico está desapareciendo (Martínez, 2006).

Carlos Fernández incorpora un matiz respecto a la utilización de *playback*; no lo ve del todo negativo. Como productor y creador de canciones piensa en la *profesionalización* en términos del crecimiento y búsqueda de nuevos públicos, aspectos que son señalados cuando se piensa la cultura desde un enfoque en el que prima el rédito económico.

El problema es que el pop latino estaba tomando otro tipo de público. Si vos me preguntás si como músico, como cantante, estoy de acuerdo con que un grupo ponga una pista y haga como que canta arriba, te digo no. [...] Empezar a ver productos que desde lo musical o artístico no estaban a nivel de otros no está bueno, pero apuntaban a otro público, estaban haciendo otra cosa, abriendo otras puertas, no les cortemos la cabeza. Simirás el mundo, la música comercial siempre recurrió a mecanismos para ser masiva. No se inventó en Uruguay a los grupos que hacen *playback*. Desde hace veinte o treinta años siempre fue muy difícil tocar en vivo en la tv. Excelentes artistas de renombre mundial hicieron *playback*, había un cambio a todo nivel. Muchos decían: «Ponen un rubio de ojos azules que no canta nada»; pero ¿la música es como lo que a mí me gusta o la música es como lo que esa persona quiere hacer porque está convencido de que es lo que necesita o quiere? ¿Cómo lo juzgo? (Fernández, 2017).



Carlos Fernández. Autor. Entrevista realizada por Juan Pellicer e Ina Godoy. Año 2017.

Los músicos entrevistados atribuyen este cambio a la tendencia musical dentro de la música tropical conocida como pop latino, producida en la segunda mitad de la década de 1990, cuando comenzaron a aparecer empresarios no músicos como dueños de conjuntos de música tropical, algo que no era usual hasta ese momento.

Otro detalle que se puede observar respecto al término *profesionalización* es su vínculo con la diversificación de tareas, en el sentido de que cada vez se busca integrar más roles al *campo*, para que cada tarea sea abordada con mayor profundidad, con mayor detalle.

Profesionalizarse es perfeccionar nuestro trabajo. Falta más producción en la música tropical, faltan productores; uno quiere hacer mucha cosa, pero no se puede estar en la misa y en el campanario, es una realidad. Yo estoy arriba del escenario, cantando, y estoy brindando todo. Terminás un fin de semana de ocho o nueve toques, y terminás el lunes que precisás un tiempo para recuperarte. Tenés lunes, martes y miércoles para producir; falta alguien que te dé una manito, un mánager bien entendido, no solo uno que te venda (Nieto, 2017).

Nieto y Sosa coinciden en el funcionamiento autogestionado, con el control de todas las etapas. Sosa lo plantea como una necesidad impuesta por el funcionamiento del mercado y la experiencia acumulada, y Nieto explica que le gustaría delegar algunas funciones, pero no ha encontrado a la persona indicada. Delgado, Goberna y Viña también plantean que se encargan de la gestión y toma de decisiones, además de integrar la orquesta, constituyéndose esta en la forma de proceder para los referentes entrevistados. Por lo expuesto, si bien se reconoce la diversificación de roles como parte de la *profesionalización*, en el *campo* de la música tropical uruguaya los entrevistados funcionan desempeñando varios roles dentro de la orquesta.

En síntesis, la *profesionalización* es identificada también por el reconocimiento dentro del *campo*, tanto por sus pares como por el público, y la negociación por mejores condiciones laborales que se dan constantemente en estrecho relacionamiento con los valores estéticos puestos en juego dentro de la escena musical (Madoery, 2010).

5.3.2. Profesionalización e ingresos económicos

En este capítulo se indagó sobre la relación entre la *profesionalización* y los ingresos económicos y las diferencias (dentro del período histórico seleccionado) respecto a las posibilidades de concebir a la *música tropical* como el trabajo principal para los entrevistados. Entre otros detalles, el reconocimiento en el *campo* y los réditos económicos que se constituyan en el principal

ingreso son condiciones fundamentales para considerar a un músico como profesional (Madoery, 2010).

En este punto se pueden observar características dispares en los entrevistados, ligadas al período histórico en el cual fueron protagonistas de la música tropical uruguaya.

En el caso de Sonora Borinquen, los dos entrevistados, Carlos Goberna padre y Carlos Goberna hijo, tienen diferencias respecto a su principal ingreso. Mientras que su creador cuenta que ha logrado vivir solo de la orquesta por algunos períodos, en ocasiones ha tenido que manejar otras alternativas para complementar sus ingresos. En el caso de Carlos hijo, salvo en su comienzo en la orquesta, siempre ha compartido Sonora Borinquen con más de un trabajo privado.

GOBERNA hijo: En mi caso, yo tengo varios trabajos, vivo de la música. Sí, me da un porcentaje o un buen sueldo, pero eso depende de cómo uno quiera vivir; acá hay gente que vive con 10 y gente que vive con 100 [...]. Yo vivía solo de la orquesta hasta la década de 1990, que empecé a tener menos trabajo. Tuve que conseguir otro trabajo. Y después, cuando la orquesta empezó a trabajar bien, podría haberlo dejado, pero seguí trabajando [...]. Después me salió otro [trabajo] y también lo agarré. Hoy por hoy tengo cinco laburos, algunos vinculados a la música y otros que no tienen nada que ver; es buenísimo, manejo cinco trabajos y me va bien. (Goberna y Goberna, 2015).

Esa experiencia de los dueños de la orquesta con más años en la escena uruguaya (1964 a la actualidad) permite ilustrar los vaivenes de la música como oficio y como trabajo generador de ingresos. En el caso de otro de los protagonistas, Fabián *Fata* Delgado, comenzó en el año 1991 como integrante de una de las orquestas más populares del momento: KaribeconK. Como uno de sus cantantes, se vio obligado a renunciar a su trabajo, ya que no era compatible con la orquesta:

Con Los Fatales, desde que empecé, dejé todo para dedicarme a eso. En Karibe tenía la peluquería (KortesconK); dejé la peluquería y quedé con Karibe solo [...], así que calculo que desde el año 94 solo me dedico a la música. También he trabajado en televisión [...] del 2003 al 2008 en VTV, después en canal 10, 12, en diferentes programas. Eso también era un ingreso, un sueldo fijo aparte de lo otro, que nunca se sabe: un mes ganás más que el otro, un fin de semana podés tener diez actuaciones, después te quedan siete, porque llueve; algo impredecible (Delgado, 2015).

En su respuesta inmediata, Delgado tiene la idea de que desde 1994 vive exclusivamente de la música, pero luego se detiene y comienza a reflexionar

al recordar otros trabajos en televisión. En este caso, al tratarse de trabajos en programas de televisión surgidos por su popularidad como músico y cantante, se puede afirmar que esas experiencias laborales se constituyen en parte fundamental de su rol como figura pública. Se considera que en este caso se mueve sobre los límites del *campo*, pero continúa dentro de la música tropical, ya que es por su rol de músico popular que es contratado por la televisión. Desde el punto de vista comunicacional (García Canclini, 1987) se trata de un trabajo que le brinda más presencia en los medios (algo fundamental para incrementar la *popularidad* en la música tropical), no un ingreso fundamental para sostener el costo de vida. La transformación en figuras públicas y la mayor presencia mediática es un cambio esencial para los músicos populares, en un período histórico en el que los roles en los medios no son estancos y las horas de pantalla crecen constantemente para figuras con altos niveles de popularidad.³⁰

Fernando *Lolo* Viña agrega otro dato fundamental para este punto: «Desde que me despidieron de la radio, en 1988, no trabajé más para nadie, me dediqué solo a la música, solo a componer, y hasta ahora la voy llevando» (Viña, 2015). Hasta la década de 1990 lo usual en las orquestas tropicales era versionar canciones exitosas generadas en los países referentes de la plena (Puerto Rico), el son (Cuba) o la salsa (Miami), o canciones del momento con éxito en el circuito de medios internacionales.

Nosotros siempre realizábamos *covers* de aquellos tiempos. Ahí tengo que ser justo, Alexis Buenseñor, presidente de AGADU, nos decía: «Muchachos, saquen temas». Hasta que se dio la posibilidad del pop latino y nos empezamos a dar cuenta de que con la composición se podía desarrollar el exterior. [...] Desde el 2001 en adelante es cuando más empezamos a trabajar en la composición. Hoy yo me pongo a trabajar y realmente tengo una expectativa muy importante en el desarrollo de lo que puede ser el exterior, porque cuando mandás el material y decís «tema de autoría» ya te está marcando un perfil, y ese tema lo hiciste vos. Fue el caso de «Mayonesa» con la gente de Chocolate, ¿no? Indudablemente empujó, y también nos motivó a nosotros, porque en resumidas cuentas no trabajamos solo por querer colocar, porque acá todo el mundo tiene que ganar su dinero; entonces es interesante poder desarrollar un tema y tener buenas regalías, como tuvieron los muchachos (Viña, 2015).

Como bien menciona Viña, el éxito que instaló la posibilidad de acceder al mercado internacional desde Uruguay fue el fenómeno desarrollado por la canción «Mayonesa». Hasta ese momento dicha posibilidad no parecía estar

30 A partir de la década de 1990 se acrecienta el pasaje de la neotelevisión a la hipertelevisión (Scolari, 2008; Gordillo, 2009).

dentro del imaginario de la música tropical uruguaya, ya que en el mercado de la música internacional priman las grandes empresas que promueven productos generados en otros países más acostumbrados a dialogar con la industria internacional. Debido a la estrategia generada por los productores y por la lucha dentro del campo para posicionarse, se dio este éxito que convirtió a «Mayonesa» en un *hit* internacional.

En Argentina lo escuchó uno de los más grandes conductores que existen y dijo: «Esto está buenísimo». De ahí fue a Chile, de ahí a México, de México a España y de España al mundo; y la canción genera derechos desde Japón, Suiza, Suecia, Rusia. Es la canción más difundida compuesta por autores uruguayos en el mundo, después de «La Cumparsita». Es un dato que nos dio el presidente de AGADU; hoy por hoy sigue siendo la canción más pasada en el mundo (Britos y Jasa, 2014).

Carlos Fernández fue también un autor demandado que comenzó a trascender fronteras, y es otro ejemplo de la ramificación que empieza a generar el cobro de derechos de autor, etapa que hasta ese momento había sido ocupada de manera marginal por músicos uruguayos vinculados a la música tropical. Se identifica otro *momento histórico significativo* cuando el autor de canciones empieza a participar en el proceso de *mediación* (Williams, 2000) de la música tropical uruguaya, diversificando rubros, otra de las características atribuidas a los *procesos de profesionalización*.

La música tropical venía mechando cosas, no era una premisa tener repertorio propio, [...] el pop latino te pone en la situación que está cambiando la forma de hacer música tropical. [...] La gente le ve muchas contras, pero instauró en la música tropical la necesidad o particularidad de un repertorio que no hayan cantado diez personas más. Por ese lado estuvo bueno, abrió la puerta local. [...] L'Auténtika era importante, tenía quince shows por fin de semana, sonaba muy bien. Cuando saben que ese tema es mío, todo el mundo empieza: «Carlitos, ¿me hacés un tema?». Ahí empecé a trabajar mucho [...], iba con cincuenta casetes en una valijita a Argentina, nos recorriamos la capital. Sombras, Volcán; dejaba casetes por todos lados; y te empezás a ramificar (Fernández, 2017).

Si bien Fernández experimentó un aumento de sus ganancias por su labor como compositor, siempre mantuvo su trabajo privado, por lo cual percibía dos ingresos. La imprevisibilidad de un mercado que ha ido cambiando a lo largo del tiempo, generando nuevas tendencias que hacen virar el destino del dinero producido en el sector, junto a las crisis económicas que ha atravesado la región hacen que muchos de sus trabajadores tomen recaudos y diversifiquen las fuentes de ingresos.

Hace 31 años que trabajo en ANTEL, tengo 50 años de edad, debuté como cantante a los 18 años en Grupo Latino. A los 25 años me fui a Maracaibo y a los 30 canté en LaDiferencia. Hago canciones desde los 12 años y las empecé a colocar a los 22, 23 años. Hoy la música es mi ingreso principal, desde hace 15 a 17 años (Fernández, 2017).

Este testimonio ilustra la tendencia que plantean los entrevistados y que se puede constatar observando los documentos que representan los discos editados, los cuales a partir del año 2000 (en pleno auge del pop latino) muestran un progresivo aumento de la presencia de canciones originales de autores nacionales en la música tropical uruguaya.

Si bien el éxito de «Mayonesa» se considera una de las influencias principales para la demanda de canciones de autor y la inyección económica que eso genera, la repercusión no se reflejó por igual en todos los actores del *campo*. Charly Sosa, una de las principales caras visibles, y la voz principal de dicha canción, no podía vivir exclusivamente de la música.

Tuve que renunciar a mi trabajo de bancario para trabajar fuerte con Chocolate; llevaba nueve años y medio, carrera hecha. Y cuando se rompe Chocolate: «¿Y ahora?». Tengo que encontrar en la música [la forma] para poder vivir de esto, [...] como somos uruguayos tengo que ser el que produce, vende, compone. Tengo distintos ingresos y la salida de dinero para pagar todo eso lo manejo yo, sumamente organizado. Vivo, gracias a Dios, de la música desde que me fui como solista (Sosa, 2017).

Entre Sosa y el dueño de la orquesta Chocolate hubo una disputa debido a discrepancias que tenían respecto a los ingresos, ya que había renunciado a su trabajo por el tiempo que le demandaba la orquesta.

Cuando llegamos a México nos estaban esperando con tres camionetas. No eran 4x4 [...], eran 18x18, unas lanchas enormes, nunca había visto. Toda mi vida me gustaron los vehículos. Fui adelante, preguntándole a uno de los que manejaba, que resultó ser el encargado de Televisa y Fonovisa. Éramos artistas exclusivos de ellos, una megaproducción, maravilloso [...] edificio de veinte pisos. En seis tenían los distintos programas de tv; del piso uno al cinco todo lo que era radios, y en el subsuelo y debajo de todo, diarios y revistas. Si ellos querían en 24 horas posicionar un artista, lo hacían. [...] Eso llevó a que mis preguntas llevaran a que el tipo me dijera: «¿Cuántos autos tenés?». «Un Ford Escort del 87». «¿Tienes mansiones?». «Un apartamento del Banco Hipotecario que lo estoy pagando a 25 años, ¿de qué me estás hablando?». Y ahí vino la pregunta clave: «¿Tú sabes lo que estás ganando por venir aquí?». «Yo sé lo que gano, no sé lo que realmente cobran». Quedó un silencio de novela. Me hice amigo del hombre y me empezó a contar

lo que realmente cobrábamos. Para que tengas una idea, lo que yo ganaba era la centésima parte [...] yo cobraba 100 dólares por toque y un toque se cobraba 25.000 dólares, y yo era el que cobraba más (Sosa, 2017).

Esto determinó que cuatro de los cinco cantantes de Chocolate se fueran de la orquesta y armaran el grupo Mayonesa. Hasta ese momento, pese al gran éxito internacional, los intérpretes no lograban vivir de la música, según lo manifestado, algo que Sosa recién pudo conseguir al independizarse y crear su propia orquesta.

Vivo de lo que hago, soy profesional porque soy el *mánager*, productor que sube y canta. Carlos Sosa es el dueño de una fábrica, que produce un producto que se llama Charly Sosa y su banda, el dueño y el producto son la misma cosa. A mí mismo no me puedo fallar. Me tuve que profesionalizar desde lo musical; cómo están vestidos mis músicos, los arreglos musicales, manejar a nivel internacional un contrato, vender el *publishing*, las licencias; la gente no tiene ni idea. Creo que fui el primer artista uruguayo que firmó un contrato con una compañía digital internacional. Todo eso me lo facilitó haber sido el cantante de «Mayonesa». Si no me hubiese tocado vivir todo eso, mentira que hubiese aprendido todo lo que aprendí (Sosa, 2017).

En este caso se identifica una asociación entre *profesionalismo* y tener el control de todos los rubros en los que se ha ido diversificando la música tropical, abarcando más lugares dentro del *campo* en el sentido que plantea Bourdieu. Como también comentaba otro de los entrevistados, «antes, cuando arrancamos, la palabra *marketing* no la habíamos escuchado en la vida. Era raro, venía Ríbero con esas cosas y pensabas que estaba loco. Ahora es normal» (Nieto, 2017). Ese control de todos los rubros mencionado por Sosa ha significado para él tener que llevarlo a la totalidad del circuito, creando una estrategia muy artesanal para luchar contra la piratería y agregando otra dimensión en la respuesta respecto a la *profesionalización*. Si bien busca la optimización de los recursos y las ganancias, lo hace evitando la diversificación de tareas (hecho que parecería ser una característica de lo profesional).

En mi primer disco me habían dicho que habían vendido 500 discos a 600 pesos. Después iba a la feria y los veía a 100 pesos. Busqué la vuelta de producir mis propios discos. Los edito yo y los vendo yo. Eso lleva a que mi disco en manos del público sale \$200; entonces la gente, entre \$100 un disco pirata y \$200 uno original, apuesta. Saco un disco y vendo 2.000. A las disquerías les digo que a más de \$300 no lo tienen que vender. La cocina es mía y digito yo las cosas. Al público le llega a un precio más accesible y a mí me lleva a competir contra la piratería (Sosa, 2017).

Desde el enfoque economicista de la cultura, lo principal para la *profesionalización* es permanecer, subsistir desde el punto de vista económico (Tadeo, 2005); por lo tanto, si no se tiene en cuenta la subsistencia de los distintos actores del *campo* que participan en las diferentes etapas del proceso de *mediación*, por más que se muevan capitales puede transformarse en algo efímero.

La profesionalización puede venir tanto por la disciplina a la hora del trabajo como de que los que trabajan en el producto —no solo los que salen a tocar, sino los que trabajan en todas las etapas del producto— cobren por su trabajo. En el primer punto me parece que la tropical lo ha entendido [...]. A nivel de lo que es concebirse como trabajador de la cultura y de cobrar lo que corresponde, me parece que todavía hay mucho por hacer, y hay mucha autocritica para hacer. Todavía sigue habiendo muchos productores que explotan a sus trabajadores, a sus músicos. Hay una cuestión de precarización laboral complicada; son muy pocas las orquestas que logran entender la importancia de eso, de que el músico es un trabajador y tiene derechos de un trabajador [...], entonces te tiro dos mangos para que te compres unos champions y ya está.³¹ Y en un momento, cuando son pibes y les gusta la noche, la joda, las minas y cantar, eso no importa; pero después, cuando intentan vivir de eso, se complica (Recoba, 2017).

5.4. Bate que bate. La producción

Este apartado se centra en algunos de los roles fundamentales señalados por los entrevistados en el campo musical y se detiene en las estrategias compositivas, musicales y organizacionales, y, en la influencia del avance tecnológico.

5.4.1. El rol del productor musical

En el período de la música popular uruguaya seleccionado se detecta el surgimiento de productores especialistas en arreglos musicales y en optimizar los recursos del estudio de grabación, que fueron adquiriendo mayor relevancia. ¿Esto fue un proceso general? ¿Se dio también en la música tropical uruguaya? ¿Cuáles son sus aspectos positivos y negativos? ¿Generó un mejor diálogo con el mercado de la música? Se observarán algunos de los fenómenos señalados, profundizando en las estrategias generadas por los productores musicales.

31 Champions: término utilizado en el lenguaje popular uruguayo para referirse al calzado deportivo.

Se ha podido identificar coincidencias entre los protagonistas de la música tropical uruguaya entrevistados, lo cual no implica que no se hayan procesado otros cambios. El rol de productor musical desempeñado por una figura externa a la orquesta fue incorporado de manera destacada en la música tropical uruguaya a partir de la consolidación del pop latino (año 2000).

Cuando se observan las orquestas de música tropical surgidas en la década de 1960 hasta las más recientes, se puede notar la diversificación de roles en compositor y arreglador, a los cuales el dueño de la orquesta les plantea la idea y los contrata para una canción puntual o un disco. Goberna padre comentaba: «Siempre tuve arregladores; Dardo Martínez, Mario Maldonado, Jorge Velazco, que es el que arregla en la actualidad. Me manejo con arreglos para las tres trompetas, la percusión, piano, teclado y bajo» (Goberna y Goberna, 2015). El rol del productor musical que toma decisiones estéticas a la hora de realizar la grabación no era identificado como tal, se trataba de una función desempeñada entre el técnico de grabación, uno de los músicos y el dueño de la orquesta.

Por lo general prima una visión empresarial a la hora de administrar las orquestas, con un dueño integrante del conjunto que toma todas las decisiones respecto a la forma en que las canciones se presentan al público. Los ingresos y la relación de dependencia se constituyen en factores principales para la toma de decisiones, ya que dichos aspectos hacen que esta tarea sea considerada como un trabajo, en el que la racionalidad económica tiene un papel principal para concebir la *profesionalización*. Esa forma de proceder se ha ido transmitiendo generacionalmente y se transformó en el modo de funcionar de la gran mayoría de las orquestas que han protagonizado la escena local desde la década de 1960.

Eso lo aprendí en Karibe, que Oscar Gómez era el que dirigía la banda; y si bien te dejaba meter cosas, también te decía «sí», «no» «cerralo acá, mejor». Un director musical que también cuando se traslada al estudio de grabación va a dirigir la grabación después que dirigir el ensayo [...]. Eso lo apliqué en Los Fatales, con el Bocha, que un día estábamos en el ensayo y le dije: «Vos encargate de la dirección musical». Y así fue Bocha, Esteban, y ahora contraté a Mateo Moreno para mi nuevo disco, porque ya pienso hacer un disco un poco más con los oídos del exterior, y consideré que necesitaba rodearme de un productor que tenga otro paladar musical y que se adapte un poco a mi locura también (Delgado, 2015).

En este testimonio de Delgado se aprecia un cambio en su forma de proceder, ya que fue a buscar un productor musical por fuera de los integrantes de la banda, fenómeno que se da con mayor asiduidad en otros géneros musicales.

En este punto, se logra divisar con claridad el concepto de *mediación* planteado por Williams (2000), en el que reconocemos un proceso que atraviesa la producción musical identificando el *espacio social de mediación* al insertarse en el mundo profesional que trasciende el *hobby* (Jordán, 2006) y le permite transformarse en un producto con posibilidad de ser conocido y en el que intervienen varios profesionales que desarrollan la composición, el arreglo, la grabación, la mezcla, la masterización, etcétera. Como ya se ha señalado, los trabajadores de la cultura contribuyen para identificar el mundo profesional, constituyéndose en actores que inciden en el *campo*, diferenciando el amateur del profesional (Madoery, 2010).

En el apartado anterior se afirmó que lo usual en la música tropical uruguaya hasta mediados de la década de 1990 consistía en tomar canciones exitosas y el rol del autor quedaba relegado a algo marginal. La economía dentro de la música tropical comenzó a moverse en otro rubro, generando regalías por derechos de autor junto a los encargos de canciones originales. Se constata aquí uno de los cambios principales que incide en la *profesionalización* de la música tropical uruguaya, ya que músicos uruguayos ocuparon un lugar dentro del *campo* que hasta el momento había sido reservado a figuras extranjeras.

Como se ha señalado en distintos pasajes, Fabián *Fata* Delgado fue uno de los principales actores en el surgimiento del pop latino. Si bien el cambio que él propulsó comenzó con versiones de canciones brasileñas, inmediatamente empezó a componer canciones propias en un código diferente.

El Fata fue el padre del pop latino, y además tiene el mérito de ser de los que hicieron ese tipo de género y lo hicieron bien. Fue muy inteligente también al saber leer al público. Me imagino yo que fue viendo que había un público —que antes consumía con culpa la tropical— que la estaba consumiendo con un poco más de convencimiento, y quizás vio que maquillando un poco todo aquello marginal que podía llegar a tener lo tropical, haciendo como un producto más neutro, bailable y de diversión, podía llegar a colocarlo en otros lados. Y fue así (Recoba, 2015).

Como estrategia para ampliar el público se adoptaron ritmos menos prejuiciados, como los brasileños (en este caso, el pagode), los que son aceptados en Uruguay tanto por los aficionados a la música tropical como por los de los demás géneros musicales. Se reconoce aquí parte de un *proceso de hibridación* que tuvo como resultado la ampliación del público de la música tropical. Eduardo Britos y Alejandro Jasa fueron dos protagonistas de este fenómeno. De forma meditada y calibrada, desde su lugar de compositores y arregladores, se constituyeron en dos actores principales para instalar al denominado pop latino como un hito relevante a nivel internacional. Parte de este trabajo realizado por los compositores mencionados se debió a su intención de hacer llegar la música tropical a otro público, con el que ya había comenzado a dialogar

Delgado: la clase social alta. Hasta ese momento la música tropical uruguaya conformaba un fenómeno popular que protagonizaban los bailes de las afueras de Montevideo y del interior del país, pero no lograba acceder a varios medios de comunicación ni a los barrios de mayor poder adquisitivo.

Como se ha señalado anteriormente, la estrategia de Jasa y Britos como compositores y arregladores consistió en investigar el funcionamiento de canciones exitosas a nivel internacional, para incorporar sus criterios a la música tropical. Procuraron asociarse con un mánager y componer canciones para tres orquestas, experimentando así con diferentes estrategias. Desde el punto de vista musical —que es lo que interesa en esta sección— buscaron:

[Hacer] mucho hincapié en las progresiones armónicas —para los que son músicos y entienden un poco— de «Mayonesa» y de la mayoría de las canciones nuestras; no son las tradicionales de la música tropical las bases rítmicas, donde, por ejemplo, el bombo está al frente, el bajo bien marcado. Buscamos que la estética de la música fuera distinta, que los caños estuvieran bien afinados, desde la estructura, y principalmente [que] las letras tuviesen algo distinto a lo que generalmente se ha hablado, como el amor y ese tipo de cosas (Britos y Jasa, 2014).

Dialogar con las tendencias del pop internacional implicaba para ellos implementar esos cambios. Tal como se explicó, le atribuyeron una presencia fuerte al bombo marcado, al estilo de las canciones que funcionan en la discoteca, eliminaron la palabra *sabor* y disminuyeron la participación de las trompetas en las composiciones. Situaron a la mujer como protagonista en una discoteca, no en un baile, utilizando un lenguaje que no era típico de la música tropical. *La disco* (como se expresa en la canción) se asociaba a los lugares de moda para las clases medias y altas. Con un breve análisis simbólico se percibe el *enclasamiento* (Bourdieu, 1998), ya que hablar de ir a *la disco* hace referencia a un lugar adonde se va a escuchar música, además de a bailar, mientras que hablar de ir *al baile* hace referencia exclusivamente al acto de bailar.

El tema «Mayonesa» tenía otra particularidad: utilizaba elementos de la murga y del candombe. Más allá de que Fabián Fata Delgado había comenzado a incursionar en esos aspectos, «Mayonesa» fue la canción que logró posicionarse internacionalmente (elemento fundamental para lograr acceder con su música a los espacios y lugares ocupados por la cultura hegemónica) tomando elementos del carnaval, sin hacer murga ni candombe, pero referenciándolos en breves pasajes de la composición. Si bien se hace referencia a la yuxtaposición, ya que la canción en determinado momento adopta la estructura de coro y batería de murga y en otro momento se transforma en un candombe (y no en la selección de algunos elementos). Se comenzaron a generar estrategias combinadas que posibilitaron el acceso a varios públicos: a la clase alta y a las

clases populares, al extranjero y al uruguayo que vivía en el exterior, por más que no fuera aficionado a la música tropical, como Jorge Drexler.

Tenés que entender el contexto en el que escucho «Mayonesa» por primera vez. Creo que estaba circulando por la nacional 1 de España hacia el norte, y prendo la radio. Yahabía escuchado la canción en Uruguay; pero en ese contexto, en una radio fórmula, en un horario central, sentí una alegría enorme; porque cuando entrás y salís de un país aprendés a entender lo que significa la transferencia de códigos y la salida de una célula musical fuera de su contexto. Me había pasado con referencias de Los Iracundos; en el exterior, por ejemplo, te los mencionan [...]; y se lo escuché decir a Jaime [Roos] también, una visión deontológica, como de la profesión en general, aprender que un colega no necesariamente hace la misma música que vos, pero tiene esas cosas en común, esas batallas, pelear por salir afuera. Me sentí muy identificado con esa parte. Claro que no tenía nada que ver con la música que hacía en ese momento, ¿y qué? Me sentía contento y orgulloso de escucharlo, sabía lo que significaba que sonara en 40 *Principales* una canción uruguaya, y estaba muy contento con eso; sigo estándolo hoy. Luego participé, en detrimento del prejuicio de mi entorno social con respecto a la música tropical (en los 80 y 90 tenía el Sudamérica al lado de la Facultad de Medicina³² y no iba nunca, era un nabo). Hoy en día me he pasado bailando vallenato en Medellín, cumbia en Bogotá, etcétera, y haciendo un disco donde cito a la cumbia [...]. [Eso] lo podría haber aprendido allá en los 80 y no haber perdido todo este tiempo. Lo bueno es estar abierto y darse cuenta (Drexler, 2016).

Ese diálogo con la industria global, con la *comunidad interpretativa de consumidores* (García Canclini, 1995), ilustra un ejemplo respecto al funcionamiento de las redes internacionales de comunicación y a la pérdida ontológica del término *popular* desde el punto de vista folclórico, pasando de lo que el pueblo es o tiene a lo que al pueblo le gusta. No se debe perder de vista que se trata de un fenómeno que genera cuantiosas divisas en la industria del disco, lo cual contribuye a relativizar el concepto de *lo que al pueblo le gusta*, ya que el pueblo selecciona de acuerdo a lo que tiene posibilidad de ser conocido, lo que es difundido y lo que está legitimado.

Luego del camino abierto por «Mayonesa» se observa el crecimiento de compositores que comenzaron a encontrar un medio más dispuesto a incorporar su trabajo. Uno de los referentes de la música tropical, como Gerardo Nieto, adoptó una postura al trabajar básicamente con un mismo autor de

32 El Palacio Sudamérica es uno de los bailes de música tropical históricos más conocidos y mencionados de Montevideo.

canciones, que no integra su orquesta (Carlos Fernández),³³ buscando una identidad propia.

Carlos es un capo, te da el tema casi hecho, te da la línea melódica, y cuando te lo toca en la guitarra ya te lo hace medio tropical, con el bajo... la trompeta con la boca... tiene muy buen gusto, entonces se aprovecha todo lo que hace [...] [O hace] una sugerencia [...] más o menos, porque a veces le gusta que le respeten esa sugerencia [risas]. Tenemos la misma cabeza para trabajar, entonces no tenemos muchos problemas, trabajamos en conjunto (Nieto, 2017).

Esa relación es clara y ejemplifica la subdivisión de roles. «Yo a Gerardo le compongo las canciones; yo no hago arreglos porque no hago partituras, no hago solfeo, casi todo lo que toco lo toco de oído» (Fernández, 2017). También plantea una realidad que se da en la música popular en general: el ascenso de músicos sin formación académica formal, que van adquiriendo protagonismo y relevancia dentro del *campo*.

[Es fundamental] empezar a desprenderte de tu identidad para volverte la identidad del otro. No puedo componer un tema pensando cómo creo que lo haría, cuando tengo un artista que tiene una forma de cantar, de presentarse ante su público y quiere determinada cosa porque él es eso que está mostrando [...]. Si el cantante no se siente cómodo con la canción que tiene que cantar es complejo, no se siente bien y no puede transmitir. Mi trabajo es analizar qué es lo que quiere, adónde apunta, cómo canta. (Fernández, 2017).

Es un proceso de ir adquiriendo el oficio, el cual debe adaptarse a los cambios de la industria, sobre todo en el acceso a los medios hegemónicos de comunicación (ya sean locales o globales), donde las nuevas tendencias van marcando pautas que los compositores (en este género musical) deben incorporar si buscan dialogar en ese terreno.

De repente aparece el pop latino, y quedé: «¿Ahora qué hago?» Porque fue un cambio abrupto en las canciones; no tenía nada que ver con lo que veníamos haciendo. Yo quedé en blanco, me sentaba frente a la cuadernola [...], empecé a tirar bolazos: «Voy a hacer canciones graciosas, historias cómicas no hace nadie», tratando de hacer algo distinto, acomodarme a la circunstancia, no quedarme afuera (Fernández, 2017).

33 Gerardo Nieto ya había trabajado con Carlos Fernández en la orquesta L'Auténtika, antes de iniciar su carrera solista.

La influencia de la música tropical argentina resulta fundamental para este tipo de procedimiento, que tenía mucha presencia en programas argentinos que se emitían por la televisión uruguaya.

Como vi que la veta por ahí funcionaba muy bien con L'Auténtika, com-puse la «Cumbia tanga», que fue una metamorfosis. Yo quería hacer una cumbia colombiana y se empezó a deformar, empecé a divagar; me acordaba de chistes de la escuela [...] «hay una baranda que tumba», bobadas del liceo, y empecé a mechar esas cosas. Se la di a L'Auténtika y creo que fue otra canción que tuvo muy buena aceptación popular. Hubo ocho o nueve canciones que marcaron un estilo dentro del pop latino (Fernández, 2017).

Ese «tono humorístico» que buscaron imponer los compositores del pop latino no fue muy bien recibido por algunos músicos ni por quienes consideraban que se cruzaban ciertos límites al usar palabras obscenas en las canciones o narrar situaciones que podrían tildarse de misóginas. No obstante, esa *subida de tono* (utilizando una expresión popular) y el rechazo de parte de la sociedad no resultaron un impedimento para que este ritmo ingresara a todos los ámbitos y clases sociales. La música tropical amplió su temática y su público, aunque se fue dando de casualidad.

La inmediatez, la velocidad, lo digital de Internet recién asomaba la nariz. Me pongo a escuchar la radio y en esa parte el cantante decía: «Cómo te hiede la tanga». Quedé helado: «¿Qué pasó?». [...] Quedó esa frase emblemática, levantó mucha polémica. No estaba en la canción, el cantante la dijo bromeando, quedó en la grabación y fue lo que identificó la canción [...]; de talento fue muy poco, fue un poco de creatividad y picardía para hacer algoailable, que apuntaba más al ritmo, que fuera alegre. Nunca nos imaginamos que iba a funcionar así. Hay una anécdota muy graciosa del programa *La sed y el agua* [conducido por Raquel Daruech en canal 5], un reportaje al Pepe Guerra. Yo estaba comiendo tallarines. Le pregunta Raquel a Pepe qué opinaba sobre las nuevas corrientes musicales y los éxitos de Uruguay, y el tipo dice: «¿Cómo quiere que esté si el éxito es “Cómo te hiede la tanga”?». [Risas]. Me quedé con los tallarines colgando, dije: «Estoy en el horno, soy el anticristo». Es el precio de hacer cosas que van por el lado distinto o no convencional (Fernández, 2017).

Esas nuevas tendencias, que cambian el rumbo, permanentemente establecen nuevos códigos. Como se ha recorrido en el apartado anterior, al historizar la música tropical uruguaya se puede observar que los cambios ocurren con menos frecuencia que en el exterior. El riesgo de quedarse afuera para quienes forman parte de la maquinaria que rodea el mundo profesional de la música tropical evidencia un diálogo particular con las pautas que impone

la posmodernidad. En algunos casos sucede que esos cambios se producen a una velocidad tan grande que a muchos no les da el tiempo para reflexionar y simplemente se acata el cambio para subsistir. Es una regla que el mercado ha impuesto en varios sentidos. La *liquidez* que planteaba Bauman (2004) parece recrearse paso a paso en la forma de proceder que ha ido imponiendo el mercado de los *hits* y éxitos radiales; los límites de los estilos y las definiciones se tornan difusos, líquidos, no sólidos.

Los temas duraban dos semanas y después la gente, los bailes, las radios ya querían algo nuevo [...] entonces dijeron: «Bueno, a la gente mucho las letras no le importan». Se daba mucho eso de la composición jocosa con doble sentido, juguetona y de hinchada, y empezaron a hacer temas, me parece que por ahí arranca; y principalmente con el fenómeno «Mayonesa», uno de esos temas empieza a romper todo a nivel de difusión y también a nivel de derechos y regalías; eso termina siendo saludable (Recoba, 2017).

El proceso de cambios que incide en la *profesionalización* se evidencia en un momento de auge del pop latino, pero ese fenómeno resultó muy efímero y empezó a caer a partir del año 2003, período en el que se observa un fenómeno de vuelta a las raíces de la plena que había caracterizado a la música tropical uruguaya.

Cuando empieza a terminar el pop latino, cuando empieza a declinar, me parece que se generó una autocritica no solo de parte de los compositores, sino del público mismo, de decir: «Bueno, estuvimos pelotudeando mucho tiempo con este tipo de canciones de hinchada, ¿qué nos dejó todo esto?». Cuando pasó el temporal, cuando bajaron las aguas, no quedó nada, y se dieron dos fenómenos: uno es que los letristas empezaron a hablar sobre cosas que nos pasaban, sobre la noche, o sobre el barrio, y también empezó un fenómeno musical muy extraño pero entendible y es que volvieron a las raíces más ortodoxas [de la música tropical uruguaya]. [Durante los años 2002, 2003, 2004, 2005 y 2006 los que quedaron en pie empezaron a hacer plena ortodoxa, recuperando repertorio viejo, repertorio del Combo Camagüey; Sonora Borinquen volvió a la carga con sus viejas plenas (Recoba, 2015).

Las estrategias seleccionadas por los autores del pop latino incluyeron diferentes aspectos que tienen que ver con lo musical y también con lo letrístico, como se ha recorrido en esta sección. En la siguiente se abordarán aspectos vinculados con la gestión.

5.4.2. Los mecanismos organizacionales de gestión y producción (el mánager)

Cuando se analiza el rol del encargado de la difusión, organización y gestión de la trayectoria musical en el período seleccionado, ¿se identifican cambios en ese rol?, ¿se ha mejorado el diálogo con el mercado de la música? ¿Cuáles son los aspectos positivos y negativos?

En lo que respecta a este punto todos los entrevistados expresan algunos lugares comunes. A lo largo de la historia, en la música tropical uruguaya, siempre se ha mantenido una estructura desde la gestión y producción empresarial. Lo que ha primado aquí (aunque hay algunas excepciones) es la estructura de un dueño de la orquesta que comienza con una idea y, para ejecutarla, convoca a los integrantes. A lo largo de la década de los 60 (que es cuando los entrevistados identifican un momento en el que la música tropical comienza a asentarse en los bailes, desplazando en forma progresiva a las orquestas de tango —las denominadas orquestas típicas—, o las orquestas de jazz), lo usual era que un dueño que integraba la orquesta arriba del escenario tomaba las decisiones empresariales y de repertorio, contrataba a los músicos, arregladores, etcétera.³⁴ La lógica ha sido muy similar al funcionamiento de una empresa.

Carlos Goberna hijo comentó que:

[En términos organizativos] sigue siendo igual cómo la maneja él [refiriéndose a su padre]. Después yo aprendí y ahora lo hacemos los dos; tenemos los teléfonos, lo único que fuimos *aggiornando* es el tema de los medios y cómo manejarse en una página *web* o en Facebook. La Borinquen pasó por todo, gracias a Dios, arrancó en el viejo y querido simple, el *longplay*, cassette, el video grande, el DVD, página *web*, Facebook, todo lo que tiene que ver con Internet. Y más adelante, Dios proveerá (Goberna y Goberna, 2015).

En relación con esto, Carlos Goberna padre decía: «Nunca tuvimos mánager; es más, cuando se consigue un trabajo, si lo consigue un músico de la orquesta, yo le doy un porcentaje, pero sigue como músico, no es mánager ni nada, es un integrante de la orquesta» (Goberna y Goberna, 2015).

En los primeros años del período de estudio seleccionado (1985-1988) comienza a darse una transformación desde la organización de las orquestas. Con Eduardo Ribero, Karibe con K (además de los cambios ya planteados en lo musical, escenográfico y vestimenta) empieza a instalar la figura del mánager no músico. El dueño de la orquesta era el encargado de instrumentar un proyecto, desarrollar la idea y contratar a quienes la llevarían adelante.

34 Cabe aclarar que en la década de 1960 los bailes de música tropical funcionaban exclusivamente con música en vivo.

Instauró la figura de presentador-animador, al concurrir a los bailes y presentar a la orquesta desde arriba del escenario, arengando al público. Una de las primeras cosas que impulsó fue un cambio en la imagen de la orquesta.

Pero no era que Karibe tenía un look del pelo, es que Eduardo no nos dejaba cortar el pelo, lo usábamos largo, él tenía la visión de lo que a la gente le gustaba [...]. Hacían los lanzamientos de discos en las galerías, antes de existir los shoppings, y en las disquerías que estaban adentro de las galerías. Eduardo tenía un programa que se llamaba *Salsamanía* en cx12, un programa muy escuchado a nivel nacional, el más escuchado en ese momento. Él anunciaba que iban a ir los cantantes a la galería, a firmar casetes, entonces decíamos: «¿Dónde nos encontramos? ¿Vamos a Sondor o directo al lugar?». Y Eduardo decía: «No, va a haber 300 personas ahí. Vayan a Sondor, que va a ir una limusina a buscarlos, van a llegar en limusina a la galería». Tenía una visión muy artística, yanqui... Llegábamos ahí y bajábamos de la limusina, y te podés imaginar... te triplicaba la dimensión del artista. Lo entendí con el tiempo. La verdad, un maestro (Delgado, 2015).

En este hito se observa un cambio generado que incide en la *profesionalización* entendida como diversificación de roles en el rubro. Esa experiencia desarrollada marca a Fata Delgado y, en 1995, deja KaribeconK y funda el grupo LosFatales, generando un emprendimiento musical que desemboca en el pop latino (como se analizó en el comienzo del capítulo). Desde el punto de vista organizativo, Delgado adopta una estructura previa a la de Karibe, ya que se transforma en dueño y cantante de la orquesta.

Son procesos, uno aprende todos los días. Manejar grupos no es fácil, y se fue dando, yo fui siendo patrón por accidente. Primero pegamos las canciones, después me empezaron a llamar cuarenta personas por día para contratar, después tuve que poner una oficina, y apareció en mi vida una amiga, Beatriz Belloni, que fue la que me ayudó en los comienzos de LosFatales a nivel administrativo, y siempre está conmigo, hasta hoy. Tengo una amistad con Carlitos Maciel, también, que hasta hoy trabaja conmigo; se armó un equipo de gente que fue entendiendo adónde yo quería llegar (Delgado, 2015).

Se observa el propósito de los *mánager* de acceder a un público con un mejor poder adquisitivo, buscando romper el *enclasmiento* (Bourdieu, 1998). Si bien ya se ha recorrido este proceso desde lo musical, en esta sección se busca analizar los hechos desde lo organizativo. El fenómeno impulsado por Delgado, en su doble rol de cantante y *mánager*, es continuado y acompañado por otros dentro del *campo* de la música tropical uruguaya.

En el año 1998 fuimos a un boliche, que los amigos de radio 890 hacían una fiesta, un jueves.³⁵ El lugar se llamaba Midnight. Los jueves estaba cerrado y ellos lo habían abierto para hacer una fiesta con sus oyentes. Estoy en el mostrador, tomando algo y conversando, habría unas cincuenta personas, y pasan «Colegiala» con mi voz, Lito cantando «El baile del pimpllo» y «Pizza muzarella». De los que estaban ahí ninguno hacía alusión de «mirá lo que están pasando»; y les digo a los tres que organizaban: «Si la semana que viene vengo, toco esos temas que están pasando con toda la banda, vos me hacés la promoción y yo no te cobro nada, hacemos un canje» [...]. Quinientas personas fueron. Yo estaba invitando amigos porque quería meter por lo menos más de las que había; y no, cuando llego a la zona y veo todos los autos arriba de los canteros, dije: «Ta, acá se viene algo». Explotó el boliche; y empezó a aparecer después La Barraca, que [allí] éramos como un clásico, y Le Circ. Esos fueron los primeros boliches discotecas (Delgado, 2015).

El testimonio anterior de Fata Delgado ilustra la utilización de un *capital cultural* diferente al predominante en las orquestas tropicales. Su experiencia como DJ en discotecas situadas en barrios de poder adquisitivo alto, además de un *capital social* que le brindaba contactos en un medio de comunicación nuevo como la radio Sarandí Sport, contribuyeron a la generación del terreno propicio para buscar un nuevo público. Lapresencia en una radio nueva, que comenzaba con una apuesta inédita en Uruguay (que una radio tuviera una frecuencia dedicada exclusivamente al deporte) le permitió crecer en un ambiente muy popular como el futbolero y posicionar a su orquesta en un pub muy concurrido por jóvenes de clase media y alta montevideana. Con el fin de llegar a la comunidad interpretativa de consumidores (García Canclini, 1995) que se identifica con códigos instalados por la industria global del entretenimiento, desarrolló un proceso de hibridación con el pop internacional. La nueva propuesta abandonó la vestimenta brillante (mencionada en apartado anterior) y los cortes de pelo impuestos por KaribeconK e incorporó la ropa informal (calzado deportivo, camisetas y pantalones vaqueros, etcétera) y el pelo corto.

Comenzaron a aparecer productores y mánager, con una creciente notoriedad, algunos de ellos músicos como Carlos *Bocha* Pintos, bajista y arreglador de Los Fatales, quien se va de este grupo para emprender un camino propio con dos orquestas (Bola8 y NBA); o Fernando Viña, director y trompetista de Sonora Palacio, que llegó a producir cuatro orquestas. «Estaríamos hablando del año 1993, yo ya tenía Palacio, Montana, Etiqueta Negra; Caramelo todavía no estaba. Llegué a tener cuatro orquestas» (Viña, 2015).

Se observan diferencias fundamentales entre el mercado uruguayo y el argentino, el que ha sido históricamente un espejo donde mirarse, pero con la

35 Radio Sarandí Sport 890 se funda por esos años, constituyéndose en la primera radio dedicada exclusivamente al deporte.

obligación de adaptar ese reflejo a la realidad local, experiencia que Delgado fue adquiriendo a partir de la incursión de LosFatales en Argentina.

Cuando fuimos a Argentina y laburamos con [la productora] Fénix, todo lo tomé como aprendizaje para tratar de llegar a ese nivel. Siempre fui de sentarme con todos. Con el presidente de Sony en Argentina y de Fénix íbamos de noche a cenar y: «¿Cómo hacen la prensa de Chayanne?». Siempre pregunté para aprender y tuve siempre la suerte de que encontré gente que me aconsejó, o que me dio su punto de vista; y de algunas cosas saqué y de otras no. Me acuerdo que aprendí lo que era una persona encargada solo para la prensa, cómo hace la difusión. Yo estaba acostumbrado a hacer todo, y cuando llegaba la chica de prensa me decía: «Lo vengo a buscar al hotel a las ocho», y venía con la carpeta, dos copias, me daba una y yo iba en la camioneta, mirando que íbamos a terminar a las diez de la noche, y eran las ocho de la mañana. Y yo le decía: «Me preocupa que en ningún lado dice que vamos a comer». [Risas]. [...] Era así, todo radio, tele, cable, canal, radio [...]; entonces le dije: «¿Quién organiza todo esto?». Me dice: «Tenemos la oficina, que se maneja así, un banco de datos». [...] Fui aprendiendo con la misma chica, que después nos hacíamos amigos: estábamos arriba de la camioneta cinco días (Delgado, 2015).

Estas experiencias de diversificación de roles no se vieron reflejadas en el medio uruguayo, tal vez por lo pequeño del territorio y el menor volumen de población, en comparación con Argentina. En la mayoría de los casos, de las tareas de difusión, promoción y *marketing* se encargaba el dueño de la orquesta. Si agregaban más personas se convertía en una estructura que hay que sostener económicamente en un medio más pequeño.

El crecimiento en el campo de la música tropical uruguaya tenía su precio. En los últimos años de Karibe, muchos de sus cantantes emblemáticos se marcharon de la orquesta, pero fueron frenados en su ascenso musical por quien había sido su mentor, Eduardo Ribero, entendiéndose este dato como una disputa dentro del *campo*.

Esa experiencia de la orquesta YFG fue notable. Un año tuvimos la mejor experiencia musical; sonábamos, estábamos muy conformes con el sonido. Popularmente anduvo muy bien, pero Karibe era muy fuerte todavía y se encargó Ribero de frenarnos, de no tener estudio para grabar, de decir que lo habíamos abandonado. Los empresarios como que nos agarraron bronca, fue difícil trabajar. Entonces estuve un año trabajando, regozado con lo musical; nos divertíamos arriba del escenario, pero no hacíamos un mango, [...] yo ya tenía mi hija de meses y en un momento le dije a la banda: «Me tengo que ir, yo no le puedo decir a mi hija “no hay leche”». «Pero mirá la carátula que hicimos, mirá cómo sonamos». Fue tragicómico. Y me

ofrecieron de NG La Banda, que era una banda moderna; no sonaba ni la mitad de lo que sonaba YFG y Karibe, era muy livianita musicalmente, pero me pagaban fortunas a mí, y cedí ante el vil metal [risas] (Nieto, 2017).

Si bien Fabián *Fata* Delgado se constituyó en dueño y cantante de la orquesta Los Fatales, a la vieja usanza, el cambio a dueño no músico y mánager de las orquestas se hizo cada vez más presente en el pop latino, profundizándose con Juan Carlos *Colorado* Cáceres, quien junto a los compositores y productores musicales Eduardo Britos y Alejandro Jasa armaron tres bandas en un comienzo: Chocolate, Monterrojo y Nietos del Futuro.

BRITOS: Para mí fueron fichas que fueron cayendo, si bien no era nuestra función en ese momento. Nosotros estábamos más en la parte artística y teníamos otro socio que se encargaba más de la parte comercial, pero yo te puedo decir que la canción llevó al resto.

JASA: No se impuso por un medio, no se impuso poniendo dinero, le interesó a la gente de afuera, más allá de que hay que poner plata en todas las cosas [...]. El video de «Mayonesa» se graba casi a los diez meses de que la canción ya estaba grabada. Si bien se hizo un video brutal, que vino Televisa de México, una productora uruguaya que lo hizo, y estuvo buenísimo, se hizo diez meses después, porque era necesario. La canción fue tan fuerte que todo el mundo quería ver el video del grupo, y fue la primera canción uruguaya que sale en MTV.

BRITOS: La prueba es que imaginate todos los vínculos y todo lo que generó esa canción, nunca ninguna canción llegó a eso, a ese éxito. Y se utilizaron sí ya otros recursos en esos momentos, ya había conocimientos en otros países, en emisoras, de productores, y ahí sí se usaron todos los recursos [...] que hicieron que se posicionara una canción bailadora. Por ejemplo, en todo Tenerife, en las Canarias, es una canción que estuvo muy bien posicionada, ahí sí se utilizaron los recursos que ya se tenían. «Mayonesa» se fue abriendo las puertas; te sonaba el teléfono: «Mire, somos de... (Britos y Jasa, 2014).

Como señala Jasa en el testimonio anterior, el videoclip de «Mayonesa» fue realizado unos meses después del surgimiento de la canción, cuando los productores comenzaron a recibir la repercusión y el éxito de esta composición. Se buscó reconstruir una estética publicitaria, que pretendía crear una imagen novedosa para la música tropical uruguaya, y se incorporó un rubro como el audiovisual, que había sido tratado de manera marginal por la música tropical.

A partir del éxito generado por «Mayonesa», se fueron estableciendo contactos que permitieron posicionar la canción en el oído del público masivo y en el mercado global de la música. La táctica desarrollada por los compositores (analizada en el punto 6.4.2) fue complementada con una estrategia pronta para dialogar en los códigos de la *globalización* (Beck, 2008) y la *comunidad interpretativa de consumidores* (García Canclini, 1995). En términos de Alabarces (2008), se buscó llegar a uno de los *plebeyos políticos*, Marcelo Tinelli, que como buen líder de opinión y referente de los medios de comunicación argentinos repercutía en toda América Latina. Había comenzado la *apropiación de segundo grado* en la tv de los 90, incorporando la música tropical argentina con un reflejo estigmatizador, pero la canción «Mayonesa» se instaló en un programa que ya tenía algunos años dialogando con la música tropical.

Hubo un antes y un después de Tinelli. Él vino con las hijas chicas para Uruguay y era boom la canción «Mayonesa». Cuando vuelve, le pregunta a este productor, Félix, que las hijas estaban enloquecidas con la canción «Mayonesa», lleva el cd y le dice que nos quiere tener. Nos avisaron de tarde; estábamos acá, nos llamaron y nos dijeron: «Chicos, hoy de noche hay Tinelli». Nos pagaron un vuelo exclusivo hasta Argentina. Una megaproducción; llegamos y nos tenían el vestuario pronto; nosotros no caíamos, fue una locura; pero más locura fue después: salir del programa. Recuerdo clarito a nuestro mánager con la agenda en la falda, y lo llamaban de Perú, Chile, Estados Unidos. Fue una locura, por la repercusión del programa de Tinelli, a nivel internacional también. Trabajábamos un fin de semana en Argentina y otro en Uruguay, y la semana que tocábamos en Argentina recorríamos todos los programas; hasta Mirtha Legrand diciéndome: «Mi nieta se muere con la “Mayonesa”», y yo mirándola, diciendo: «¿Qué estoy haciendo acá?». [...] Sin duda, los lugares que más me llamaron la atención: España fue maravilloso; prendías la tv, *Gran Hermano*; los despertaban con «Mayonesa», tenían que levantarse y ponerse a hacer la coreografía. Después, el primer *Operación Triunfo*, David Bisbal y Bustamente cantando a dúo «Mayonesa». *El Show de Don Francisco*: era cortina «Mayonesa». [...] Después ir a países como Alemania, Italia, Suecia, Suiza, que no entienden el idioma, y te decían «Maioness» [...]; les gusta fonéticamente, no entienden, pero lo están cantando. Cuando se enteren que decían «mayonesa» se deben querer matar [risas] (Sosa, 2017).

Un relato similar al de Gerardo Nieto hace Charly Sosa, en referencia a la relación con quienes adquieren las mejores posiciones dentro del *campo* de la música tropical uruguaya y, por tanto, poder de decisión e influencia. Luego de las diferencias con el mánager de Chocolate, Sosa se separa de la orquesta junto a varios de sus miembros y buscan hacer su propio conjunto

(como se ha planteado en este trabajo), pero se enfrentan con varias trabas que no les permiten instalarse.

Imaginate las desilusiones que te agarrabas, [...] sonar a nivel internacional con el tema top del verano [...] y encontrarte con una realidad económica que no tenías ni para pagar la cuota de tu casa; fue realmente muy fuerte [...]. Se acerca a nosotros un señor que se llamaba José Luis Ostria; él hacía una canción muy conocida, «Te voy a regalar una goma grandota». Se acerca a través de un amigo, me dice: «Es una locura que no canten más, son los artistas del momento». Nos ofrece poner el dinero. Nosotros no teníamos dinero ni para grabar, ni para producir, ni para un clip. Viaja conmigo a Argentina, nos reunimos con el presidente de Leader Music Argentina y él se arriesga a firmarnos un contrato. En Uruguay estábamos bloqueados, no podíamos grabar, no podíamos tocar. Si tocábamos [contratados en bailes o locales], la productora a la que habíamos pertenecido no mandaba a sus tres grupos [Chocolate, Monterrojo y Nietos del Futuro, a tocar a esos lugares que nos habían contratado]; entonces fuimos muy bloqueados en Uruguay. Firmamos en Argentina y veníamos de allá para Uruguay (Sosa, 2017).

A esa influencia y poder de algunos mánager respecto al manejo del mercado local se le agrega la posibilidad de seleccionar lo que se difunde, a través de lo que los entrevistados para esta investigación mencionaron como *payola*.³⁶ *Esto implicaba que lo habitual era el pago en las radios para lograr la difusión de las canciones, lo cual contribuye a la constatación de un bajo nivel de transparencia ante el público, que no es consciente de estos detalles.*

Nunca pagué para que me pasaran los temas. En el ochenta y pico ya sucedía. En Argentina, con el cable, se empezó a instaurar con América tv. Los grupos pagaban para ir porque les redituaba en trabajo (Goberna, 2006).

Cada vez más, si no ponés, no sonás; es tal cual. Por eso es que de repente vas a las radios que difunden y encontrás una monotonía de repertorio, siempre los mismos temas, las mismas propagandas. Yo trabajé muchos años en radio y teníamos programas de música tropical, y lo que la radio cobraba era la publicidad, no la pasada de tema. Hoy se cobra la pasada de tema (Viña, 2015).

GOBERNA padre: Se vinculan con otros medios, por otros medios, radio [...]; antes qué te iban a cobrar una pasada, te podían cobrar un eslogan, una

36 La payola es mencionada por Blanco Arboleda (2008) como práctica constatada en Colombia a partir de la década de los 70, sobre todo como promotora del vallenato, impuesto en la costa Caribe por grupos poderosos que invirtieron importantes cifras económicas. En Uruguay se instaló una práctica similar conocida por el mismo término.

propaganda que hablara de tu orquesta, pero los temas... Ahora se cobran los temas.

GOBERNA hijo: Hace bastante ya. Pero eso comienza como siempre: alguien le dice a un DJ de una radio: «Te dejo 300 pesos para que se difunda rápido». Entonces, cuando yo voy a llevarle material, el DJ me dice: «Lo que pasa que fulano me dio 300 pesos». Cuando te querés acordar, hay un montón de gente que le está dando una plata para que pase su orquesta. Eso fue algo que mi viejo hasta el día de hoy no hace, no hará [...]; los que nos pasan es porque la gente nos está pidiendo. Y hay radios con las que tenemos más vinculación, hasta una amistad; esa radio nos pasa (Goberna y Goberna, 2015).

Estos relatos también se encargan de desvirtuar el argumento esgrimido desde los medios de comunicación y la industria musical respecto a que se difunde lo que el público pide o quiere. Con los testimonios que narran la existencia de la denominada *payola*, comienza a ser relativo lo que el público quiere en relación con los éxitos musicales, ya que se consume lo que tiene posibilidad de ser conocido. Se puede concluir que el proceso de *mediación* (Williams, 2000) queda interrumpido para quienes no consiguen adaptarse al mecanismo de la *payola*. En este caso, se puede mencionar la experiencia de Sonora Borinquen, que logró permanecer pese a una caída de trabajo, probablemente sostenida en su presencia como protagonista de la escena tropical desde la década de los 60.

El rol del mánager se ha ido transformando, en tanto la venta de discos en formato físico (cd y vinilos) ha ido cayendo debido a la piratería y a nuevas formas de difusión. Los esfuerzos dedicados a instalar canciones en la radio, canales de videos e Internet, para lograr obtener más actuaciones y vender más entradas han crecido en importancia para la producción de un artista de la música tropical. El resto del circuito se mantiene para conseguir presentaciones en vivo.

Luego de pasado el auge del pop latino se produce una caída de los mánager dueños de varias orquestas y una vuelta a la autoproducción, con cantantes que inician emprendimientos asimilables a una pequeña empresa familiar que representa la orquesta, contratos para conciertos y grabaciones, con lo cual se volvió al formato usual en las agrupaciones desde 1960. En ese sentido, Blanco Arboleda (2008) señala que, a fines de la década de los 90, con el avance de la piratería y su incidencia en los números de las compañías discográficas en países como Argentina o Perú, las orquestas de cumbia o música tropical implementan el formato más casero, evitando a las disqueras que les aportaban escasas regalías por ventas cada vez menores.

5.4.3. La tecnología aplicada a la música

La evolución tecnológica ha sido una constante del desarrollo humano y la música popular no ha estado ajena a ello. Desde la era moderna el desarrollo tecnológico transforma la relación entre el público, el artista y su obra.

En lo que respecta a la *música tropical* se identifican distintos *momentos históricos significativos*,³⁷ que se observan a partir de las coincidencias entre la documentación revisada y las entrevistas realizadas. En la etapa previa a 1985, los entrevistados encontraron dos cambios relevantes: sobre fines de los 70 comienza a introducirse el teclado en sustitución del piano. Esto permitió que las orquestas no dependieran de un lugar con piano acústico en condiciones para poder presentarse; a su vez, los amplificadores portátiles de teclado comenzaron a cambiar el sonido, introduciendo otros timbres y sonoridades en la música tropical:

Con el piano electrónico se ganó en potencia. Cuando arrancamos había un micrófono solo, los cantantes tenían que hacer cola para cantar [...]; hasta 1975 fue una etapa, después el segundo ciclo arrancó con los instrumentos electrónicos, haciéndonos sonar más señoriales (Goberna, 2006).

El piano electrónico fue importante porque había bailes que no tenían piano, o estaban más desafinados que campana de goma. El electrónico te permitía tocar en cualquier lado, con otro volumen, porque al piano acústico había que meterle un micrófono adentro. Con el eléctrico le regulabas el volumen y sonaba bárbaro. Pero en estudio tocábamos con el acústico; tiene una pureza de sonido impecable (Martínez, 2006).

«La gran revolución comienza en 1981 con ElCubano.³⁸ Al incorporar al tecladista Julio Barboza, incorpora el sintetizador, los sonidos estridentes, y cambia el sonido» (Ribero, 2005). Con estos relatos coincide Fernando Lolo Viña, fundador y dueño de Sonora Palacio, utilizando esa idea para instrumentarla en el nuevo *proceso de hibridación y reconversión* (García Canclini, 2001) que protagonizaría a partir de 1987.

Cuando empezamos con Palacio, me quise traer a Julio Barboza, que era un arreglador extraordinario; arregló «A sol caliente», «Tú me quemas», todos los temas de El Cubano. Un fenómeno, un maestro de aquellos; porque

37 Como se explica en el capítulo 5, se utiliza este concepto en el entendido de que son momentos históricos identificables en el tiempo, que representan cambios significativos en lo musical u organizativo dentro de cada género, con mayor o menor influencia de los contextos sociales y políticos.

38 Aquí se hace referencia a la orquesta Grupo Cubano, surgida en 1969 con intensa actividad en la música tropical uruguaya en las décadas del 80 y 90.

cuando habíamos estado en El Cubano él había hecho un montón de renovaciones que a mí me habían quedado; yo ya estaba con doble teclado, estaba con el maestro Hugo Juncal y el hijo, teníamos la oportunidad de tener un pianero fijo, y después un teclado haciendo determinadas partes; partís el teclado en dos y tenés bombo, tenés esto [...]; yo había ido a Argentina un par de veces porque me querían llevar y había estado estudiando cómo se manejaban ellos; y en lugar de tener un baterista con batería acústica, tenían una caja de marcación. Ahí empezamos a trabajar con esa caja hasta que vino el maestro Julio Barboza a la banda, y ahí ya empezamos a trabajar con el *data disc*, que tenía una parte de determinadas cosas grabadas. Y en una banda de trece personas te sonaban violines y de todo un poco, que no lo podías tener, y enriquecía mucho todo. De ahí en adelante fueron cambiando las cosas, todas a favor; los sonidos han cambiado. Siempre traté de tener cosas más modernas, no quedarme en aquello de antes, en lo acústico, y pienso que no nos equivocamos; porque en los cambios que estamos haciendo todo a favor, es todo electrónico, es todo de una manera totalmente diferente (Viña, 2015).

El cambio mencionado en el párrafo anterior ligado a lo tecnológico comienza a influir en lo sonoro y los sonidos grabados y electrónicos empiezan a convivir en canciones de la música tropical uruguaya. La tecnología ha ido experimentando cambios, aumentando su diversidad, y lo que resulta más importante para el objeto de análisis consiste en el mayor acceso a la tecnología y la mejora ostensible en la calidad del sonido. Los costos bajaron considerablemente si se compara el inicio con el final del período de investigación (1985-2005), acompañado también por una reducción considerable en el tamaño de los equipos. Más allá de la disminución del peso, este cambio se transforma en medular, ya que ha generado aportes sustanciales en el trabajo de las orquestas y el acceso a diferentes espacios.

Creo que la parte técnica ayudó a que mejore la calidad del sonido de la música tropical. Ahora hay cajitas chicas, así, que suenan como las que antes cargaban y no podían entrarlas casi al lugar, porque la tecnología avanzó. Si vos te vas *aggiornando*, también vas avanzando, [...] otros ven: «Uh, mirá el sistema que usó el Fata con Los Fatales». Yo estoy abierto, a mí siempre me llaman algunos artistas y me preguntan: «Las cajas esas que usás...» [...] me llamó El Gucci y le dije: «Comprate todo inalámbrico, armás en diez minutos». Me llaman poco porque piensan que no les vas a dar una mano; yo siempre estoy para ayudar. Mi trabajo, hago el mío, y considero que los demás hagan su trabajo como les guste (Delgado, 2015).

No solo han podido acceder a un mejor sonido, sino que el avance tecnológico ha permitido que esa mejora de sonido sea trasladable a la gran mayoría

de los lugares, abiertos o cerrados, chicos o grandes. Esto ha contribuido a aumentar la cantidad de presentaciones que pueden realizar en una jornada, debido a que el tiempo de armado y desarmado de cada show ha disminuido considerablemente. «Ahora armamos y desarmamos en diez o doce minutos» (Viña, 2015). Esto se ha sumado a un aumento de la calidad del trabajo, ya que la mejora en el sonido es considerable.

Este fenómeno de mejora de la calidad y cantidad de trabajo, desde un enfoque económico, ha contribuido a una mayor *profesionalización* de la música tropical uruguaya que ha sabido absorber e incorporar los avances tecnológicos a su favor, aumentando el rédito económico obtenido. La mejora en el funcionamiento de los procesos de *globalización* permite aumentar el acceso a la tecnología.³⁹ Este cambio correspondiente al período analizado (1985-2005) ha resultado muy evidente para los entrevistados. Durante el período anterior a 1985 el acceso a instrumentos y amplificación de buena calidad se reducía a lo importado, lo cual era un privilegio muy poco frecuente. Desde esa perspectiva, se observa un aspecto positivo de la globalización. El desarrollo industrial ha generado empresas que imponen sus productos en todo el mundo, disminuyendo cada vez más los costos y el tamaño. Este aspecto de la globalización ha sido aprovechado por la música tropical, que ha sabido incorporar nuevos avances tecnológicos para continuar desarrollando su propuesta.

Como se ha observado en capítulos anteriores, el hecho de haber añadido sonidos electrónicos y grabados ha generado cambios que también han impulsado críticas, tanto desde el núcleo interno de la música tropical como del externo. En ocasiones, los que están detrás de los instrumentos no son músicos, sino que hacen *playback*. Si bien permite aumentar las ganancias al dueño de la orquesta (en la etapa señalada del pop latino algunas orquestas situaban a los propios utileros atrás de los instrumentos para hacer mímica), no posibilita un desarrollo de intérpretes que dediquen tiempo a perfeccionarse para mejorar la ejecución y el dominio del instrumento.

También cabe destacar que los avances tecnológicos generaron un abaratamiento de la tecnología, promoviendo facilidades para que los músicos pudieran acceder a condiciones mínimas para grabarse y producirse a sí mismos. Esta característica asociada al *principio autónomo* planteado por Bourdieu no es tan visible en la música tropical como en otros géneros musicales, y merecería una profundización que sería deseable indagar en futuros trabajos. Dentro del *campo* adquieren visibilidad las orquestas que actúan en bailes y son difundidas por los medios de comunicación, pero no se ha logrado

39 Entendemos por *globalización* a la interdependencia que se ha generado entre los distintos países, a escala mundial, logrando minimizar el poder regulatorio del Estado, donde la evolución tecnológica y de la comunicación han jugado un papel principal. «La sociedad mundial sin Estado mundial significa una sociedad no organizada políticamente en la que surgen nuevas oportunidades de acción y de poder para actores transnacionales democráticamente no legitimados» (Beck, 2008, p. 66).

identificar propuestas en el período relevado que generen características asimilables a lo que en el rock se denomina *under* o *alternativo*. Sobre el final del período investigado, 1985-2005, comienza un ciclo de caída del pop latino y crece en Uruguay el fenómeno de la cumbia villera proveniente de Buenos Aires. Sobre esto se destaca la investigación realizada por Radakovich (2011), que presenta una movida local denominada cumbia plancha, con características de *principio autónomo*, ubicada en el año 2008, mencionando a orquestas como LaPlebe. Si bien analizar dicho fenómeno excede los límites de este trabajo, nos parece relevante dar cuenta de su existencia de manera tal que pueda ser de utilidad para futuras investigaciones.

6. A la hora de apagar los focos.

Algunas conclusiones

En este capítulo se presentan, en dos partes, las conclusiones obtenidas a partir de la presente investigación. Estas se centran, en primer lugar, en los dos hitos identificados en el tema y período histórico seleccionado, junto a los cambios y situaciones estables vinculadas a la innovación tecnológica, la producción musical y la gestión a través del rol del mánager. En segundo lugar, se presentan las conclusiones relacionadas con la perspectiva de los entrevistados respecto a la profesionalización en la música tropical uruguaya.

6.1. Los dos hitos

6.1.1. Hibridación entre música tropical y conjuntos de parodistas

El primero de los hitos o *momentos históricos significativos* mencionados consiste en los cambios impulsados por las orquestas KaribeconK y Sonora Palacio (entre los años 1987 y 1995) en la música tropical uruguaya. Estas orquestas comienzan a incorporar elementos que priorizan el show, adoptando influencias del carnaval uruguayo y de espectáculos internacionales. Hasta ese momento, la música tropical uruguaya utilizaba una vestimenta sobria y formal, y se priorizaba la selección de buenas canciones ya existentes para lograr versiones que hicieran bailar. El diálogo con otras influencias generó un proceso de *hibridación* en el que formas heterogéneas se transforman en formas homogéneas. Se tomaron características de otras *subculturas* (Hall *et al.*, 2014), como los conjuntos de parodistas del carnaval, que compartían integrantes con las orquestas de música tropical, para integrarlas a la música tropical uruguaya.

Este *proceso de hibridación* generó cambios a través de incorporaciones en rubros que no tenían que ver con lo sonoro (bailes, coreografías, corte de pelo, vestimenta, etcétera), inspiradas en el carnaval uruguayo, en espectáculos internacionales, e introduciendo en los conjuntos a cantantes jóvenes que consiguieron ampliar la edad del público de la música tropical uruguaya. Se comprueba el desarrollo de una *subcultura* (Hall *et al.*, 2014) denominada por algunos teóricos como *cultura del gusto* (Thornton, 1995), en la que se fue construyendo el *capital subcultural* propio de la música tropical. Dentro de esa construcción, la propuesta desarrollada por KaribeconK y Sonora Palacio incluía aspectos que hasta el momento no se habían desarrollado en el género musical. Hubo bailes y espectáculos musicales en medio de gritos y alaridos de fanáticas que perseguían a los cantantes (según el testimonio de

varios entrevistados, y documentos relevados), lo cual generó que estos artistas recibieran un tratamiento —a escala local— de estrellas internacionales. Se comenzó a crear un diálogo más fluido con las pautas de la *sociedad de consumo* de fines de la década de los 80.

Esas pautas de fusión con otros géneros y expresiones culturales fueron gestando un proceso de hibridación que logra un diálogo bien posicionado para ampliar la edad del público, pero no incorporaron características de producciones musicales *enclásadas* (Bourdieu) en los *gustos* de las clases hegemónicas que les permitieran insertarse en ese público y posicionarse como una opción legitimada dentro de los bienes identificados con ellas. Conforme a lo expresado en investigaciones relevadas en Argentina (Alabarces y Silva; Rodil), Colombia (Blanco Arboleda, L'Hoeste) y Uruguay (Radakovich, Remedi), el vínculo de la música tropical y la cumbia como expresiones de las clases populares pertenecientes a las capas medias y bajas de la sociedad es una constante.

Las entrevistas realizadas permiten determinar algunas causas respecto a la asociación de la música tropical uruguaya con las clases poseedoras de menor capital (cultural, económico y social). El proceso narrado ilustra el desarrollo de una forma propia de tocar ritmos provenientes de los trópicos, lo cual comprueba en Uruguay la hipótesis de Blanco Arboleda (2018) de que en cada país latinoamericano se desarrollaron versiones mestizas de la cumbia. Esa adaptación generó una vertiente uruguaya en la que ritmos sincopados se corrían a tierra para adaptarse a la idiosincrasia del país y que el bailarín uruguayo supiera cuándo apoyar el pie (Aharonián, 2006). Este proceso genuino de *hibridación cultural* (García Canclini, 2001) o de *mestizaje* (Blanco Arboleda, 2018) desarrollado por KaribekonK y Sonora Palacio no se apropió de elementos de la música internacional contemporánea, sino que creó los propios. Probablemente esta sea una de las causas por las cuales la música tropical uruguaya carga con el estigma y no es aceptada por las clases con un elevado *capital cultural, económico o social* (por lo menos no lo era hasta ese momento). A la música tropical uruguaya se le demanda que si pretende ostentar la calificación de tropical debe sonar igual que la música que proviene de Colombia, Cuba, Puerto Rico, etcétera. Al no suceder esta suerte de requisito, fue calificada —por quienes esperaban otra cosa— como algo mal ejecutado, tanto así que los propios músicos que iniciaron esta forma de tocar en Uruguay bautizaron a este estilo como *el malvinazo*. Este término refleja aspectos contradictorios: por un lado, expresa una parodia respecto a las críticas que la acusaban de ser mal tocada y, por otro lado, asume en su nombre la perspectiva impuesta desde la cultura hegemónica.

De acuerdo a la información obtenida en las entrevistas realizadas a referentes de la música tropical uruguaya, el rol del mánager ha sufrido escasas transformaciones en el primer hito identificado en el período seleccionado. Desde la década de 1960 el papel del mánager ha sido usualmente

desempeñado por el dueño de la orquesta, que, además de ser uno de sus integrantes y tomar decisiones respecto al repertorio, realizaba las tareas de promoción, representación y contratos. Esto se mantuvo como lo usual hasta la aparición de Eduardo Ribero y su KaribeconK. De las orquestas consideradas en la presente investigación, entre las que se consideran protagonistas de la música tropical uruguaya, Karibe con K es señalada como la primera en tener un mánager no músico, dedicado exclusivamente a la concepción del grupo musical, sus contratos, difusión y decisiones estéticas. Cabe destacar que Ribero no funcionaba como un mánager contratado por la orquesta, sino que era el dueño.

Por los datos descritos hasta aquí, se considera que la experiencia desarrollada por KaribeconK y Sonora Palacio ha contribuido a generar cambios en la música tropical uruguaya. Los nuevos aportes pasaron a ser parte de lo esperado por quienes participan de este fenómeno cultural y actúan como filtro seleccionador respecto a lo que conforma los límites del *campo*.

6.1.2. El pop latino

En segundo lugar, otro *momento histórico significativo* para destacar es el surgimiento de una vertiente dentro de la música tropical uruguaya entre los años 1997 y 2005, denominada pop latino. Esta vertiente iniciada por Fabián Fata Delgado, de la orquesta Los Fatales, comenzó por desarrollar un *proceso de hibridación* con géneros musicales brasileños como la samba y el pagode, abandonando el perfil romántico impuesto por KaribeconK y buscando crear canciones que hicieran bailar.

En lo que respecta a los mánager, el pop latino genera la coexistencia de dos estilos. Por un lado, músicos como Fata Delgado le dan a sus orquestas la impronta del estilo precedente a Karibe (como Carlos Goberna de Sonora Borinquen), con un dueño de la orquesta que es uno de sus integrantes. Por otro lado, surge el estilo de Ribero, continuado por mánager como Juan Carlos Colorado Cáceres, que en la entrada del siglo XXI se constituyó en el empresario detrás de tres de las orquestas más exitosas: Chocolate, Monterrojo y Nietos del Futuro. El mánager dueño que no integraba la orquesta arriba del escenario se instaló definitivamente en la música tropical uruguaya.

En el fenómeno desarrollado por el pop latino se produce un *proceso de hibridación y reconversión*. Fabián Fata Delgado apostó a generar este proceso tomando elementos de bienes *clasados* y aceptados dentro de la *cultura hegemónica*, buscando ampliar el público. Se desarrollaron estrategias para acceder a lugares emblemáticos (bailes, discotecas y salones de fiesta) y, a medios de comunicación con importante audiencia de la clase social alta de Uruguay. Para ello, Delgado comenzó con el desarrollo de una fusión que permitió aprovechar un *capital cultural* diferente al usual de las orquestas

tropicales (ya que se formó profesionalmente como DJ en las discotecas de los barrios de la clase media y alta de Montevideo, en el carnaval y en la música tropical). Ese *capital cultural*, sumado al *capital social* que le otorgaba tener contactos en un reciente medio de comunicación como la radio Sarandí Sport, le amplió oportunidades. La difusión en ese medio le permitió instalar su orquesta en uno de los boliches más concurridos por los jóvenes de clase media y alta montevideana como Midnight. Los Fatales, en tanto orquesta que daba sus primeros pasos, buscó desarrollar un proceso de *hibridación* (García Canclini, 2001) que le permitiera dialogar con la *comunidad interpretativa de consumidores* (García Canclini, 1995) que comparten códigos instalados por la industria global del entretenimiento. Con ese objetivo, Delgado implementó algunos cambios en su orquesta. El vestuario dejó de ser llamativo, puesto que se abandonó la vestimenta ostentosa y brillante (impuesta por Karibe y Palacio) y los trajes formales de la etapa previa (Combo Camagüey y Sonora Borinquen, entre otros). Los atuendos pasaron a ser pantalones vaqueros y remeras que emulaban el formato de bandas norteamericanas como Menudo o New Kids on the Block. Los intérpretes se cortaron el pelo, pero no abandonaron las coreografías, que comenzaron a asociarse más con la industria global del entretenimiento y menos con los parodistas del carnaval uruguayo. Esos cambios construyeron una base sólida para que se diera un fenómeno de *reconversión* (García Canclini, 2001) con bienes integrados a las fiestas de las clases altas: pagode, pop internacional y samba.

Esta característica de *hibridación cultural* iniciada por Los Fatales fue continuada por otras propuestas recién llegadas al *campo* de la música tropical uruguaya como las desarrolladas por Juan Carlos Colorado Cáceres, Eduardo Britos y Alejandro Jasa. Segeneró un proceso en el que se profundizó la hibridación con el pop internacional, a través de fenómenos de *apropiación de segundo grado*, que apelaron a figuras mediáticas argentinas para instalar sus canciones, y con características de *despojo*, en el sentido de pérdida de aspectos esenciales de la música tropical uruguaya. Cuando las clases sociales más sumergidas logran una expresión cultural que los identifica, que los caracteriza como *subcultura* y les aporta una identidad propia que los separa de los demás, eso se constituye en señales claras de pertenencia. Cuando pasa a ser de todos, deja de representar un símbolo de identidad propia que distingue a determinado sector de la sociedad, borra los límites y comienza a perder el significado inicial.

El hecho de que la música tropical lograra ingresar a lugares vinculados a las clases más pudientes (barrios, clubes, discotecas y salones) y conquistara grandes espacios en los medios de comunicación no es un resultado casual. Las estrategias llevadas adelante por sus protagonistas, junto al aumento de la espectacularización de la vida pública durante la década de 1990, fueron construyendo un escenario propicio para que se dieran estos fenómenos. Si se tiene en cuenta que la canción emblemática para romper el cerco de clase

social fue «Mayonesa», se concluye que la estrategia llevada adelante por los compositores y el mánager superó lo planificado. En primer lugar, cabe señalar que el rol de productor musical termina de instalarse como tal a lo largo de la década de los 90. Hasta ese momento, el rol era desarrollado por el técnico de grabación en constante diálogo con el dueño de la orquesta o el músico encargado del arreglo. Eduardo Britos y Alejandro Jasa conforman, dentro de los entrevistados, el ejemplo de productor musical, que concibe una propuesta musical con fines y objetivos predeterminados. Esta dupla, poseedora de un *capital cultural y social* diferente al manejado en la música tropical uruguaya hasta el momento, decidió utilizar su experiencia (de músicos, productores musicales del medio publicitario, así como la formación como oyente en cursos cortos por parte de Britos en la Universidad de Berkeley) para lograr una meta: desarrollar una propuesta dentro de la *música tropical* que fuera aceptada por todas las clases sociales. Para ello, profundizaron la fusión con el pop internacional y despojaron de sus características principales a la música tropical uruguaya desarrollada hasta el momento.

En el caso estudiado de la canción «Mayonesa» se determinan algunas características de *despojo* (Aharonián en Cipriani, 2002), en referencia a la desaparición de elementos esenciales de la música tropical uruguaya en esta propuesta. Se le quitó protagonismo a los vientos, que juzgaban muy estridentes, se utilizó el bombo bien marcado a tierra (como en la música disco) y se buscaron influencias en expresiones populares uruguayas (murga y candombe). Desde lo letrístico, situaron a la mujer como protagonista en una discoteca, utilizando un léxico aceptado por todos. Procuraron desarrollar coreografías específicas para cada canción, que fueran diferentes e identificables. Si bien Karibekon y Sonora Palacio habían impuesto las coreografías, no tenían pasos diferentes para cada canción. Inspirados en grupos como las Azúcar Moreno y en el pop de New Kids on the Block, crearon una puesta en escena con coreografías novedosas interpretadas por jóvenes con ropa informal. Esto fue conformando un producto que reunía varios condimentos para generar un diálogo con lo *global* y con la *comunidad interpretativa de consumidores* (García Canclini, 1995). Se consolidó esa búsqueda con la realización de un videoclip en el que se reconstruyó un ambiente de discoteca con aire glamoroso, tanto en su puesta en escena como en la vestimenta de quienes figuran en el clip, que parecen haber salido de un *casting* publicitario de modelos. Este videoclip —realizado por una productora audiovisual del ámbito publicitario— generó una imagen nueva para la música tropical uruguaya, al incorporar otro rubro más que hasta el momento contaba con pocas experiencias y con producciones audiovisuales caseras.

A la estrategia desarrollada por los productores se debe agregar la maniobra aplicada por el mánager que tuvo como emblema a «Mayonesa». Su *capital social y cultural* le permite establecer contacto con Fonovisa México, que tenía la posibilidad de instalar un éxito en poco tiempo en

toda América Latina (la compañía era dueña de cadenas de televisión, medios de prensa, radios, sellos, etcétera, todos situados en el mismo edificio). Consiguen así un contrato y el financiamiento del videoclip. A partir de allí comenzaron los contactos en Uruguay con Berch Rupenian, para acceder a las radios de mayor consumo en las clases medias y altas de Montevideo, en Argentina con Marcelo Tinelli y de allí al *reality show* de televisión *Gran Hermano* en España. Se va creando una estrategia desde el productor musical y el mánager para materializar la llegada al consumo global, propuesto por la industria comercial de la música que apuesta a las *comunidades internacionales de consumidores* (García Canclini, 1995) —como pueden ser las de jóvenes y de televidentes— en las cuales se dan relaciones entre grupos sociales muy distantes.

A nivel internacional el negocio de la música ha redireccionado sus objetivos, apuntando más a las presentaciones en vivo que a la venta de discos. Este fenómeno a nivel mundial ha desarrollado nuevos métodos de combatir la piratería a través de plataformas digitales y nuevas formas de difusión. La música tropical uruguaya no ha profundizado en este tipo de negocios y la actuación en vivo sigue siendo lo más importante y la principal fuente de ingresos de los conjuntos. Luego de la pérdida de auge del pop latino (2005 al 2007), la mayoría de las orquestas adoptó una forma de funcionamiento asimilable a la pequeña empresa familiar, cuyo objetivo es subsistir y permanecer dentro del *campo*.

Al continuar con el abordaje de las estrategias desarrolladas por los mánager para imponer sus productos, se encuentran coincidencias en un aspecto que despierta polémica. Sin dar nombres, los entrevistados se refirieron a la existencia de la *payola*. Denominan de esa manera al pago por la difusión de sus canciones en bailes, discotecas, medios de comunicación, etcétera. Si se suma esta información al complejo entramado de estrategias destinadas a imponer canciones en el público, se comienza a relativizar lo planteado por la perspectiva promovida desde los medios de comunicación de que se difunde lo que tiene *rating* y lo que el público quiere escuchar. En realidad, como se ha visto en este trabajo, generalmente la popularidad es alcanzada por la música que accede a los grandes medios de difusión, luego de atravesar las políticas de selección y la *payola*, lo cual acota el menú respecto a lo que tiene posibilidad de ser conocido masivamente. Es ahí que a través del análisis y la exposición de estas estrategias se comienza a relativizar el vínculo entre la popularidad y *lo popular*. Si bien no se está infiriendo que se puedan imponer fenómenos culturales como una fórmula matemática, son aspectos que se deben tener en cuenta para el análisis.

Como aspecto positivo de estas estrategias, los entrevistados mencionaron la ampliación del público de la música tropical uruguaya y la proyección internacional como algo viable. Los aspectos narrados hasta aquí nos permiten observar que gran parte de los cambios incorporados por el pop latino

son impulsados con el objetivo de que el consumidor pueda transmitir la exteriorización del goce o disfrute. La vida en la sociedad de consumo crece a un ritmo más vinculado a las necesidades del mercado que a las de los individuos. Esta es una de las razones por las cuales Baudrillard (2009) plantea al consumo como *excluyente del goce*, ya que la razón no es la satisfacción individual, sino la significación social.

En el caso analizado, no se trata de que la clase alta consuma bienes de las clases populares, sino de un proceso gradual de asimilación y de incorporación. El *enclasmiento* se da producto de las estrategias que genera la clase social alta para que determinados *gustos* pertenecientes a otras clases sean incorporados y aceptados como parte de su patrimonio. Los consumidores que pretenden conservar ese *valor distintivo* van generando diversas estrategias para seguir siendo consumidores de *rarezas*. Es por esta razón que el público *más avisado* (Bourdieu, 2000) se desplaza continuamente, huyendo de los bienes más divulgados y devaluados. En muchas ocasiones esos desplazamientos se traducen en retornos al consumo de productos que fueron los más divulgados en etapas anteriores. En sociedades democráticas y modernas, en las que no existen los títulos de nobleza ni los privilegios que esta construye, el consumo se convierte en una herramienta importante a la hora de establecer y advertir las diferencias. La disputa por la hegemonía dentro del *campo* configura distintas estéticas que tratan de imponerse. La existencia de esta disputa no significa exclusivamente que cada cambio se haya impuesto para todo el *campo*, sino que en ocasiones se generan escenas paralelas. Esto sucede con la diversidad de propuestas y luchas estéticas, como la desarrollada por Sonora Borinquen al no plegarse al cambio promovido por KaribekonK y Sonora Palacio ni al cambio promovido por el pop latino, lo cual le permitió permanecer y consolidarse como un clásico dentro de la música tropical uruguaya.

6.2. La profesionalización

En relación con la percepción del concepto de profesionalización por parte de los protagonistas entrevistados, se percibe un camino en común para la música tropical uruguaya, donde lo que prima es la racionalidad económica al concebir a la música como una producción cultural de bienes destinados a ser aceptados y consumidos (Stolovich *et al.*, 2002). Los protagonistas de la música tropical uruguaya entrevistados se expresan en términos empresariales, lo que se traduce en que el dueño de la orquesta contrata a los músicos y toma las decisiones, que apuntan a que se toque lo que le gusta al público, para obtener un rédito económico que le permita vivir de la orquesta. Se observa una de las características señaladas de la *profesionalización* en la música popular, ya que la racionalidad económica implica

superar el *hobby* (Jordán, 2006), distinguiendo al músico como trabajador de la cultura y diferenciando al *profesional* del *amateur* (Madoery, 2010). La orquesta es concebida en primer lugar como un trabajo, para luego pasar a ser un medio de expresión. De los entrevistados que comenzaron su carrera en los 60, tanto Goberna (2006) como Martínez (2006) señalaron que a ellos les gustaría vivir de tocar otra cosa; a Goberna le encantaría tocar tango y a Martínez, salsa, pero según su experiencia, si tocan lo que les gusta no pueden vivir de la música. A través de estos testimonios se constata la incorporación de pautas culturales hegemónicas asociadas a la clase dominante, con otros ritmos menos prejuiciados, buscando generar distancia con el hecho artístico del cual son protagonistas.

Según los datos recabados en las entrevistas y material relevado de protagonistas del género musical, se destaca la constante referencia al prejuicio y desdén con que es observada la música tropical uruguaya por quienes no forman parte de esa *subcultura*. Son aspectos con los que han tenido que manejarse, aunque reconocen que han ido ganando terreno como intérpretes respetados dentro del *campo* de la música popular nacional. Por un lado, se constituye en otra característica fundamental de la *profesionalización*, ya que el aumento de reconocimiento dentro del campo les permite promover una negociación por mejores condiciones. Por otro lado, si se tiene en cuenta que este mayor reconocimiento sucedió durante el auge del pop latino, se observa que, si bien se acrecientan los ingresos de los dueños de las orquestas, ese aumento de ganancias (en casos emblemáticos como el de Chocolate) no necesariamente alcanza a actores fundamentales que participan del proceso de *mediación*, como los cantantes y los músicos.

Un aspecto a destacar en torno a la construcción de la *profesionalización* por parte de los entrevistados se constituye en la unanimidad respecto a lo que consideran más importante: aspectos vinculados al cumplimiento (estar en hora, con buena presencia, y cumplir con lo pactado por quien los contrata). Para los entrevistados lo fundamental respecto a la *profesionalización* se relaciona con desempeñar la tarea en tanto trabajo; es lo primero que mencionan todos los consultados. La construcción de la *profesionalización* para los entrevistados, en primer lugar, está relacionada con el trabajo que genera la orquesta y, en segundo lugar, con ofrecerle al público lo que espera. Cuando se refieren a la *profesionalización* la expresión artística, investigación y experimentación en el género quedan relegadas a un lugar secundario.

Pensar como público y no hacer lo que les gustaría a los protagonistas en tanto músicos es mencionado como un aspecto fundamental que hace a la música tropical. Hay que poseer una suerte de sexto sentido para interpretar qué es lo que el público espera de una orquesta tropical, aunque esto tiene su límite, ya que no todos incorporan las nuevas tendencias. Se identificaron algunos cambios que han ido ampliando el público de este género musical. En ese sentido, para muchas orquestas, comenzar a componer canciones propias

es considerado un avance en la *profesionalización*, ya que se incorporan otros actores al *campo*, como los compositores nacionales, lo que genera movimiento de capitales gracias a los derechos de autor. Esto no era parte de la música tropical uruguaya hasta fines de la década de los 90, y es un aspecto positivo atribuido a la llegada del pop latino.

Otro aspecto señalado respecto a la *profesionalización* tiene que ver con la ejecución en vivo de las canciones y el dominio del instrumento por parte de cada músico. Si bien se alude a características positivas del pop latino, los entrevistados coinciden en que uno de sus aspectos negativos fue la creciente presencia del *playback*, que desembocó en pérdidas laborales, ya que comenzó a instalarse (aunque no en todos los casos) la práctica de colocar detrás del instrumento a personas que ni siquiera eran músicos. Este aspecto fue señalado como parte de un deterioro del trabajo del intérprete y una pérdida en tanto *profesionalización*, ya que, por un lado, no se es sincero con el público y, por otro, no se permite la formación de músicos que se dediquen a perfeccionar sus competencias y desarrollar una trayectoria para disputar mejores condiciones en el *campo*. Actores fundamentales (los músicos instrumentistas) pierden terreno en un momento en que se produce mayor ganancia en el género musical (a través de derechos de autor, composiciones propias y acceso al mercado internacional). Esto marca una contradicción que vincula más a ese momento histórico significativo con el consumo, el lucro y el rédito que con un fenómeno cultural.

Si bien el *playback* es posibilitado por avances tecnológicos y es juzgado por la mayoría de los entrevistados como un aporte negativo, también se señalan cambios positivos para la música tropical en relación con la mejora del equipamiento. El desarrollo tecnológico permitió una mejora sustancial del sonido, los mecanismos de grabación y sobre todo de las actuaciones en vivo, que según los entrevistados se constituye en su principal fuente de ingresos. El abaratamiento de la tecnología y el desarrollo de nuevos equipos contribuyeron a la incorporación de equipamiento más liviano, más potente y que permite que una orquesta pueda armar su set en pocos minutos y sonar correctamente. Esto fue generando cambios que permitieron ampliar el espectro de lugares en los que se podía tocar. Conseguir mayor cantidad de trabajo y poder cumplir en una mayor cantidad de lugares de manera ordenada es considerado un aporte a la mejora de la *profesionalización*.

El proceso de cambios que incide en la *profesionalización* se evidencia en un momento de auge del pop latino, pero ese fenómeno resultó muy efímero y decayó a partir del año 2003, período en el que se observa otro fenómeno, de regreso a las raíces que habían caracterizado a la música tropical uruguaya.

6.3. A modo de proyección.

Otros enfoques y temas para futuras investigaciones

Para culminar, en este capítulo se considera pertinente plantear algunos aspectos a desarrollar en futuras investigaciones, debido a que existen temas o interrogantes que exceden los objetivos de la presente investigación, pero que enriquecerían la temática abordada.

Al realizar un abordaje histórico que plantea la evolución de la música tropical en Uruguay, observamos un diálogo con los ritmos afrolatinoamericanos que se instalan en nuestro país a partir de las décadas de 1950 y 1960. En esas décadas el candombe —ritmo afrouuguayo— estuvo presente en la orquesta de Pedro Ferreira y su Cubanacan, generando un proceso identitario que trascendió épocas y géneros musicales e instaló canciones que forman parte del repertorio de varios músicos uruguayos. Pero con la desaparición de la mencionada orquesta en la década de 1960, el candombe deja de estar presente en la música tropical uruguaya y se integra al repertorio de algunos músicos uruguayos que no pertenecen a la música tropical.

Se constató la existencia de un fenómeno sobre el que es necesario indagar para conocer qué causas y factores incidieron para que un género musical (como la música tropical uruguaya) que se destaca por utilizar los ritmos afrolatinoamericanos no integre el ritmo afrouuguayo del candombe en los repertorios de las orquestas.

En el presente trabajo se abordó el concepto de profesionalización en la música tropical uruguaya y se obtuvieron datos y resultados que se enriquecerían si se compararan con el análisis de la profesionalización en otros géneros musicales y períodos históricos de la música popular uruguaya.

La música tropical uruguaya, como surge de esta investigación, genera orquestas que piensan sus propuestas en función de lo que el público espera. En términos de Bourdieu, prima el principio heterónomo. Los campos vinculados a la producción cultural se hallan dominados por la necesidad de los *campos englobantes*, en los que se observa una lucha entre dos principios de jerarquización: el principio heterónomo, que domina el campo desde lo financiero y lo político; y el principio autónomo, que promueve la existencia de creadores por una simple opción, más allá de su éxito o fracaso (Bourdieu, 2000). En este sentido, resulta primordial identificar en futuras investigaciones la existencia o no de autores y músicos que funcionen bajo el principio autónomo, y su relación con la experimentación sobre caminos no transitados por el género musical y que trasciendan lo que es funcional al mercado.

La profesionalización es un concepto generalmente asociado a la formación. El campo académico suele referirse a los profesionales luego de que aprobaron la formación terciaria y obtienen un título para desempeñarse

como tales. Pero al analizar fenómenos populares en los que prima la transmisión oral como forma de adquirir el conocimiento, ¿cómo aplicamos el concepto de profesionalización? Si se crean institutos de capacitación en música popular, dicha música ¿sigue siendo popular? Se considera un aporte al campo la generación de investigaciones que profundicen sobre la relación entre formación, profesionalización y música popular.

7. Referencias bibliográficas y audiovisuales

- AHARONIÁN, C. (2012). *Introducción a la música*. Montevideo: Tacuabé.
- ALABARCES, P., y SILBA, M. (2014). «Las manos de todos los negros, arriba: género, etnia y clase en la cumbia argentina». *Cultura y Representaciones Sociales* [en línea], 8 (16), pp. 52-74.
- ALABARCES, P., RODRÍGUEZ, M. G., AÑÓN, V., BORDA, L., DODARO, C. A., GARRIGA ZUCAL, J. (...) VÁZQUEZ, C. (comps.) (2008). «Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia». En Alabarcas P. (comp.), *Resistencias y Mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, pp. 31-58. Buenos Aires: Paidós.
- BAUDRILLARD, J. (2009). *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI.
- BAUMAN, Z. (2004). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BLANCO ARBOLEDA, D. (2008). *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica*. Tesis de doctorado en ciencia social con especialidad en sociología. Ciudad de México, México.
- (2018). *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- BOURDIEU, P. (1998). *La distinción. Criterios y bases del gusto*. Madrid: Santillana.
- (1999). «Comprender». En BORDIEU, P. *La miseria del mundo*, pp. 527-543. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2000). *Cuestiones de Sociología*. Madrid: Ediciones.
- y WACQUANT, L. (2008). *Una invitación a la sociología reflexiva* (2.ª ed.). Buenos Aires: Siglo XXI.
- CORBETTA, P. (2007). *Metodología y técnicas de investigación social*. Madrid: McGraw-Hill Interamericana de España.
- DOMINZÁIN, S., (2003). *Imaginarios y consumo cultural*. Montevideo: Trilce.
- (2009). *Imaginarios y consumo cultural*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República.
- (2014). *Imaginarios y consumo cultural*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República.
- FABBRI, F. (2006). «Tipos, categorías, géneros musicales: ¿hace falta una teoría?» Texto presentado en VII Congreso LASPM-AL, *Música Popular: cuerpo y escena en América Latina*, 24 de junio de 2006, La Habana, pp. 1-17.
- GARCÍA BRUNELLI, O. (2015). *Los estudios sobre tango observados desde la musicología. Historia, música, letra y baile. El oído pensante*, 3 (2). Disponible en <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/6969>.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1987). «Ni folclórico ni masivo ¿qué es lo popular? Diálogos de la Comunicación». *Revista de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social*, pp. 1-8.
- (1995). *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México DF: Grijalbo.
- (2001). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- GEERTZ, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

- GONZÁLEZ, J. P. (2008). «Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿la gallina o el huevo?». *TRANS-Revista Transcultural de Música* (12), 14.
- GROSSBERG, L. (2010). *Estudios Culturales. Teoría, política y práctica*. Valencia: Letra capital.
- HALL, S. (1980). «Codificar-decodificar». En R. & BIRMINGHAM, Ed, *Culture, Media, Language. Working papers in cultural studies* (7).
- (1984). «Notas sobre la deconstrucción de lo popular». En R. Samuel, *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica.
- y JEFFERSON, T (eds.) (2014). *Rituales de Resistencia: subculturas juveniles en la Gran Bretaña de posguerra*. Madrid: Traficantes de sueños.
- JORDÁN, L. (2006). «Reflexiones para el estudio de la práctica de música popular en academia: sistematización y profesionalización como procedimientos formativos legitimantes». Ponencia presentada en el VII Congreso de la rama latinoamericana de la International Association for the Study of Popular Music LASPM-AL. Casa de las Américas, La Habana, 19-24 de junio de 2006.
- KAZTMAN, R. (1999). *Activos y Estructuras de Oportunidades. Estudios sobre la vulnerabilidad social en Uruguay*. Montevideo: PNUD-CEPAL.
- y RETAMOSO, A. (2005). «Segregación espacial, empleo y pobreza en Montevideo». *Revista de la CEPAL* (85), pp. 131-148.
- L'HOESTE, H. F. (2010). «Todas las cumbias, la cumbia: la latinoamericanización de un género tropical». En P. Semán y P. Vila, *Cumbia. raza, nación, etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires: Gorla, pp. 169-210.
- LÓPEZ ROLDÁN, P. (2015). «Una mirada sobre la profesionalización de la sociología». En FCS-Udelar, *El Uruguay desde la Sociología XIII*. Montevideo: FCS-Udelar.
- MADOERY, D. (2010). «El folklore profesional. Una perspectiva que aborda las continuidades». *¿Popular, pop, populachera?: el dilema de las músicas populares en América Latina. Actas del IX Congreso de la LASPM-AL y Escuela Universitaria de Música*, 1-5 junio 2010. Caracas: IASPM-AL y EUM, pp. 11-19.
- MARTÍN-BARBERO, J. (1998). *De los medios a las mediaciones* (5.ª ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- MATTELART, A. y NEVEU, É. (2004). *Introducción a los Estudios Culturales*. Barcelona: Paidós.
- OLIVERA, R. (2014). *Sonidos y silencios*. Montevideo: Tacuabé.
- RADAKOVICH, R. (2011). *Retrato Cultural: Montevideo entre cumbias, tambores y óperas*. Montevideo: Liccom-Udelar.
- (2014). «Intersecciones entre lo culto, lo popular y lo tecno-audiovisual». En S. DOMINZAÍN et al., *Imaginarios y consumo cultural*. Tercer informe nacional sobre consumo y comportamiento cultural. Montevideo: Universidad de la República.
- RAMA, Á. (1984). *Transculturación narrativa en América Latina* (2008 ed.). Buenos Aires: El Andariego.
- RECOBA, D. y FERNÁNDEZ, A. (2015). *Hasta Borinquen: medio siglo de la decana*. Montevideo: Estuario.
- RECOBA, D. (2020). *Sobredosis. Karibe con K*. Montevideo: Estuario.
- REMEDY, G. (2001). «Dialéctica de la globalización: la mediación (también) es el mensaje». *Intermediaciones* (3), pp. 193-200.
- (2014). «El apagón cultural y la música tropical uruguaya: pails, güiros y trompetas en el cuarto de atrás de la Atenas del Plata». (U. o. Texas, Ed.). *Studies in Latin American Popular Culture*, 32, pp. 3-30.

- RODIL, C. (2005). *Bailanta y Bailanteros: cultura y sectores populares en la Argentina de los noventa*. Tesis de Grado. (L. e. Social, Ed.) La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- RUEDA, J. F. (2011). «La profesionalización, elemento clave del éxito de la empresa familiar». *Visión de Futuro*, 18.
- SEMÁN, P. y VILA, P. (2010). *Cumbia. Raza, nación, etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires: Gorla.
- SHORE, C., & WRIGHT, S. (1997). «Policy. A new field of Anthropology». In SHORE, C. & WRIGHT, S (eds.). *Anthropology of Policy. Critical perspectives on governance and power*. pp. 3-39. London: Routledge.
- SILBA, M. (2010). «La cumbia en Argentina: origen social, públicos populares y difusión masiva». En P. SEMÁN, y P. VILA, *Cumbia. Raza, nación, etnia y género en Latinoamérica*, pp. 247-296. Buenos Aires: Gorla.
- STOLOVICH, L., et al. (2002). *La cultura es capital*. Montevideo: Fin de Siglo.
- TADEO, R. (2005). *Comportamientos en la dirección y gobierno de la empresa familiar: análisis empírico de la profesionalización como garantía de continuidad*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- TAGG, P. (2006). *La película del libro de la música. Sobre la necesidad de repensar las maneras de explicar el significado musical*. Disponible en: <http://www.tagg.org/xpdfs/Habanao6v1.pdf>. (Fecha de consulta: 10 de noviembre de 2014).
- TOBILLA, J. A. (2014). *Evaluación en la profesionalización de las artes visuales*. Toluca: UAEM-Facultad de Artes.
- VALLES, M. S. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social*. Madrid: Síntesis.
- VEGA, C. (1966). «Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos». *Polifonía*, N.º 131/132.
- WILLIAMS, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península

7.1. MATERIAL DE PRENSA

- CIPRIANI, C (2002). «La dictadura tropical». *El País*, 9/6/02
- ALEMAN, X. (2010). «Diez años batiendo». *El País. Sábado Show*, 27/11/02
- RODRÍGUEZ BARILARI, E. (1983). Rubén Blades en Uruguay. *Canto Popular* (9).

7.2. ENTREVISTAS

PELLICER, J. *Historia de la música popular uruguaya*. Serie televisiva. Uruguay.

Entrevistados:

- Aharonián, C. (2006). Musicólogo.
- Arrascaeta, B. y Arredondo, N. (2007). Sonora Cienfuegos.
- Britos, E. y Jasa, A. (2014). Compositores y productores.
- Delgado, F. (2015). Caribe con K y Los Fatales.
- Drexler, J. (2016). Músico.

Fernández, C. (2017). Autor.
Goberna, C. (2006). Sonora Borinquen.
Goberna, C. y Goberna, C. (2015). (Padre e hijo). Sonora Borinquen.
Martínez, R. (2006). Percusionista. Integrante de Combo Camagüey 1968-1992.
Nieto, G. (2017). KaribekonK, L'Autentika y carrera solista.
Olivera, R. (2006). Músico.
Recoba, D. (2017). Periodista, escritor.
Ribero, E. (2005). KaribekonK.
Sosa, C. (2017). Chocolate, Mayonesa y carrera solista.
Viña, F. (2015). Sonora Palacio.

7.3. PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

PELLICER, J. (Dir.). (2009). *Historia de la música popular uruguaya* [Película]. Uruguay.

Históricamente la música tropical uruguaya ha sido un género musical identificado con los sectores populares y de menores ingresos. Este hecho ha colaborado en instalar prejuicios, estigmas y ha limitado los espacios a los que ha accedido.

Esta investigación indaga sobre uno de los fenómenos musicales más populares del país, lo cual lo convierte en un tópico crucial si buscamos generar herramientas que nos ayuden a conocer, sistematizar y entender los procesos culturales que sucedieron y suceden en el Uruguay.

