



Facultad de  
**Información y  
Comunicación**



UNIVERSIDAD  
DE LA REPÚBLICA  
URUGUAY

## **Maestría en Información y Comunicación**

Tesis para defender el título de la Maestría en  
Información y Comunicación

**“Procesos de profesionalización en la música tropical uruguaya  
en el período 1985-2005”**

Autor: Lic. Juan Pellicer

Directores de tesis: Dr. Leonardo Croatto y Dr. Mauricio Olivera

Montevideo

Agosto 2019





Facultad de  
**Información y  
Comunicación**



UNIVERSIDAD  
DE LA REPÚBLICA  
URUGUAY

El Tribunal docente integrado por los abajo firmantes, aprueba la Tesis:

“Procesos de profesionalización en la música tropical uruguaya durante el período 1985 -  
2005”

Tesista: Juan Antonio Pellicer Díaz

Maestría en Información y Comunicación

Fallo:

---

Tribunal:

Profesor/a:

---

Profesor/a:

---

Profesor/a:

---



## ÍNDICE

<b>RESUMEN .....</b>	<b>3</b>
<b>1. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>5</b>
<b>2. ANTECEDENTES Y FUNDAMENTACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO .....</b>	<b>11</b>
<b>2.1. Música tropical y cumbia .....</b>	<b>11</b>
<b>2.2. Música tropical e investigación académica .....</b>	<b>13</b>
<b>2.3. Música tropical uruguaya en el ámbito no académico .....</b>	<b>17</b>
<b>3. OBJETIVOS Y PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN .....</b>	<b>19</b>
<b>3.1. Especificación de las preguntas de investigación que busca responder el proyecto .....</b>	<b>19</b>
<b>4. METODOLOGÍA .....</b>	<b>21</b>
<b>5. MARCO TEÓRICO .....</b>	<b>27</b>
<b>5.1. Hibridación.....</b>	<b>28</b>
<b>5.1.1. Campo.....</b>	<b>30</b>
<b>5.1.2. Habitus, capital e hibridación.....</b>	<b>34</b>
<b>5.2. Mediación.....</b>	<b>37</b>
<b>5.2.1. Lo popular.....</b>	<b>38</b>
<b>5.2.2. Profesionalización .....</b>	<b>40</b>
<b>6. ANÁLISIS .....</b>	<b>45</b>
<b>6.1. Un poco de historia .....</b>	<b>46</b>
<b>6.1.1. La música tropical en dictadura (1973-1985).....</b>	<b>50</b>
<b>6.1.2. La música tropical posdictadura .....</b>	<b>52</b>
<b>6.1.3. Exclusión y segregación territorial.....</b>	<b>58</b>
<b>6.1.4. La música tropical conquista nuevos espacios para tocar.....</b>	<b>59</b>
<b>6.2. Procesos de profesionalización.....</b>	<b>67</b>
<b>6.2.1. La percepción de los músicos entrevistados respecto a la profesionalización.....</b>	<b>67</b>
<b>6.2.2. Profesionalización e ingresos económicos.....</b>	<b>73</b>
<b>6.3. La producción.....</b>	<b>79</b>
<b>6.3.1. El rol del productor musical.....</b>	<b>80</b>
<b>6.3.2. Los mecanismos organizacionales de gestión y producción (el mánager) .....</b>	<b>87</b>
<b>6.3.3. La tecnología aplicada a la música .....</b>	<b>96</b>
<b>7. CONCLUSIONES.....</b>	<b>101</b>
<b>8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y AUDIOVISUALES .....</b>	<b>113</b>
<b>8.1. Material de prensa.....</b>	<b>116</b>
<b>8.2. Entrevistas .....</b>	<b>116</b>
<b>8.3. Producción audiovisual.....</b>	<b>117</b>



## RESUMEN

La música tropical uruguaya se ha constituido en uno de los géneros musicales de mayor aceptación popular en Uruguay. Este reconocimiento no se encuentra representado en la investigación académica nacional, siendo un tema marginal escasamente abordado. En consecuencia, con este trabajo se asume un doble desafío que busca relevar las pocas investigaciones existentes y analizar el fenómeno cultural en tanto práctica social y que ayude a comprender su historia, relaciones, procesos, dificultades y perspectivas. Los fenómenos vinculados a la cultura popular se conjugan en espacios cruciales en los que se cimientan y negocian aportes fundamentales a la construcción de lo que denominamos *cultura* nacional.

El objetivo de esta investigación ha sido indagar sobre los cambios o permanencias vinculados a los *procesos de profesionalización* desarrollados en el campo de la música tropical uruguaya durante el período 1985-2005. Se habla de *proceso* en el entendido de que los cambios e *hibridaciones* culturales (García Canclini, 2001) se dan en forma gradual; y se aborda el término de *profesionalización* con el fin de identificar cambios significativos que atravesó el músico en el contexto sociocultural uruguayo para lograr la autonomía necesaria que le permitiera dejar lo amateur y dedicarse a su profesión.

A través de la investigación documental y de entrevistas en profundidad (con protagonistas seleccionados), se analizaron cambios y permanencias en roles fundamentales del proceso de *mediación* (Williams, 2000), como el caso del productor musical y el *mánager*, y la influencia de los avances tecnológicos.

Desde una perspectiva social y cultural se identifican continuidades y rupturas que permitieron a la música tropical uruguaya ampliar su público. Históricamente (según investigaciones relevadas y los testimonios de sus protagonistas) ha sido un género musical identificado con los sectores populares y de menores ingresos, lo que ha colaborado en instalar prejuicios, estigmas y, por ende, ha limitado los espacios a los que esta música puede acceder. En el período seleccionado, se señalan dos hitos que le permitieron a la música tropical uruguaya ampliar su público: la edad (incorporando afición adolescente) y el nivel socioeconómico (accediendo a barrios, fiestas y locales identificados con la clase alta montevideana).

**Abstract:**

*Uruguayan tropical music has become one of the most popular musical genres in Uruguay. This recognition is not represented in national academic research, being a marginal issue barely addressed. Consequently, this work assumes a double challenge that seeks to collect and study the few existing research and analyze the cultural phenomenon as a social practice, and that helps to understand its history, relationships, processes, difficulties and perspectives. The phenomena linked to popular culture are combined in crucial spaces where fundamental contributions to the construction of what we call national culture are founded and negotiated.*

*The object of this research has been to inquire about the changes or permanence linked to the professionalization processes developed in the Uruguayan tropical music field during the period 1985-2005. We talk about a process with the understanding that cultural changes and hybridizations (García Canclini, 2001) occur gradually; and the term of professionalization is approached in order to identify significant changes that the musician went through in the Uruguayan sociocultural context to achieve the necessary autonomy that allowed him to leave the amateur practice and devote himself to his profession.*

*Through documentary research and in-depth interviews (with selected protagonists), changes and permanence in fundamental roles of the mediation process were analyzed (Williams, 2000), such as the case of the music producer and manager, and the influence of technological advances.*

*From a social and cultural perspective, it is possible to identify continuities and ruptures that allowed Uruguayan tropical music to expand its audience. Historically (according to the obtained research and the testimonies of its protagonists) this musical genre has been related with the popular and lower income sectors, which has helped to install prejudices, stigmas and, therefore, has limited the spaces to which this music can access. In the selected period, two milestones were identified that allowed Uruguayan tropical music to expand its audience: age (incorporating teenage fans) and socioeconomic status (accessing neighborhoods, parties and venues identified with the Montevidean upper class).*

## 1. INTRODUCCIÓN

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

EDUARDO RIVERO

KARIBE CON K

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 al estudio de la música tropical uruguaya, 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 & Fernández, 2015).

La presente 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 del 50 (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 la década del 40, orquestas como los Lecuona Cuban Boys (posteriormente Havana Cuban Boys)<sup>1</sup> 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 montevideanos 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 afro centroamericanos con un ritmo afrouruguayo como el candombe.<sup>2</sup> En este

---

<sup>1</sup> Véase: <[https://es.wikipedia.org/wiki/Lecuona\\_Cuban\\_Boys](https://es.wikipedia.org/wiki/Lecuona_Cuban_Boys)>.

<sup>2</sup> 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

punto se debe señalar que, con la disolución de la orquesta Pedro Ferreira y su Cubanacan, el candombe canción desaparece de la escena de la música tropical uruguaya en la década del 60 (Goberna, 2006; Martínez, 2006; Arrascaeta, 2007). Si bien se realizó 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 por este trabajo, se considera relevante en otros abordajes responder a las razones por las cuales una expresión musical genuinamente afro uruguaya como el candombe no logra integrarse a la escena de la música tropical uruguaya, conformada fundamentalmente por expresiones afro latinoamericanas.

Las fronteras políticas generalmente no coinciden con las culturales (Aharonián, 2012).<sup>3</sup> En ese sentido, se señala que los fenómenos culturales producidos en Argentina tienen gran influencia en Uruguay, como país limítrofe y 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 identifica 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 Costa Rica, Perú, Chile y Colombia se encontraran allí.<sup>4</sup> Buscaron mejorar las remesas familiares, conformaron este conjunto vestidos con camisas de colores y comenzaron a presentar su cumbia a fines de la década del 50, logrando un gran éxito en Argentina, Uruguay y el resto de América Latina. Instalaron el término *música tropical*, que resaltaba la seducción de ritmos afro provenientes del Caribe en una cultura blanca europeísta y tanguera como la argentina de fines de la década del 50 y comienzos de la del 60 (Alabarces & Silba, 2014); una palabra

---

Palermo. El ritmo está estructurado por la percusión de tres tambores, chico, repique y piano, con diferente tamaño y sonoridad.

<sup>3</sup> 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 se encuentra en constante movimiento (Aharonián, 2012).

<sup>4</sup> Véase: <[https://es.wikipedia.org/wiki/Los\\_Wawanc%C3%B3](https://es.wikipedia.org/wiki/Los_Wawanc%C3%B3)>.

—tropical— que proviene de las bandas bailables afrocolombianas de la costa atlántica, surgida en las décadas del 30 y el 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 (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 sociológicos, antropológicos, históricos, 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, raza, poder, 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 la atención de los estudios universitarios generalmente reservados para la denominada música “cultura” 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 sólo podía ser pensado ‘bajo el epígrafe del número y el anonimato’” (Martín-Barbero, 1998, pág. 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, identificando 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 que se identifican en la música tropical uruguaya. Desde las últimas décadas del siglo XX la música popular se ha visto afectada por procesos vinculados a la globalización económica y transformaciones tecnológicas que influyen en los mercados y

en el consumo, así como en aspectos productivos y creativos. Precisamente, estos procesos han ganado presencia en los fenómenos culturales, que se han visto atravesados por el crecimiento de estudios y disciplinas que buscan planificar, enmarcar y viabilizar las expresiones culturales. Gestores, políticas, e industrias culturales, productores y otros actores han ido creciendo en presencia, a partir de la década del 90. En la actualidad, no se escucha con extrañeza a artistas locales hablar de producción, gestión 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).<sup>5</sup> Una vez iniciado este proceso en el año 2002, se observa la escasa información sistematizada sobre la música popular uruguaya, y esa carencia se acrecentaba si se buscaba comprender un fenómeno cultural como la música tropical uruguaya.<sup>6</sup> También se identificaron aspectos que conforman el discurso de 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 mestizaje cultural, el intercambio, la interculturalidad, la apropiación, la hibridación, y que ha constituido a la tropical en una de las músicas populares de mayor aceptación en Uruguay.

---

<sup>5</sup> 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, ha sido emitida por TNU y TV Ciudad en varias ocasiones.

<sup>6</sup> Entre las hipótesis que buscan explicaciones a que sea un fenómeno poco investigado, podemos mencionar la mirada eurocentrista sobre las expresiones de raíz afro latinoamericanas 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).

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 y que le posibilitan completar un circuito necesario para ser difundida y conocida. Dentro de esos procesos, se identifican roles fundamentales como el de productor musical y el de *mánager*, que buscan generar estrategias que les permitan a esos músicos ser escuchados y aceptados cada vez por mayor cantidad de público. Los cambios tecnológicos se transformaron en aspectos fundamentales en el período seleccionado, 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, locales bailables, fiestas privadas, eventos, etcétera).

A través de 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 al género. 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 permitió acceder a nuevos lugares identificados con la clase social alta de Uruguay. Ambos hitos fueron protagonizados por músicos, productores y *mánagers* que planificaron cuidadosamente la instrumentación de estos cambios analizados en la presente investigación, la que busca responder las siguientes interrogantes:

- ¿Qué cambios o permanencias se dieron en la música tropical uruguaya durante el período seleccionado, según la perspectiva de los entrevistados?

- ¿Qué se entiende por profesionalización en la música tropical uruguaya para los entrevistados?
- ¿Cuáles fueron los cambios o permanencias 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 voces que construyen esperanza, aspiraciones políticas y cotidianas, en el ámbito de la cultura; especialmente, de la música nacional.

## 2. ANTECEDENTES Y FUNDAMENTACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

En este capítulo, se da cuenta de las investigaciones preexistentes que se han relevado vinculadas al tema de investigación: los procesos de profesionalización en la música tropical uruguaya. Se centra en la relación encontrada entre música tropical y cumbia, así como en las publicaciones relevadas sobre música tropical, tanto en el ámbito académico como en el periodístico.

### 2.1. 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. Se encuentra una aproximación entre la música tropical y la cumbia, llegando a utilizarse como sinónimos en algunos países (como Argentina y Uruguay),<sup>7</sup> aunque se refieran a canciones con notorias diferencias, como han señalado varios músicos en el proceso de investigación.<sup>8</sup> Se reconoce, en este sentido, la hipótesis de trabajo elaborada por Blanco Arboleda (2018), quien utiliza la cumbia como concepto genérico, ya que “no existe una cumbia, no la hay en Colombia” (2018, pág. XVI), evocando que no se puede identificar un patrón sonoro esencial, ya 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 se identifican relaciones e influencias con la cumbia del Caribe colombiano. Sitúa lo más relevante de su planteo en la identificación de un proceso intercultural-identitario en el que la cumbia se encarga de traspasar fronteras nacionales, pero siempre “desde lo popular y entre grupos sociales marginales” (2018, pág. XV), ubicándose por fuera del

---

<sup>7</sup> Identificamos la utilización de música tropical y cumbia de forma indistinta, tanto por parte del público, de la prensa y en ocasiones por parte de la industria discográfica.

<sup>8</sup> 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.

interés comercial hegemónico. Blanco Arboleda identifica 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” (2018, pág. XVI).

Si se rastrea la génesis del término *música tropical*, se puede mencionar una hipótesis en la investigación de L’Hoeste (2010), adjudicándolo a los arreglos de bandas bailables afrocolombianas de la costa atlántica en las décadas del 30 y 40.

En el habla coloquial, *música tropical* definía cualquier tipo de música con un sabor *tropical*, y era identificada como *originaria de los trópicos*. Se consideraba bastante similar a la rumba de salón, popularizada a lo largo de América y Europa durante el mismo período y hacia los años cincuenta, estaba establecida en los círculos sociales de toda Latinoamérica. (L’Hoeste, 2010, pág. 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 identificados con la música tropical.<sup>9</sup> Por otro lado, en países como Argentina, Perú y México, 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, peruana o mexicana, respectivamente, con particularidades diferentes en cada país. Ese ascenso señalado en términos históricos se desarrolla en dos etapas: en primer lugar, se identifica el afincamiento en otros países de América Latina de una sonoridad relacionada con la migración campo-ciudad, siendo la cumbia una herramienta que les permite construir una identidad propia, un sentido de pertenencia y arraigo con 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

---

<sup>9</sup> 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, donde 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.

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

## 2.2. Música tropical e investigación académica

---

En el ámbito académico 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),<sup>10</sup> 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 a nivel etario, de clase social y sexo (entre otras variables 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 %	<b>36 %</b>
Encuesta 2009	Cumbia	27 %	
	Tropical / Salsa	16,40 %	<b>43,40 %</b>
Encuesta 2014	Cumbia / Cumbia Villera / Cumbia Plancha	16 %	<b>36 %</b>
	Tropical / Salsa	13,70 %	
	Reggaeton	6 %	

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

<sup>10</sup> 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.

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 el 36 % de los encuestados mencionan la opción “Tropical / Salsa / Merengue” (2003, pág. 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”, separándose de la opción “Tropical / Salsa”, a la que mencionaron un 16,4 % de los consultados (2009, pág. 38). En la encuesta realizada en el año 2014 se presentan los datos con otra 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” es mencionada 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 generan un número relevante: 36 % (Radakovich, 2014, pág. 48). Se puede visualizar un descenso en lo que la encuesta denomina “Cumbia”, de un 27 % a un 16 %, entre el sondeo realizado en el 2009 y el de 2014, posiblemente atribuible al auge comercial y presencia en medios de comunicación de este género musical entre los años 2001 y 2006 (aspecto desarrollado más adelante, en el capítulo 6).

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 del 50, 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 va desarrollando en los últimos 50 años, produciéndose varios puntos de inflexión dentro del género musical, integrándose a la cultura popular uruguaya que:

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, pág. 37).

Se identifica 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, pág. 22). Remedi seleccionó un título claro 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, pág. 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), Semán y Vila (2010), así como en la tesis de Cintia Rodil al investigar sobre la música tropical, la cumbia y la bailanta argentina (fenómeno cultural identificado dentro de la música tropical argentina con características similares a la música tropical uruguaya).<sup>11</sup> 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 del 90 en Argentina (entre otros factores) permitió el crecimiento de sellos locales dedicados a la música tropical, configurando un creciente negocio lucrativo (Rodil, 2005). Se observa este fenómeno junto al desembarco de la TV cable en Uruguay, poblada de canales y programas argentinos, contribuyendo a una amplia difusión de la música tropical proveniente de Argentina 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 la temática ante un fenómeno que por lo menos es preciso tener en cuenta y conocer.

---

<sup>11</sup> 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.

El estudio de las prácticas culturales populares nos convocan, 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, pág. 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 identificados con las clases medias y altas de Uruguay, además de trascender fronteras. Contribuyó así al público transnacional —que busca el hit del momento— con 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 transformándose en el estereotipo de *lo latino*, borrando todo tipo de fronteras (Remedi, 2014) que parecían infranqueables hasta el 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 la década del 90 se dio 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). Podemos identificar en la música tropical argentina un cambio de imagen muy similar al que produjo Sonora Palacio y Karibe con K en Uruguay a fines de la década del 80 y comienzos del 90. Bandas concebidas por productores con varios cantantes jóvenes, de piel blanca, vestimentas brillantes, lentejuelas y cuidados cabellos largos de peluquería (Ráfaga, Comanche, Volcán) desplazaron de la principal exposición mediática a artistas de raíz popular como Los Palmeras, Los del Bohío, Los Lamas, o Adrián y los Dados Negros, que siguieron trabajando fuerte en las periferias del Gran Buenos Aires y en el interior argentino (Alabarces & Silba, 2014).

Dentro de la investigación académica nacional se encuentran tres estudios que abordan la música tropical desde otro enfoque. La primera es una tesis de la Facultad de Ciencias Sociales (Udelar) titulada “De canuto entre los planchas. Identidad e industria

cultural en un sub género 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 & 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 vincular a la música tropical como objeto de estudio en un contexto de violencia, droga y delincuencia. Si bien no es la finalidad de esta tesis dar cuenta de tales relaciones, ya que desbordan la temática que se propone, resulta interesante que —salvo por lo planteado por Dominzaín, Rapetti, Radakovich 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 marginalidad, la violencia y la delincuencia.

### **2.3. Música tropical uruguaya en el ámbito no académico**

---

En el ámbito no académico se puede señalar 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, por la que podemos observar una orquesta en un momento de popularidad creciente.

En la serie documental *Historia de la música popular uruguaya* (Pellicer, 2009) se entrevistó a referentes históricos, buscándose 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 identificar las características principales, procesos, cambios, hitos, etcétera, así como su relación con los contextos sociales, políticos e históricos en los que se enmarca la música tropical uruguaya. En la

citada serie, a través de entrevistas con algunos de sus protagonistas se logra identificar 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 hizo surgir para algunos una identificación de la música tropical con la fiesta, el baile y el totalitarismo del momento (Goberna, 2006; Martínez, 2006). Rubén Olivera (2014) nos expresa una hipótesis al respecto, adjudicándole a la radicalización política contra la dictadura un menosprecio a la música dedicada al esparcimiento en un mundo cuya coyuntura demandaba una visión crítica.

Con el paso del tiempo se pueden observar cambios respecto a la aceptación de la música tropical, hasta el momento identificada con las clases sociales menos favorecidas. La Intendencia de Montevideo, en un hito sin precedentes, le entregó en el año 2013 la distinción de ciudadano ilustre al dueño y fundador de Sonora Borinquen, Carlos Goberna (Recoba & Fernández, 2015). Este reconocimiento se encuentra 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 desarrollaron cambios significativos (analizados en capítulo 6) 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 identifican algunas publicaciones 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 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 del 60. 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. OBJETIVOS Y PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

#### **Objetivo general:**

Indagar sobre *procesos de profesionalización* (en términos de hibridación, mediación cultural y comunicacional) en el campo de la música popular en relación a la música tropical uruguaya desarrollada en Montevideo durante el período 1985-2005.

#### **Objetivos específicos:**

1) Historizar el proceso desarrollado en el campo de la música tropical en el período seleccionado y analizar los cambios y permanencias identificados según la perspectiva de referentes entrevistados.

2) Conocer las percepciones de los referentes entrevistados en el campo de la música tropical uruguaya desarrollada en Montevideo sobre los principales aspectos que definen la *profesionalización*.

3) Indagar sobre los cambios y permanencias del proceso de profesionalización a partir de: la introducción del productor musical (como un nuevo rol); los mecanismos organizacionales de gestión y producción (el *mánager*), y la intervención del desarrollo tecnológico en el campo de la música tropical uruguaya en el período seleccionado.

#### **3.1. Especificación de las preguntas de investigación que busca responder el proyecto**

---

En el proceso de estudio se realizaron las siguientes interrogantes:

- ¿Cuáles fueron los cambios o permanencias que se dieron en la música tropical uruguaya durante el período seleccionado según la perspectiva de los entrevistados?

- ¿Cuáles son las percepciones de los entrevistados respecto a la idea de profesionalización en la música tropical uruguaya?
- ¿Cuáles fueron los cambios o permanencias en la música tropical uruguaya en relación a los roles del productor musical, el mánager y el desarrollo tecnológico durante el período seleccionado?

#### 4. METODOLOGÍA

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.

La metodología de este trabajo está justificada de acuerdo a los objetivos específicos establecidos para alcanzar su objetivo principal. Esta se construyó con el fin de analizar las hibridaciones y las mediaciones (culturales y comunicacionales) en la música tropical uruguaya, y permitió identificar los procesos de profesionalización teniendo en cuenta la cultura y las prácticas sociales de los protagonistas identificados. Para ello esta investigación 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; según Valles:

El paradigma de la indagación constructivista [...] está basado en el conocimiento que nos ayuda a mantener la vida cultural, nuestra comunicación y significado simbólicos. Respaldo por la metodología cualitativa, cuya lógica sigue un proceso circular que parte de una experiencia (o anomalía) que se trata de interpretar en su contexto y bajo los diversos puntos de vista de los implicados. No se buscan verdades últimas, sino relatos. El diseño está abierto a la invención; la obtención de datos al descubrimiento; y el análisis a la interpretación. (Valles, 1999, pág. 55).

De esta forma, la interacción entre el investigador y lo investigado representa la base del proceso cognitivo, el cual se produce a través de otro proceso: el de 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 permitan 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. En este sentido, el concepto de *habitus* brinda la posibilidad de relacionar esos mundos mencionados que construyen la realidad desde lugares diferentes.

El diseño metodológico de esta investigación se confeccionó de acuerdo a los objetivos específicos. Las técnicas cualitativas seleccionadas permitieron dar cuenta de diversas decisiones en relación al objeto de estudio observado:

1) Se abordó la investigación estableciendo categorías de análisis (roles del productor musical, el mánager 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 permanencias 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 (capítulo 6). 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, pág. 120).

Tomando lo planteado en la definición anterior se procedió a la *investigación documental* teniendo en cuenta los siguientes puntos: a) relevamiento bibliográfico sobre música popular uruguaya (en general, y específica sobre música tropical); b) documentos (artículos de prensa, fotografías, videos, relatos históricos, etcétera) que brindan información de los distintos momentos históricos. La implementación de esta técnica permitió obtener información relevante para el objetivo específico 1, brindando insumos para la historización y parte de los objetivos específicos 2 y 3 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, como se aclara más adelante, sobre la música tropical durante el período observado (libros, artículos, informes, declaraciones, videos, etcétera), entendidos como textos culturales (Shore & Wright, 1997) y que funcionaron como fuentes de datos y como corpus de análisis. Ambas técnicas brindaron información necesaria para cumplir con los objetivos específicos 1, 2 y 3.

**a) Análisis de fuentes secundarias: documentos personales.** Entre los aspectos más importantes a destacar, se encuentra la distinción respecto a cualquier documento en el que no haya intervenido el investigador en su producción. 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 a la música tropical (fotos, videos, discos, canciones, entrevistas, entre otros); a.2) se procesó la documentación recabada, con la finalidad de analizar las dimensiones culturales, sociales y tecnológicas en relación a las categorías de análisis mencionadas en este trabajo, el tema y período de investigación. Cabe destacar que lo recabado de esta técnica no estuvo enfocado en elaborar un relato biográfico sobre el investigado, sino en generar un material para interpretar un proceso cultural y 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 y preservando la intimidad. En la presente investigación, las *entrevistas en profundidad* se concentraron en la modalidad *entrevista especializada y a élites*, según la clasificación de Valles (1999). Además, se combinó con la *entrevista semiestructurada*, según la clasificación de Corbetta (2007), al elaborar un guion temático para esta, en donde el entrevistador tiene libertad sobre el orden de los temas y el modo de formulación de las preguntas. Una de las características fundamentales a rescatar de la modalidad *entrevista especializada y a élites* es la disposición como investigadores 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. A los *entrevistados claves* los considera informantes, más que entrevistados, por ser personas que aportan datos sobre la situación local donde se realiza el estudio, cooperando, facilitando información sobre otros probables entrevistados. Son muy necesarios cuando se estudian expresiones grupales, organizaciones o personas de alto estatus. En la categoría de *entrevistado especial* Gorden sitúa a “cualquier persona que da información directamente relevante para los objetivos del estudio y que es seleccionada porque ocupa una posición única en la comunidad, grupo o institución a estudio”. En la categoría de *entrevistados representativos*, la que se obtiene “se trata de una información más general, poseída por un número amplio de personas de una condición o características socio demográficas similares” (Valles, 1999, págs. 212-213).

En una primera instancia, se procedió con los *entrevistados claves*, que han brindado datos para poder identificar a los denominados *especiales*, en los que se centró la investigación. En lo que respecta a los fragmentos transcritos de la entrevista, se buscó la fluidez en la lectura, evitando muletillas comunes —como los “bueno”, “eh”, entre otros—, que, si bien cumplen una función específica 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 realizó un análisis detallado de documentos personales y entrevistas en profundidad que se replica en el proceso de esta tesis comenzada en el año 2015. En la investigación inicial mencionada —desarrollada, como ya se mencionó, entre los años 2003 a 2009—, para abordar la música tropical, se realizaron entrevistas dentro de ese género musical a los músicos Carlos Goberna (Sonora Borinquen), Rodolfo Martínez (Combo Camagüey), Benjamín Arrascaeta y Néstor *Quintanilla* Arredondo (Sonora Cienfuegos), Ernesto Negrín (Casino), 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 Carlos Goberna padre y Carlos Goberna hijo (Sonora Borinquen), Fernando *Lolo* Viña (Sonora Palacio), Fabián *Fata* Delgado (Karibe con K y Los Fatales), Gerardo Nieto (Karibe con K, L'Auténtika, carrera solista), Charly Sosa (NG La Banda, Chocolate, Mayonesa, carrera solista), Alejandro Jasa y Eduardo Britos (productores), Carlos Fernández (autor) y al periodista Diego Recoba.

La pauta de entrevista se organiza en tres partes. Estas están relacionadas a los objetivos específicos de la presente investigación, y sobre ellas se estructuró el análisis desarrollando 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 terminen actuando contra los objetivos planteados. Cabe destacar aquí que las técnicas metodológicas utilizadas aportaron información concretamente cualitativa, para analizar y dar cuenta de los objetivos específicos planteados en esta investigación. Se estudiará la profesionalización a través de:

1) Identificación de momentos históricos significativos de la música tropical uruguaya. A través del análisis documental y 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. A través de este punto se obtuvo información relevante para dar cuenta del objetivo específico 1.

2) La percepción de los entrevistados respecto al concepto de profesionalización. Se indagó sobre el rol y 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, para dar cuenta del objetivo específico 2.

3) La producción. Por intermedio de las técnicas ya mencionadas (análisis documental y entrevistas en profundidad), en este punto se indagó sobre:

3.1) 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. Mediante este punto se obtuvo información relevante para dar cuenta del objetivo específico 3.

3.2) 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. Este punto arrojó información relevante para dar cuenta del objetivo específico 3.

3.3) La intervención del desarrollo tecnológico: la evolución tecnológica y el acceso a tecnologías profesionales conforman un ítem fundamental dentro del campo (Bourdieu, 2000). En el período seleccionado, 1985-2005, se pueden identificar cambios fundamentales en ese aspecto, como el paso de la tecnología analógica a la digital. Por ese motivo era importante relevar si incidió el desarrollo tecnológico 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. A través de este punto se obtuvo información relevante para dar cuenta de los objetivos específicos 2 y 3.

## 5. MARCO TEÓRICO

En este capítulo se realiza una recorrida por los principales conceptos teóricos en los que se enmarca a la música tropical uruguaya, en tanto fenómeno cultural, popular, musical, y su relación con el concepto de *profesionalización* centrado en el enfoque de los estudios culturales.

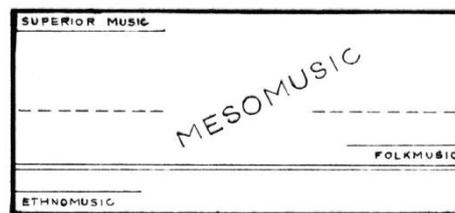
Las investigaciones sobre cultura y los estudios culturales como disciplina han conseguido su espacio dentro del ámbito académico a través de un largo proceso que comienza con la publicación en 1957 de *The Uses of Literacy*, de Richard Hoggart, en Inglaterra. El citado autor hizo foco en la cultura de la clase obrera y la influencia de los medios de comunicación, trabajo que fue continuado por académicos como Raymond Williams, Edward P. Thompson y Stuart Hall, entre otros (Mattelart & Neveu, 2004).

Las prácticas humanas comienzan a ser observadas desde diferentes disciplinas en los estudios culturales, buscando explicar las relaciones entre cultura, lo popular, prácticas económicas, relaciones sociales, hitos históricos, asuntos sobre nacionalidad, instituciones sociales, etcétera. Por ello sus principales referentes consideran que las investigaciones deben cruzar fronteras disciplinares, abordando el fenómeno desde la transdisciplina (García Canclini, 1987). Sin pretender ser especialistas en otras disciplinas, los estudios culturales utilizan la teoría no como un fin en sí mismo, sino considerando sus postulados como hipótesis y recursos que pueden ser aplicados en su proyecto específico, comenzando por reconocer que hay un mundo constituido tanto por relaciones de fuerza y poder como por voces que expresan problemáticas, junto a aspiraciones políticas y cotidianas. Sin caer en un empirismo inocente que busca darles voz a los que no tienen voz, los estudios culturales buscan generar herramientas para comprender las prácticas culturales e identifican las fuerzas que empujan a los individuos en diferentes direcciones (Grossberg, 2010).

Debido a que el objeto de estudio se enmarca dentro de lo que se conoce como música popular, se considera necesario explicitar el alcance del concepto en el presente trabajo. Se adopta la definición propuesta por el musicólogo argentino Carlos Vega en 1966, quien desarrolló una clasificación en la que define a la música popular como *mesomúsica*, por tanto, como aquella que se encuentra entre la música superior o culta y

el folclore; es decir, como la “música del medio” (Vega, 1966). Si bien se reconoce que el término *mesomúsica* podría ser cuestionado, ya que puede implicar consideraciones de “arriba” o “abajo”, de “ascenso o “descenso”, la presente investigación utiliza el concepto creado por Vega en el sentido planteado por Ayestarán, y retomado por Aharonián (1997), entendiendo la *mesomúsica* como un concepto que no implica valoraciones sobre la calidad musical o superioridad.

**Cuadro 2: Mesomúsica**



Fuente: Carlos Vega (1966).

Tomando lo elaborado por Vega en Argentina y por Lauro Ayestarán en Uruguay, Aharonián (2012) incorpora la idea de que la música es un ordenamiento voluntario de sonidos en el tiempo, que su objetivo es la comunicación, ya que posee potencial expresivo, y —sobre todo— que es un hecho cultural, o sea que responde a un código compartido por la comunidad que lo produce y a la cual está dirigido.

## 5.1. Hibridación

---

Se comienza este apartado precisando el enfoque de *cultura* que se adoptó en el presente trabajo, junto a otros conceptos directamente vinculados que permiten abordar la *hibridación* (García Canclini, 2001).

Se adopta la definición desarrollada por uno de los pensadores destacados de la Escuela de Birmingham y los estudios culturales, Stuart Hall, quien entiende la *cultura* como “aquel nivel en el cual los grupos sociales desarrollan distintos patrones de vida y dan forma expresiva a su experiencia de vida social y material” (Hall *et al.*, 2014, pág. 62). En la definición de Hall se observan puntos de contacto con elaboraciones realizadas desde la antropología, al establecer que la cultura brinda las pautas a través de las cuales las personas decodifican y comprenden el mundo que las rodea, señalando que “la cultura denota un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medios con los cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida” (Geertz, 2003, pág. 88).

De acuerdo a estos planteos, se puede afirmar que la cultura vuelve inteligible el entorno para los integrantes de un grupo social, estructurando las relaciones entre sus miembros a través de distintos mecanismos. No es elegida y construida por cada grupo, sino que se nutre de su historia y su contexto sociopolítico. Hall (2014) diferencia entre *cultura dominante* y *cultura subordinada*. La *cultura dominante* se presenta a sí misma como La Cultura. Su visión del mundo será la más natural, universal y omniabarcante, transformándose en hegemónica y llegando a producir una voluntad general consensual. Se observan posibles puntos de contacto entre Hall y Gramsci (Mattelart & Neveu, 2004) respecto a la existencia de un espacio simbólico en el que los distintos grupos sociales batallan por la creación de sentidos ampliamente compartidos. Esa genera la presencia de *subculturas* entendidas como “subconjuntos: estructuras más pequeñas, localizadas y diferenciadas, dentro de una u otra de las redes culturales más amplias” (Hall *et al.*, 2014, pág. 66).

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, pág. 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), 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”

(pág. 15). 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.

En un sentido similar al concepto de *hibridación*, Blanco Arboleda (2008) plantea el concepto *interculturalidad* para analizar los intercambios entre diferentes culturas, como un “proceso de transferencia y desplazamiento que va, desde lo local hasta lo transnacional, pasando por referencias regionales y nacionales para una vez superadas realizar una rearticulación en el ejercicio identitario local” (2008, pág. 33). Los desplazamientos y el vértigo impuesto por la globalización y las industrias culturales han promovido el escenario propicio para que se produzcan procesos de *mestizaje* en la música popular. Estos conceptos son utilizados por Blanco Arboleda para analizar lo que denomina el *nomadismo* de la cumbia colombiana, que se establece en varios países, instalándose en pequeñas localidades en las que se resignifica y asimila para luego expandirse, pero siempre con características de distinción y cohesión de clase. Se toman algunos elementos del ritmo musical originario y se producen mutaciones que lo transforman, adaptándose a las distintas realidades socioculturales, convirtiéndose en *intercultural*. Este proceso tiene su desarrollo en varios países (Argentina y Uruguay entre ellos) en los que la *cumbia* y los ritmos tropicales generan intercambios cruzados sin una meta concreta, se mezclan e influyen sin planificación. Para que este proceso suceda, es necesario poseer sensibilidad hacia las diferencias culturales (Blanco Arboleda, 2008).

### **5.1.1. Campo**

Se identifica a la música tropical uruguaya como nuestro *campo* (Bourdieu, 2000), entendiéndolo como un espacio social de acción e influencia donde se establecen una red de relaciones que definen la distribución del poder o capital. 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 se encuentran determinadas entre sí. Los campos vinculados a la producción cultural se hallan dominados por la necesidad de los *campos englobantes*, donde se observa una lucha entre dos principios de jerarquización: el principio heterónimo, 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).

El concepto de *campo* se organiza de acuerdo a la configuración de relaciones objetivas entre posiciones, que determinan e imponen las condiciones a quienes las integran, estructurando relaciones de poder (Bourdieu, 2000). Este concepto permite 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 a las determinaciones impuestas por sus ocupantes, estructuran relaciones destacadas por la *homología* (Bourdieu & Wacquant, 2008), que sostiene la existencia de una correspondencia entre *gustos* y *clases sociales*. Se produce así el *enclasamiento* (Bourdieu, 1998), el cual se da 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, pág. 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. Se puede mencionar en ese sentido a uno de los géneros musicales emblemáticos rioplatenses, el tango, que tal como señalan varios autores (García Brunelli, 2015) constituye un género musical surgido en las clases bajas, siendo denostado en sus comienzos por la cultura hegemónica, proceso que se fue revirtiendo con el paso de los años, hasta transformarse en una de las expresiones populares más identificadas con ambos márgenes del Río de la Plata.

García Canclini (2001) se pregunta cómo se concilia, en el concepto *campo* de Bourdieu, la necesidad de expansión del mercado con la formación de públicos especializados en ámbitos restringidos. Su respuesta es que la preservación de campos específicos del gusto y del saber destinados a consumos limitados y exclusivos sigue existiendo y se utiliza con la finalidad de construir la distinción de las élites, ya que “en sociedades modernas y democráticas, donde no hay superioridad de sangre ni títulos de nobleza, el consumo se vuelve un área fundamental para instaurar y comunicar las diferencias” (García Canclini, 2001, pág. 56). En lo que respecta a la música tropical uruguaya, parece configurarse una situación opuesta a la de los consumos exclusivos, ya que esta apunta al público masivo, pero se pueden encontrar instancias en las que se dan

tanto “procesos de segregación como de hibridación entre los diversos sectores sociales y sus sistemas simbólicos” (García Canclini, 2001, pág. 58).

El espacio geográfico en el que se radican y movilizan las personas es otro de los factores relevantes que se pueden señalar en el análisis del *enclasmiento*, al buscar identificar los lugares donde socializan las diferentes clases sociales. La exclusión y segregación territorial se ha transformado en un fenómeno creciente en Uruguay en el período seleccionado (Kaztman & Retamoso, 2005). Si bien la *música tropical* tiene adeptos en todos los barrios, se sigue considerando en Uruguay como la música de los barrios humildes (Remedi, 2014). Este fenómeno de exclusión también es planteado respecto a la bailanta argentina, donde aparece el *enclasmiento* en ciertas zonas geográficas.

Algunos músicos y habitués de la bailanta no se ven a sí mismos como bailaneros, palabra ante la cual a veces se defienden, mientras que los sectores medios de la sociedad, reconocen a los locales como bailanta generándose una lucha por nominar, por clasificar con un nombre a todo un género. Esta confrontación no es sólo por un apelativo sino también por el sentido y está directamente relacionada con el origen de la palabra bailanta, asociada a los obrajes del nordeste argentino, donde los trabajadores realizaban sus fiestas luego de una semana de trabajo. (Rodil, 2005, pág. 5).

Se toma esta cita de Cintia Rodil por la cercanía con el objeto de estudio de la presente investigación. Cuando identificamos un fenómeno cultural que es *enclasmado* y discriminado por quienes se sitúan por fuera de él, las personas que forman parte de esa expresión cultural como público elaboran un discurso de rechazo contra el rótulo (en el ejemplo anterior, la bailanta), pero siguen sintiéndose parte, consumiendo y participando del fenómeno cultural al que todos denominan de esa manera. En ese sentido García Canclini plantea que “las prácticas populares son definidas y desvalorizadas, aun por los mismos sectores subalternos, al referirlas todo el tiempo a la estética dominante, la de quienes sí sabrían cuál es el verdadero arte, el que se puede admirar de acuerdo con la libertad y el desinterés de los gustos sublimes” (2001, pág. 60).

Las clases hegemónicas desarrollan procesos destinados a incorporar bienes identificados con las clases populares como forma de reconvertir su patrimonio, hechos que pueden ser analizados desde el *despojo* propuesto por Aharonián (Cipriani, 2002).

—Es curioso que una música fundamentalmenteailable, que cumple una función social muy importante y que representaba hasta hace poco a los desposeídos, haya sido adoptada por los sectores poseídos, con poder en la sociedad. Eso plantea un problema profundo: el del despojo. Cuando un sector desposeído socialmente tiene algo de qué agarrarse a nivel cultural, eso los ayuda a sobrevivir. Cuando los que están socialmente por encima de ellos se apoderan de eso, los dejan inermes. ¿Qué les queda ahora para defenderse? ¿Cuál es el elemento de identificación de ese sector de la población?

—*¿No puede suponer un orgullo el hecho de que aquello que ayer era terraja hoy sea bienvenido en una fiesta de gala, aunque los bongoseros no entren más por la puerta de la cocina?*

—Creo que, como lo han señalado varios intelectuales, entre otros, Jorge Abbondanza, es simplemente una *terrajización* de las clases dominantes, que no habla nada bien de ellas. Para esas clases sí es terraja y una forma de sentirse orgullosos de ser ordinario. En cambio, para quien participa del mecanismo cultural no es terraja. Es terraja visto del otro lado de la barrera. ¡Cuidado con ese tipo de calificación! (Cipriani, 2002. pág. 1).

Ese despojo señalado por Aharonián (Cipriani, 2002) es resaltado en otros términos por Alabarces (2008) al analizar la música tropical argentina. Califica tal apropiación de las clases medias y altas como *apropiación de segundo grado*,<sup>12</sup> ya que implica un reconocimiento para este estilo de música y al mismo tiempo una toma de distancia, persistiendo un reflejo estigmatizador. Alabarces (2008) califica este fenómeno como la construcción de “plebeyos políticos”, refiriéndose a la elaboración de una gramática extendida en la producción de discursos que atraviesa a todas las clases sociales, en la que actores pertenecientes a las clases medias y altas adoptan pautas de la cultura popular. Generalmente se identifica a esos actores como referentes mediáticos (Alabarces cita al conductor de TV Marcelo Tinelli y al entonces gobernador de Buenos Aires Mauricio Macri) que, legitimados por los medios, incorporan pautas de la *cultura popular*, extrayéndolas, distorsionando lo identitario y el sentido, generando un proceso dialéctico que produce nuevos significados.

---

<sup>12</sup> Cita a la investigadora Maristella Svampa como quien plantea por primera vez el concepto de *apropiación de segundo grado*.

### 5.1.2. Habitus, capital e hibridación

Otro aspecto fundamental ligado al *enclasamiento*, al *gusto* y las elecciones en tanto productores o consumidores de bienes culturales se puede identificar en lo relativo al *capital económico, cultural, social y simbólico* (Bourdieu, 2000). Bourdieu entiende al *capital cultural* como “al que deberíamos llamar *capital informacional*, para dar la noción de su generalidad plena”, y al *capital social* como “la suma de los recursos, reales o virtuales, de la que se hace acreedor un individuo o grupo en virtud de poseer una red perdurable de relaciones más o menos institucionalizadas de mutua familiaridad y reconocimiento” (Bourdieu, 2000, págs. 158-159). Los diferentes *capitales* que poseen quienes se identifican dentro de la música tropical uruguaya determinan su posición en el *campo* (Bourdieu) y, por lo tanto, su incidencia y el rol ocupado en él.

García Canclini toma el concepto de *capital cultural* elaborado por Bourdieu y plantea que, por más que el acceso a la escuela y a la cultura sea libre, la apropiación es desigual. “Esta diversa capacidad de relacionarse con el patrimonio se origina en primer lugar en la manera desigual en que los grupos sociales participan en su formación y mantenimiento” (2001, págs. 186-187). Propone la aceptación de *patrimonio* en términos de *capital cultural*, para no concebirlo como algo estático; este concepto tiene la ventaja de ver al *patrimonio* “como un proceso social, que como el otro capital, se acumula, se reconvierte, produce rendimientos y es apropiado en forma desigual por diversos sectores” (2001, págs. 186-187). Con esta conceptualización de *capital cultural* como *patrimonio*, según García Canclini, se puede estudiar a este como lucha entre sectores, clases, etnias, grupos, etcétera. En dicha lucha entre sectores, los productos que crean las clases populares suelen ser “más representativos de la historia local y más adecuados a las necesidades presentes del grupo que las fabrica” (2001, pág. 188). Se convierten en el patrimonio de estas clases menos pudientes, que, si bien no están excluidas de alcanzar altos niveles creativos y estéticos, tienen menores posibilidades de operar para que estos productos sean incorporados al patrimonio generalizado y reconocido, de forma de acumularlos históricamente. Esta “supuesta” desventaja se relativiza, según el autor, debido a cambios generados en las industrias culturales: “La redistribución masiva de los bienes simbólicos tradicionales por los canales electrónicos de comunicación genera interacciones más fluidas entre lo culto y lo popular, lo tradicional y lo moderno” (2001, pág. 188).

Cuando se habla de cultura en el terreno de la creación (como la música tropical), resulta fundamental la construcción del *habitus* (Bourdieu & 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. Estos esquemas moldean las prácticas culturales asumidas como propias y operan como criterio de selección ante las que son consideradas ajenas (Bourdieu & Wacquant, 2008). A través de esa construcción es que resultaría extraño encontrarse un cantante con un estilo como el de Bob Dylan, Jaime Roos o Fernando Cabrera cantando en una orquesta tropical, ya que las prácticas culturales que se asumen como propias por los consumidores y productores del género musical actúan como filtro seleccionador.

Al analizar procesos culturales, esas estructuras estructurantes y estructuradas que plantea el *habitus* no implican quietud o permanencia de la producción cultural. Se pueden identificar 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) y reconociendo en ese concepto un potencial transgresor de la homogeneización de culturas realizada por el capital financiero global con el fin de garantizar sus ganancias. En este sentido, García Canclini señala la posibilidad de que esos *procesos de hibridación* puedan no ser un *despojo*, como plantea Aharonián (Cipriani, 2002), o una *apropiación de segundo grado*, en términos de Alabarces (2008), sino genuinos portadores de una identidad propia, nueva, híbrida. En Uruguay hay músicos populares que toman elementos de la música tropical, del candombe, la milonga o el rock (por mencionar más de un género musical) para incorporar a sus canciones, sin pretender sumarse a esos géneros propiamente dichos, sino incorporándolos a su estilo propio, hibridándose musicalmente. Cada caso

particular merece un análisis profundo para indagar si se trata de *despojo*, *apropiación de segundo grado*, *hibridación*, o si posee características que mezclan esas nociones.

El concepto de *hibridación* resulta clave para analizar el grado de afectación en los procesos de profesionalización de la música tropical uruguaya, el que responde en parte a los procesos de globalización y a la construcción de una cultura hegemónica transnacional. En ese sentido, se identifica un caso emblemático, como la ya citada canción “Mayonesa” (se profundiza en el capítulo 6), que logró trascender el medio uruguayo e instalarse con éxito en países tan diferentes como España, Suecia y Japón (entre otros), transformándose en la canción que genera más derechos de autor después de “La Cumparsita” (Jasa & Britos, 2014). “Mayonesa” (adoptando el rótulo “pop latino”) logró insertarse en el mecanismo de las multinacionales discográficas que imponen sus productos en diferentes puntos del planeta, hecho que por un lado podría implicar su transformación en *hegemónico* o, por otro lado, relativizar —aunque no pierda sentido— la polaridad entre hegemónico y subalterno debido a los cruces entre lo culto y lo popular, lo local y lo internacional, señalando características que le transfieren otra complejidad (García Canclini, 2001).

Según García Canclini (2001), el concepto de *hibridación* no permite vincular rígidamente las clases sociales con los estratos culturales, aunque esto no significa que no existan las diferencias entre clases sociales: “Solo afirmo que la reorganización de los escenarios culturales y los cruces constantes de las identidades exigen preguntarse de otro modo por los órdenes que sistematizan las relaciones materiales y simbólicas entre los grupos” (2001, pág. 281). Entre las preguntas que se realiza el autor, plantea que la concepción de una cultura auténtica como un universo autónomo internamente coherente no es más sostenible. Tomando reflexiones de Michel de Certeau, García Canclini (2001) plantea que “la vida consiste en pasar constantemente fronteras [...]. Parece que toda identidad definida por el estatuto y por el lugar (de origen, de trabajo, de hábitat, etc.) fuera reducida, si no barrida por la velocidad de todos los movimientos” (2001, pág. 286).

El caso del pop latino es un ejemplo local que ilustra una forma de reaccionar ante un rótulo discriminado o estigmatizado, con una intención de generar dentro de la música tropical uruguaya una vertiente musical que apunta a ampliar su público, y en el que a su vez también se identifica una reacción desde el propio género musical contra el rótulo “pop latino”. Cabe preguntarse entonces si se está ante un ejemplo de despojo (en el

sentido que plantea Aharonián), de *apropiación de segundo grado* (en el sentido que plantea Alabarces), o ante procesos de *hibridación* que generan nuevas identidades (en el sentido que plantea García Canclini).

## 5.2. Mediación

---

Se comienza este apartado precisando el enfoque desde el cual se abordará el concepto de *mediación*, para luego determinar la noción de *lo popular* vinculado al rol de los medios, la profesionalización y su relación con la música popular.

El concepto de *mediación* utilizado en el presente trabajo es el que desarrolla Raymond Williams, quien parte de las teorías que consideran al arte como *reflejo* de la realidad, implementando una metáfora física. Para Williams (2000) esta idea de reflejo suprime el carácter material y social de la actividad artística y del trabajo artístico, por ello plantea impugnar la idea de *reflejo* por la de *mediación*. Este concepto describe un proceso activo que se da en toda expresión artística (la música popular entre ellas), en donde la creación pasa por una fase de *mediación* necesaria para que se transforme en una obra que pueda ser apreciada. Describe a la *mediación* como un proceso positivo, de creación, no es una distorsión o disfraz, en el sentido de que:

Todas las relaciones activas entre diferentes tipos de existencia y conciencia son inevitablemente reconciliados, mediatizados; este proceso no comporta una mediación separable —un “medio”—, sino que es intrínseco respecto de las propiedades que manifiestan los tipos asociados. La mediación se halla en el propio objeto, no es algo que se halle entre el objeto y en lo que este da. Por lo tanto, la mediación es un proceso positivo dentro de la realidad social antes que un proceso agregado a ella por medio de la proyección, el encubrimiento o la interpretación. (Williams, 2000, pág. 119).

Williams plantea que no hay que confundir la *mediación* con los medios de comunicación utilizados para presentar la realidad a través de un modo ideológico, ni tampoco confundirlo con el concepto de intermediario. La *mediación* se convierte en una etapa que es parte del proceso creativo, ya que una vez elaborado el discurso debe ser

transformado en prácticas sociales para que el circuito resulte completo y efectivo. En el tema seleccionado, se puede ilustrar como ejemplo el proceso creativo en una canción. Luego de elaborar la idea de una canción, esta termina tomando forma en el proceso compositivo, de grabación, mezcla, etcétera, constituyéndose en una etapa inherente al proceso creativo.

En otro sentido al planteado por Williams, Martín-Barbero (1998) utiliza el concepto *mediaciones* refiriéndose al mestizaje de “memorias e imaginarios que revuelven lo indígena con lo rural, lo rural con lo urbano, el folklore con lo popular y lo popular con lo masivo. Fue así que la comunicación se nos tornó cuestión más de *mediaciones* que de *medios*, cuestión de cultura y por tanto no solo de conocimientos sino de re-conocimiento” (1998, pág. 10). Esta reflexión refiere a un conflicto profundo de resistencias y apropiaciones que tienen lugar ante la aparente lógica de la homogeneización, y la emergencia en América Latina de una pluralidad de *culturas populares* que plantean un debate latente. Pensar lo popular desde lo masivo no debería significar alienación y manipulación de manera automática, puede significar nuevas condiciones de existencia. En esa construcción histórica, incorporar *lo popular* puede contribuir a tornar más difusos los límites entre lo que es aceptado y lo que no. Es por ello que en lo referente a música las *industrias culturales* y las *vanguardias estéticas* son las encargadas de incorporar “el ritmo negro a la cultura de la ciudad”<sup>13</sup> y legitiman “lo popular-urbano como cultura: una cultura nueva que procede de apropiaciones polimorfos y el establecimiento de un mercado musical donde lo popular en transformación convive con elementos de la música internacional y la cotidianidad ciudadana” (1998, pág. 189). Martín-Barbero (1998) hace referencia a la importancia del estudio de *la fiesta* no como espacio donde se construye lo comercial, sino como lugar de *modelación cultural de la dimensión lúdica*; allí se resaltan valores y prácticas para construir un proyecto determinado de *legitimidad cultural*.

### 5.2.1. Lo popular

Como se ha señalado, se identifica a la música tropical como una de las *subculturas* (Hall) que se encuentran dentro de la música popular uruguaya. En el período abordado, no se puede comprender la *cultura* sin el desarrollo de públicos masivos y su

---

<sup>13</sup> “Ritmo negro” entendido como la cumbia y la música tropical.

relación con el *pueblo* como parte de la masificación social. Se localiza allí otro 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 esa razón es que *lo popular* abandona el carácter ontológico que le asignó el folclore (García Canclini, 1987).

Stuart Hall (1984) reconoce dificultades para tomar lo estructurado por la noción antropológica y plantea que lo esencial en el término *popular* consiste en reconocer las relaciones que definen a la *cultura popular* en tensión continua con la *cultura dominante*. Es un proceso dialéctico en el que las formas y actividades cambian permanentemente, en donde las distintas representaciones de la *cultura popular* mejoran su valoración, ascienden culturalmente hasta que pueden llegar a posicionarse en el lado opuesto. Hall (1984) plantea que la distinción analítica del término *popular* no surge de la elaboración de una lista inerte de cosas y actividades, sino que el sentido es otorgado por las tensiones y oposiciones entre lo que pertenece a la cultura de élite o dominante y lo que pertenece a la cultura de la periferia, *lo popular*.

La aparición de los medios de comunicación, la *globalización* y las *industrias culturales* contribuyeron a desdibujar los límites estancos entre *lo culto* y *lo popular*. Por un lado, conocer las grandes obras no garantiza ser culto; por otro lado, manejar el contenido simbólico de una comunidad no garantiza ser popular. Esas fronteras se han vuelto porosas, se cruzan todo el tiempo. García Canclini (1987) menciona, como ejemplo, el proceso vivido en América Latina por el cine en la década del 40 y la TV en la década del 50, en que se integraron fragmentos de *lo culto* y fragmentos de *lo popular*, y ambos se fueron subordinando a los mecanismos de producción y la lógica de la

circulación de las industrias culturales, fenómeno que también se evidencia en la *música popular*.

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, pág. 6). Es ahí donde se identifica 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, identificando los diferentes sentidos que se les adjudican.

### **5.2.2. Profesionalización**

En la perspectiva de *lo popular* como sinónimo de *popularidad*, se identifica en el tópico de estudio (a través de entrevistas realizadas) una presencia fuerte del concepto de *profesionalización*, mencionado como algo inherente a los procesos musicales, pero sin la certeza del alcance o la delimitación del término. En los estudios relevados se ha encontrado que la *profesionalización* ha sido tratada en relación a la mejora de la gestión en empresas familiares, espectáculos musicales, teatrales o artísticos. En estas investigaciones se ha identificado la hipótesis de que una actividad se profesionaliza como consecuencia de procesos prolongados de capacitación, la diversificación de roles o el crecimiento económico. La formación y el avance en los estudios otorga una profesión; por lo tanto, el avance y la mejora de esa capacitación es planteada como un *proceso de profesionalización* (Roldán, 2015) (Rueda Galvis, 2011).

Cuando se busca aplicar el concepto de *profesionalización* al objeto de estudio, se observa que no existen instituciones de educación terciaria en Uruguay dedicadas a la música popular. Además, se debe tener en cuenta una dimensión que se agrega a la aplicación de dicho concepto: no todos los músicos que se dedican a la música popular tienen estudios o formación musical. Gran parte de ellos han aprendido de forma autodidacta, con amigos o profesores de barrio, o se forman en el lenguaje musical académico para ejercer en el terreno de la música popular (la gran mayoría de los

entrevistados en esta investigación, pertenecientes a la música tropical uruguaya, son músicos autodidactas). Esta dimensión complejiza el objeto de estudio observado, ya que se debe construir la *profesionalización* a través de otras variables a la hora de abordarla, y no sostenerla en la capacitación formal. Por ello, si se concibe la creación musical como creación artística, emerge un viejo dilema no superado en este campo, “la tradición anti académica que el arte contemporáneo asume, desde las vanguardias del SXX. Este ‘anti academicismo’ produce dos fenómenos antagónicos [...] un rechazo de los sistemas artísticos por las instituciones académicas, y el desprestigio de la práctica docente del arte” (Alatríste Tobilla, 2014, p. 7).

Se produce así la introducción en una discusión no saldada respecto a la formalización de la música popular. Si se integra a un programa de enseñanza que articule sus límites, ¿deja de ser popular? Se considera que esta intensa y apasionante discusión tiene varias aristas y derivaciones que implicarían una investigación que profundice sobre la educación, sus objetivos y su relación con la música popular, lo cual excede los límites del presente trabajo.

Cuando se aborda el estudio de la *profesionalización* como concepto, se encuentra un enfoque economicista, desde el cual la *cultura* es concebida en tanto producción cultural de bienes destinados a ser consumidos por el público y que sean aceptados por este (Stolovich *et al.*, 2002). En las investigaciones que se han relevado, habitualmente cuando se habla de *procesos de profesionalización* se parte desde un análisis económico, ya que los ingresos y la relación de dependencia —en tanto se constituye en un trabajo— pasan a ser su estructura principal de análisis. Respecto a quienes investigan la *profesionalización* en las empresas familiares, la conciben según los pasos dados que aporten racionalidad económica a la empresa (Tadeo, 2005; Galvis, 2011). Si bien la empresa debe eliminar los rasgos de informalidad para profesionalizarse, Tadeo (desde el análisis económico) aporta un enfoque interesante cuando afirma que “no necesariamente las empresas, para ser calificadas como profesionales, deben aplicar estrategias tendientes al crecimiento” (Tadeo, 2005, pág. 84); lo importante es subsistir y hacerlo desde el punto de vista económico. El crecimiento y la expansión no siempre representan algo positivo, como es reflejado en algunas de las orquestas protagonistas de la música tropical uruguaya.

A la hora de afrontar los procesos culturales, el análisis económico necesita combinarse con otras miradas (desde la historia, la sociología, la antropología, etcétera), como plantean los *estudios culturales*, ya que estas prácticas incluyen relaciones económicas, sociales, históricas, entre otras. Por lo tanto, la investigación debe cruzar fronteras disciplinares (Grossberg, 2010), ya que el rédito económico y la expansión empresarial no son las únicas variables a tener en cuenta para buscar comprender el objeto de estudio planteado. Reducir el análisis a lo económico implicaría transferir lo estudiado a las resoluciones de las grandes empresas, cuya “concepción de la ruptura de las fronteras (entre campos culturales, entre naciones) equivale a subordinar las formas locales a las cadenas transnacionales de producción y circulación de bienes simbólicos. Quienes controlan el mercado, demandan a los artistas que pasen del ejercicio disperso de vocaciones individuales a la profesionalización programada empresarial o institucionalmente” (García Canclini, 2001, pág. 332).

Si bien la investigación académica sobre *profesionalización* en la música tropical no es habitual, se considera pertinente mencionar el artículo de la musicóloga chilena Laura Jordán (2006), quien citando a Juan Valladares respecto a la *profesionalización* en *música popular* afirma que ser profesional implica tener un concepto de algo para dedicarse, superar el *hobby*. De manera complementaria se destaca el planteo realizado por Diego Madoery (2010), que entiende al músico como trabajador de la cultura, buscando plantear la trayectoria y el reconocimiento dentro del *campo* (en el sentido planteado por Bourdieu), cuya búsqueda distingue al *músico profesional* del *músico amateur*.

Se incluyen aquí, todas las competencias artísticas necesarias para desarrollar su trabajo de músico en los distintos circuitos de circulación: festivales, peñas, discos, radios, etc. La profesionalización se constituye en una trayectoria donde los músicos disputan un mejor lugar en el campo, lo que se evidencia en el reconocimiento artístico por parte del público y la crítica especializada y por la obtención de mejores condiciones laborales (réditos económicos, mejores condiciones para los espectáculos —sonido de amplificación, asistentes de escenario, etc.—, mejores condiciones de grabación para los discos, mejores condiciones de traslado y hotelería en viajes, entre otras). (Madoery, 2010, págs. 15-16).

Madoery (2010), asimismo, habla de músico profesional, trabajo, diversificación de roles y circuitos de circulación. Como se expresó en el capítulo anterior, Bourdieu (2000) habla de capitales y relaciones de poder con su concepto de *campo*, en la búsqueda por observar cómo se transforma la creación cuando atraviesa la cadena de producción y se convierte en un objeto listo para ser contemplado. Williams (2000) plantea el concepto de *mediación*, el cual se refiere a un proceso activo que describe la relación entre la generación del hecho artístico desde la base (en este caso, la creación de canciones) y la superestructura (en este caso, los soportes que permiten difundir y consumir las canciones). Es un proceso necesario para que la producción de significados y valores genere significación y se inscriba dentro del proceso social que le permita transformarse en un objeto artístico que tiene la posibilidad de ser conocido, difundido, comunicado.

La identificación de ese *espacio social de mediación* por el que atraviesa la creación artística, “usualmente transparente —es decir invisible— desde la perspectiva de la vida cotidiana” (Remedi, 2001, pág. 196), contribuye a que se puedan determinar las fases de producción por las que atraviesa el creador o, como plantea Bourdieu (2000), los diferentes actores en la red de relaciones del *campo*, con los que el creador debe empezar a negociar en el mundo externo, atravesando las etapas que le permiten a esa creación ser transformada, hasta finalizar en una obra que esté disponible y accesible para ser escuchada.

Al identificar las etapas de *mediación* y a los diferentes actores vinculados al *campo*, se reconocieron algunas etapas significativas en las que se concentró la atención. En este marco, la investigación propone entender el significado de los *procesos de profesionalización* como una combinación de tres componentes que construyen el concepto de la siguiente manera: a) la identificación de momentos históricos significativos de la música tropical uruguaya; b) la percepción de los entrevistados respecto al concepto de *profesionalización*; c) cambios y permanencias a partir del rol del productor musical, los mecanismos organizacionales de gestión, producción y el desarrollo tecnológico.



## 6. ANÁLISIS

En este capítulo se desarrollan los aspectos analíticos del trabajo. Como se adelantaba en el capítulo 3, se adoptó la perspectiva de los estudios culturales, buscando explorar y explicar fenómenos que son atravesados por prácticas económicas, relaciones sociales, hitos históricos, políticos, etcétera. Este enfoque centra su potencialidad en el cruce académico, tomando herramientas de diversas disciplinas (sin pretender transformarse en sus especialistas), considerando a las teorías como hipótesis y recursos que permiten interpretar y comprender los sucesos culturales (Grossberg, 2010). Se buscó generar aportes que hagan posible comprender la música tropical uruguaya en tanto fenómeno cultural, popular y musical.

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 identifica a la música tropical como un género musical inscrito dentro de la música popular uruguaya, realizando 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 (Bourdieu, 2000). De manera complementaria se adopta el concepto de *género musical* de Juan Pablo González (2008), definiéndolo 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), a quien, para interpretar los géneros musicales, “le interesan más las categorías folk que los *taxa científicos*” (pág. 7), ya que un fenómeno social como la música es generado por las mismas comunidades que la producen y clasifican por su cuenta.

El apartado 6.1 identifica *momentos históricos significativos* que aportaron a la historización de la música tropical uruguaya desarrollada en Montevideo,<sup>14</sup> dando cuenta así del objetivo específico 1, en lo que tiene relación a la identificación de referentes, su rol y perspectiva sobre cambios y permanencias del género musical seleccionado.

En el apartado 6.2 se da cuenta del objetivo específico 2, en relación a la percepción de los referentes identificados respecto al concepto de *profesionalización*; y en el 6.3 se da cuenta del objetivo específico 3, en relación a la perspectiva de los referentes entrevistados respecto al rol de los productores musicales, mánagers y la influencia del desarrollo tecnológico en el período histórico seleccionado.

## 6.1. Un poco de historia

*Tirando los primeros pasitos*

---

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 del 90), 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 la década del 40 y del 30 aparece como muy importante la música afrocubana de exportación con los Lecuona Cuban Boys y los Havana Cuban Boys. (Aharonián, 2006).

Luego de varios procesos de expansión a nivel continental de ritmos como la rumba, la conga, el mambo, el chachachá, y demás, aparece en Montevideo Pedro Ferreira y su Cubanacan durante la segunda mitad de la década del 50. A medida que transcurrió la década del 60 se fue desarrollando una escena local con bailes

---

<sup>14</sup> 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.

multitudinarios (Club Colón, Platense Patín Club, Euskaro Español, 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 & Arredondo, 2007).

Se fue construyendo el *habitus* (Bourdieu, 1998) de participar en bailes de música tropical, que era concebida como una expresión asociada a las clases con menor capital social, económico y cultural de la sociedad. Las orquestas típicas y “las jazz”<sup>15</sup> comenzaron a perder terreno con las orquestas tropicales en los lugares que 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.

A comienzos de la década del 70 se puede identificar 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 del 60 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 años 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 & 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

---

15 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*”.

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’,<sup>16</sup> 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 el testimonio de Martínez, y le 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 & Arredondo, 2007).

El malvinazo mencionado es un síntoma que se puede observar producto del estigma y el enclausamiento (Bourdieu, 1998) que percibían sus hacedores y protagonistas, creando 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. La identificación y discriminación era más sencilla de realizar 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

---

<sup>16</sup> Malvín: barrio de la ciudad de Montevideo.

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 & Arredondo, 2007).

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 no permitieron dimensionar con claridad lo que estaba sucediendo en tanto *ciclos de hibridación* y *procesos de hibridación* (García Canclini, 2001). Los anteriores testimonios de Aharonián, Martínez, Goberna, Arrascaeta y Arredondo 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.<sup>17</sup> Cabe destacar que de esos *procesos de hibridación* (García Canclini, 2001) se puede entrar y salir cuando se desee, siendo esta 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, pág. 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, refiriéndose a esa adaptación como algo que está mal. Incluso ese peso sobre el propio género es manifestado por los protagonistas que se iniciaron en la década del 60 al expresar preferencias por otro tipo de música más legitimada. A Carlos Goberna (2006) le gustaría tocar tango y a Martínez (2006) salsa; pero —según sus experiencias— si se hubieran dedicado a incursionar en

---

<sup>17</sup> Cabe acotar la excepción del candombe, que es un ritmo afrouruguayo, desarrollado en nuestro país y el cual 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.

esos ritmos, no habrían podido proyectar a la orquesta como su ingreso principal que les permitiera vivir de la música.

Otra hipótesis vinculada a identificar las causas que desembocan en el *enclausamiento* (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. Identifica un proceso sincrético en el que la cumbia procedente de Colombia se adapta en varios países y, a pesar de modificarse estilísticamente, se sigue identificando como cumbia.<sup>18</sup> 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), a las que les adjudica que 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).

### **6.1.1. La música tropical en dictadura (1973-1985)**

*Cuando sonaban otras trompetas...*

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; 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

---

<sup>18</sup> 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 del 90 conocido como cumbia villera.

que el país vivía una dictadura; b) algunos de sus componentes eran militares. La tensión entre fiesta y ambiente sociopolítico contribuyó a adicionar discriminaciones políticas e ideológicas a las ya existentes de *clase*. Parte de la población que no estaba de acuerdo con la dictadura comenzó a identificar 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 *enclasamiento* y desdén que se identifica hacia la música tropical se le 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).

En 1983 se identifica 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 pura y exclusivamente musicales” (Rodríguez Barilari, 1983). Aquí se observa el funcionamiento de los conceptos de *habitus* y *homología*. 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.

### 6.1.2. La música tropical posdictadura

*La fiesta*

En la década del 80 se identifica otro *momento histórico significativo* que generó un *proceso de hibridación* (García Canclini, 2001) y propulsó cambios que perduran en la actualidad. Eduardo Ribero, difusor radial, a mediados de los años 80 se convierte en productor de orquestas, fundando en primer lugar Sonora Palacio junto a Fernando *Lolo* Viña. “Lo más resistido de Palacio fue la imagen, con elementos más vinculados al parodismo.<sup>19</sup> 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 Rivero 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:<sup>20</sup>

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).

---

<sup>19</sup> Hace referencia a una de las categorías del concurso de carnaval en Montevideo, certamen conformado por murgas, sociedades de negros y lubolos, humoristas, revistas, escuelas de samba y parodistas.

<sup>20</sup> Escritor y editor uruguayo; investigador sobre música tropical. Es periodista cultural para medios de Uruguay, Argentina y España. Cofundador de la editorial La Propia Cartonera. Coautor del libro de crónicas *Hasta Borinquen. Medio siglo de la decana* (2015).

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. Destacando 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 *habitus* de la música tropical uruguaya que viró hacia una estética de atuendos en colores brillantes y muy vistosos, ya que hasta ese momento las orquestas lucían un riguroso traje o *smoking*.

Puse pelos largos en contraposición al corte militar, les puse trajes espaciales 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,<sup>21</sup> con sus 59 sucursales. (Ribero, 2005).

Se puede estar ante lo que Bourdieu llama “hacer época” (Bourdieu, 2000, pág. 168), cuando un artista logra una posición hegemónica imponiendo un estilo que va generando varias orquestas similares; esto tuvo sus efectos negativos y positivos. Se priorizó lo estético (yendo hacia otro terreno que el provocado por la apertura de público que generaron las letras de Rubén Blades) y se realizaron cambios en el *habitus* de la música tropical uruguaya. Pero, como todos los *procesos de hibridación* (García Canclini, 2001), 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 mi época?”. Y consideré que lo nuestro era tradicional. Aparte, ¿qué voy a bailar, con un montón de kilos y varios whiskys? (Goberna, 2006).

---

<sup>21</sup> Manzanares fue una cadena de supermercados iniciada por inmigrantes gallegos en Montevideo, cuyos orígenes se remontan al año 1918. Contó con una creciente presencia de sucursales en el medio uruguayo hasta el año 2003, momento en el que la empresa dio quiebra y cerró todos sus locales.

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, contribuyendo 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* (García Canclini, 2001) que comienza a darse al incorporar distintos aspectos ya mencionados de otros estilos, puestas en escena y espectáculos, a propuestas de la música tropical. 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*, buscando 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,<sup>22</sup> 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.

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 —bosa nova, samba y el posterior pagode—<sup>23</sup> 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

---

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> El pagode es un estilo de música brasileño 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).

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, pág. 172). De esta manera, lo popular concebido desde lo comunicacional como sinónimo de popularidad (García Canclini, 1987) deja de ser conceptualizado como algo estático.

Una de las orquestas que derivó de Karibe dijo: “No hagamos cosas como lo de Karibe”, que fue Los Fatales. “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 deriva 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 contribuyeron 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 garantizaran su *distinción* o *diferenciación*, buscando ese *valor distintivo* o *enclasante* (Bourdieu, 1998), parecía tener una suerte de *recreo* donde 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”,<sup>24</sup> 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).

Es la *obligación del goce* instaurada en la sociedad del crecimiento que plantea Baudrillard (2009, pág. 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, pág. 40).

Cuando se abordan temáticas 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, pág. 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.

---

<sup>24</sup> Terraaja: expresión popular del lunfardo uruguayo que hace referencia a algo que es considerado de “mal gusto”.

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, siendo 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, pág. 168).

### **6.1.3. Exclusión y segregación territorial**

*Entre chetos y cumbieros...*

La llegada de la música tropical a las clases más pudientes de la sociedad es identificada por sus protagonistas 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” (Kaztman & Retamoso, 2005, pág. 132).

Durante muchos años, Uruguay solía presentarse como un 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, pág. 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,<sup>25</sup> 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 de ilustración 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 identificado con las clases menos pudientes logra cruzar ese muro imaginario, introduciéndose en las fiestas de las zonas identificadas con la clase alta (en el barrio montevideano de Carrasco y en el balneario Punta del Este, en Madonado) 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 dificultan a personas de distinta condición socioeconómica a actuar como iguales en el espacio público, perdiendo *capital social* y vínculos que representan posibilidades laborales o educacionales que impliquen una mejora en las condiciones de vida. Se produce 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 los protege de la promoción y alcance de las campañas destinadas a incitar el consumo (Kaztman, 1999).

#### **6.1.4. La música tropical conquista nuevos espacios para tocar**

*Todo lo que había tomado  
se me subió pronto a la cabeza*

Luego del accionar de la orquesta del popular Fata Delgado, se identifican algunos músicos que vieron una posibilidad de insertarse en un atractivo mercado que estaba comenzando a ampliarse. Alejandro Jasa y Eduardo Britos iniciaron la composición de canciones para tres conjuntos diferentes: Chocolate, Monterrojo y Nietos del Futuro.

---

<sup>25</sup> Barrio montevideano identificado con las clases altas.

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 eran un premio muy seductor. Un dato relevante es que tal como Fata Delgado había iniciado su carrera en un ámbito ajeno al tropical (vinculándose como DJ en discotecas de música pop en inglés), estos dos compositores tampoco provenían de dicha escena. Con un *habitus* diferente al de la música tropical, y manejando un *capital social y cultural* elevado (formación universitaria en Berkeley y trabajos en publicidad), Jasa y Britos fueron preparando el terreno para que la música tropical fuera bien recibida por quienes tienen mayor capacidad de consumo, promoviendo otro *proceso de hibridación y reconversión* (García Canclini, 2001). Los dos casos mencionados tienen disímiles características respecto al *habitus* de 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 identificado 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, Jasa y Britos 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 en la Universidad de Berkeley. Se trataba de músicos que no tenían ningún nivel de 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” (Jasa & Britos, 2014).

Estos compositores buscaban ampliar más la puerta que había abierto Fabián Fata Delgado en las clases más pudientes, y para tales fines diseñaron una estrategia. En primer lugar, se puede identificar la incorporación de la música tropical uruguaya a 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 emulando a la música electrónica y 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. (Jasa & Britos, 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 La Casa 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 Los Auténticos Decadentes o La Mosca. Los Fatales 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 Los Fatales y me dijeron: “No digan en las notas ‘música tropical’, porque acá es otro tipo de música, es La Nueva 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 “cheto”<sup>26</sup> 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 bossa nova; eso eran Los Fatales. Si bien no es cien por ciento música tropical, porque el candombe y la música brasilera no son tropicales, en la fusión había que buscarle un nombre y ellos le encontraron ese. (Delgado, 2015).

---

<sup>26</sup> Cheto: término del lenguaje popular uruguayo utilizado para referirse de forma despectiva a los gustos y personas pertenecientes a las clases sociales altas.

De esta manera se dio otro proceso de *reconversión* (García Canclini, 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 Karibe con K había impuesto las lentejuelas, el brillo y los arabescos), y pasó a ser ropa juvenil informal, inspirándose en el formato norteamericano de bandas juveniles (al estilo de Menudo, New Kids on the Block o Backstreet Boys). Se puede identificar en esta *reconversión* la influencia de lo que García Canclini (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 Canclini, 1995, págs. 51-52).

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 consumida preferentemente en las clases medias y bajas (Radakovich, 2011), pero que logra expresarse en los medios hegemónicos de comunicación, sobre todo a partir de fines de la década del 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 permanecen ejerciendo 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 (2014). Sara Thornton (1995) incorpora el concepto *culturas del gusto*,<sup>27</sup> definiéndolas como todo aquello que los medios etiquetan como *subculturas*. Thornton concibe que a partir de la década del 90 las pautas de *distinción* se vinculan más con el *capital subcultural* que con el *capital cultural* de Bourdieu, en el

---

<sup>27</sup> 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.

sentido de que se utilizan pautas de alguna subcultura para diferenciarse de otras. Muchos conceptos se desarrollaron con el fin de dar cuenta, desde lo conceptual, de este cambio (tribal, posmoderno, etcétera), pero estos conceptos fueron absorbidos por una cultura juvenil más diversa y heterogénea en relación a la clase social y 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 Jasa y Britos buscaran dentro de ese marco una identidad propia para cada uno de sus emprendimientos: Nietos del Futuro, Chocolate y Monterrojo. A Monterrojo le dieron un perfil donde lo tropical se solapaba con ska en canciones más rápidas en el *tempo*, con una guitarra eléctrica en la formación y cantadas como hinchada de fútbol. En Nietos del Futuro adoptaron una presencia percusiva muy fuerte, que sonara tribal: “Pero eliminamos elementos para que no se cruzaran entre sí métricamente; si era plena, que va tocada con el charlestón, le sacábamos el charlestón [...]. No inventamos; simplemente utilizamos, sacamos, cambiamos, y nos gustaba, y creo que le dimos ese perfil a los tres grupos” (Jasa & Britos, 2014). Hasta que llegaron a la orquesta Chocolate, dándole 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, concluyendo 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. La televisión argentina aceptó los cambios implementados por las orquestas uruguayas, que empezaron a actuar con asiduidad en los programas de mayor rating e inversión publicitaria.

Más allá de que todas esas estrategias compositivas y publicitarias promovieron la llegada a individuos con *capitales económicos, sociales y culturales* 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 Jasa y Britos llevaron a cabo fue conseguir que

Berch Rupenian difundiera sus canciones.<sup>28</sup> También Juan Carlos Colorado Cáceres, dueño de los conjuntos Monterrojo, Chocolate y Nietos del Futuro, y director de La Ley FM, tenía programas en radios que difundían principalmente música tropical, llegando 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, pág. 240). Se identifica nuevamente 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 hit 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. El éxito en la TV argentina fue tomado por productoras del exterior, Televisa y Fonovisa de México, de allí fue catapultado a España y a países de habla no hispana como Suecia, Finlandia o Japón.

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 glamour y la belleza, copando los

---

<sup>28</sup> Berch Rupenian. Empresario. Dueño de la FM Concierto, que en el momento era de las más escuchadas por las clases medias y altas. Durante la década del 90, la mayoría de la música difundida en las radios FM era en inglés. Concierto FM no emitía música tropical uruguaya.

programas de verano en la principal ciudad balnearia uruguaya, Punta del Este, estableciendo 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, pág. 5).

Se observa el crecimiento exponencial que sucedía con la bailanta argentina,<sup>29</sup> desembocando en sus programas más populares 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. El peso creciente de la imagen televisiva con el acceso al cable y los videos, en la década del 90, fue aumentando la cantidad de opciones y por lo tanto fragmentando los tipos de públicos. Se puede identificar el surgimiento de 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, pág. 4).

Estas figuras que comienzan a ser identificadas con la música tropical favorecen a 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 propia 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).

---

<sup>29</sup> En este caso se utiliza la 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.

Todas las transformaciones generadas por el rédito empresarial y el estudio de mercado se encuentran insertas 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 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 la década del 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).

## 6.2. Procesos de profesionalización

*De punta en blanco*

---

En este apartado se analizará el concepto *procesos de profesionalización*, según lo planteado en la estrategia metodológica (capítulo 4) y en el marco teórico (capítulo 5). Las nociones de *campo* (Bourdieu, 2000) y *mediación* (Williams, 2000) colaboraron para discriminar y determinar las distintas etapas de análisis que se identifican 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.

### 6.2.1. 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* por 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 & Goberna, 2015). Este 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), esperando 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 por la noche. 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 que cada integrante de la orquesta debe realizar. 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 se escarmienta 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 & 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.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> 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.

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 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. “Se entra 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 en defensa de 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 carnet, 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 & 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 & 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 del 90, 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 a 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. (Jasa & Britos, 2013).

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

Los mánagers 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,<sup>31</sup> pagándoles unos sueldos que nunca habían ganado [...], trompetista, trombonista, timbaleros, tres componentes del rock, guitarrista, *octapad* y el bajo roqueros. Fusionamos y armamos. Lo que 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 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

---

<sup>31</sup> 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.

percusión. Ahora, pelado como yo no sirve arriba del escenario; los valores son otros. La profesión de músicos 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 la 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 decís como músico, como cantante, si 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. Si mirás 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).

Los músicos entrevistados adjudican este cambio a la tendencia musical dentro de la música tropical conocida como pop latino, producida en la segunda mitad de la década del 90, donde comenzaron a aparecer empresarios no músicos como dueños de conjuntos de la 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).

Sosa y Nieto coinciden en el funcionamiento autogestionado, estando en el control de todas las etapas. En el caso de Sosa lo plantea como una necesidad impuesta por el funcionamiento del mercado y la experiencia acumulada, y en el caso de Nieto este explica que le gustaría delegar algunas funciones, pero no ha encontrado la persona indicada. Goberna, Delgado y Viña también plantean que se encargan de la gestión y toma de decisiones, además de integrar la orquesta, constituyéndose 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 del 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).

### **6.2.2. Profesionalización e ingresos económicos**

En este capítulo se indagó sobre la relación de la *profesionalización* con los ingresos económicos y las diferencias (dentro del período histórico seleccionado) respecto a las posibilidades de concebir a la *música tropical* como 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 del 90, que empezó 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 & 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: Karibe con K. 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 (Kortes con K); 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, recordando 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* (Bourdieu, 2000), 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. Es un cambio esencial, para los músicos populares, su transformación en figuras públicas y la mayor presencia mediática, 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.<sup>32</sup>

En el caso de 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 del 90 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, no parecía estar 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

---

<sup>32</sup> A partir de la década del 90 se acrecienta el pasaje de la neotelevisión a la hipertelevisión (Scolari, 2008; Gordillo, 2009).

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 (Jasa & Britos, 2014).

Carlos Fernández fue también un autor demandado que comenzó a trascender fronteras, siendo 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* al comenzar a participar el autor de canciones 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 recorríamos 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, haciendo convivir 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 La Diferencia. 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 canciones originales de autores nacionales en la música tropical uruguaya.

Si bien se identifica como una de las influencias principales el éxito de “Mayonesa” 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).

Se dio un fenómeno de disputa entre Sosa y el dueño de la orquesta Chocolate, 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 4 x 4 [...], eran 18 x 18, 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 del *profesionalismo* con 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 Ribero 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 hacia 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 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 autocrítica 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 championes y ya está.<sup>33</sup> 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).

### 6.3. La producción

*Bate que bate*

---

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

---

<sup>33</sup> Championes: término utilizado en el lenguaje popular uruguayo para referirse al calzado deportivo.

### 6.3.1. El rol del productor musical

En el período seleccionado en la música popular uruguaya se identifica 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 a nivel 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 fenómenos señalados, profundizando en las estrategias generadas por los productores musicales.

Se han podido identificar coincidencias entre los protagonistas de la música tropical uruguaya entrevistados, lo cual no implica que no se hayan procesado otros cambios. La identificación como 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 del 60 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 & 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 maneja todas las decisiones respecto a la forma en que se presentan al público las canciones. 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, transformándose en el modo de funcionar de la gran mayoría de las orquestas que han protagonizado la escena local desde la década del 60.

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 con 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 identifica 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 del 90 consistía en tomar canciones exitosas, quedando el rol del autor como 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 identifica 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* (Bourdieu, 2000) que hasta el momento había sido relegado 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,ailable y de diversión, podía llegar a colocarlo en otros lados. Y fue así. (Recoba, 2015).

Como estrategia para ampliar el público se identifica la adopción de 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. Alejandro Jasa y Eduardo Britos 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 (en el apartado 6.1), 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. (Jasa & Britos, 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 les restaron importancia a 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 *enclasmiento* (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. Ya había 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 Medicina,<sup>34</sup> 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 se encuentra 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 canciones, que no integra su orquesta (Carlos Fernández),<sup>35</sup> 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

---

<sup>34</sup> El Palacio Sudamérica es uno de los bailes de música tropical históricos más conocidos y mencionados de Montevideo.

<sup>35</sup> Gerardo Nieto ya había trabajado con Carlos Fernández en la orquesta L’Auténtika, previamente a iniciar su carrera solista.

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 desprenderse 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, a dónde 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 cuaternola [...], 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).

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, compuse 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 en el 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 6.1 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 entran a tornarse 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, comenzando una caída 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 autocrítica 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.

### **6.3.2. 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, se han identificado algunos lugares comunes en todos los entrevistados. 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 del 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 se constituía en un dueño que integraba la orquesta arriba del escenario, tomaba las decisiones empresariales y de repertorio, contrataba a los músicos, arregladores, etcétera.<sup>36</sup> La lógica ha sido muy similar al funcionamiento de una empresa.

Carlos Goberna hijo comentó que:

[En términos organizativos] sigue siendo igual como 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*, casete, el video grande, el DVD, página web, Facebook, todo lo que tiene que ver con internet. Y más adelante, Dios proveerá. (Goberna & Goberna, 2015).

En relación a 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 & Goberna, 2015).

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

---

<sup>36</sup> Cabe aclarar que en la década del 60 los bailes de música tropical funcionaban exclusivamente con música en vivo.

llevarían adelante. Instauró la figura de presentador-animador, concurrendo a los bailes y presentando a la orquesta desde arriba del escenario, arengando al público. Entre las primeras cosas que impulsó, se identifica 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 CX 12, un programa muy escuchado a nivel nacional, el más escuchado en ese momento. Él anunciaba que iban a ir los cantantes a una firma de casetes a la galería, 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).

Se observa en este hito 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 Karibe con K y funda su grupo Los Fatales, 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 Los Fatales 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 a dónde yo quería llegar. (Delgado, 2015).

Se observa el propósito de los *mánagers* 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. Se identifica un fenómeno impulsado por Delgado, en su doble rol

de mánager y cantante, 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.<sup>37</sup> 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 pimpollo” y “Pizza muzarella”. 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. La presencia 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 (García Canclini, 2001) con el pop internacional. La nueva propuesta abandonó la vestimenta brillante (mencionada en el apartado 6.1.4) y los cortes de pelo impuestos por Karibe con K, incorporando la ropa informal (jeans, camisetas, calzado deportivo, etcétera) y el pelo corto.

---

<sup>37</sup> Radio Sarandí Sport 890 se funda por esos años, constituyéndose en la primera radio dedicada exclusivamente al deporte.

Comenzaron a aparecer productores y *mánagers*, 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 (Bola 8 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 del mercado uruguayo con el argentino, el que ha sido históricamente un espejo donde mirarse, pero con la obligación de adaptar ese reflejo a la realidad local, experiencias que fue adquiriendo Delgado a partir de la incursión de Los Fatales 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 Rivero 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 Alejandro Jasa y Eduardo Britos armaron tres bandas en un comienzo: Nietos del Futuro, Monterrojo y Chocolate.

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 imagínate 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...”. (Jasa & Britos, 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) se vio 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 Suecia, Suiza, Italia, Alemania, que no entienden el idioma, y te decían “Maionesss” [...]; 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 [Monterrojo, Chocolate 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 *mánagers* 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*.<sup>38</sup> 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 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 & 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 a los éxitos musicales, ya que

---

<sup>38</sup> La *payola* es mencionada por Blanco Arboleda (2008, pág. 43) como práctica constatada en Colombia a partir de la década del 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.

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 del 60.

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

Luego de pasado el auge del pop latino se identifica una caída de los *mánagers* 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, volviendo al formato usual en las agrupaciones desde 1960. En ese sentido, Blanco Arboleda (2008) señala que, a fines de la década del 90, con el avance de la piratería y su incidencia en los números de las compañías discográficas en países como Perú o Argentina, 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.

### **6.3.3. 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*,<sup>39</sup> 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 la década del 70

---

<sup>39</sup> 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.

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 El Cubano.<sup>40</sup> 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 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

---

<sup>40</sup> 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.

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 se 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 ha cambiado 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, donde 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 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.<sup>41</sup> Este cambio correspondiente al período analizado (1985-2005) ha resultado muy evidente para los protagonistas 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, quienes se encuentran atrás de los instrumentos no son músicos, ya que aparecen haciendo *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 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 han logrado identificar propuestas en el período relevado que generen características asimilables a lo

---

<sup>41</sup> 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, pág. 66).

que en el rock se denomina *under* o *alternativo*. Sobre el final del período investigado, 1985-2005, comienza a identificarse un ciclo de caída del pop latino y crece en Uruguay el fenómeno de la cumbia villera proveniente de Buenos Aires, destacando 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 La Plebe. 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.

## 7. CONCLUSIONES

Los objetivos trazados en este trabajo consistieron en dar cuenta de los *procesos de profesionalización* atravesados por la música tropical uruguaya en el período 1985-2005.

En este capítulo se presentan en dos partes las conclusiones obtenidas de los objetivos específicos planteados. En primer lugar, se centran en los dos hitos identificados en el tema y período histórico seleccionado (objetivo específico 1), junto a los cambios y permanencias de la innovación tecnológica, la producción musical y la gestión a través del rol de *mánager* (objetivo específico 3). En segundo lugar, se presentan las conclusiones relacionadas con la perspectiva de los entrevistados respecto a la profesionalización en la música tropical uruguaya (objetivo específico 2).

En lo que respecta a lo planteado en el objetivo específico 1, se identifican dos hitos fundamentales en el período seleccionado que generaron cambios relevantes en el *campo* de la música tropical uruguaya, forjando procesos de *hibridación* (García Canclini, 2001), de *interculturalidad* (Blanco Arboleda, 2018), *apropiación de segundo grado* (Alabarces *et al.*, 2008) y *despojo* (Aharonián en Cipriani, 2002). El primero de los hitos mencionados (**A**) es el de hibridación con los conjuntos de parodistas del carnaval montevideano, promovido por las propuestas de Sonora Palacio y Karibe con K. El segundo (**B**) es el conocido como pop latino, en el que se hibridaron las propuestas de la música tropical uruguaya con el pop internacional y se generó un diálogo con la industria discográfica global. Se puede señalar la existencia de unanimidad en los entrevistados al referirse estos hitos señalados.

**A) 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 Karibe con K 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* (García Canclini, 2001) en el que formas heterogéneas se transforman en formas homogéneas. Se tomaron características de otras *subculturas* (Hall, 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 (coreografías, bailes, vestimenta, corte de pelo, 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 identifica el desarrollo de una *subcultura* (Hall, 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 Sonora Palacio y Karibe con K incluía aspectos que hasta el momento no se habían desarrollado en el género musical. Se dieron bailes y espectáculos musicales en el 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 del 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 *enclasadadas* (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 por investigaciones relevadas en Uruguay (Radakovich, Remedi), Argentina (Alabarces & Silva; Rodil) y Colombia (Blanco Arboleda, L'Hoeste), 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 señalar algunas causas respecto a la identificación de la música tropical uruguaya con las clases poseedoras de menor capital (cultural, social y económico). 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 Sonora Palacio y Karibe con K 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, social o económico* (por lo menos no lo era hasta ese momento). Se le demanda a la música tropical uruguaya que si pretende ostentar la calificación de tropical debe sonar igual que la música que proviene de Cuba, Puerto Rico, Colombia, 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 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 (objetivo específico 3). Desde la década del 60 el papel del mánager estuvo desempeñado usualmente 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 que se identifica la aparición de Eduardo Ribero y su Karibe con K. De las orquestas consideradas identificadas como protagonistas de la música tropical uruguaya, 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 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 Karibe con K y Sonora Palacio ha contribuido a generar cambios en el *habitus* (Bourdieu & Wacquant, 2008) de la música tropical uruguaya. Esto implica que 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*.

**B) 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, buscando crear canciones que hicieran bailar y abandonando el perfil romántico impuesto por Karibe con K.

En lo que respecta a los *mánagers* (objetivo específico 3), el pop latino genera la coexistencia de dos estilos. Por un lado, músicos como Fata Delgado generan sus orquestas con el 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 *mánagers* 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, Nietos del Futuro y Monterrojo. El *mánager* dueño que no integraba la orquesta arriba del escenario se instaló definitivamente en el *habitus* de la música tropical uruguaya.

En el fenómeno desarrollado por el pop latino se identifica 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 (salones de fiesta, discotecas, bailes) y medios de comunicación consumidos por la clase social alta de Uruguay. Para ello, Delgado comenzó desarrollando una fusión que permitió aprovechar su *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 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 pubs 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, abandonando la vestimenta ostentosa y brillante (impuesta por Palacio y

Karibe) y los trajes formales de la etapa previa (Sonora Borinquen, Combo Camagüey, entre otros). Los atuendos pasaron a ser jeans y remeras que emulaban el formato de bandas norteamericanas como New Kids on the Block o Menudo. 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 al *habitus* de las fiestas de las clases altas: samba, pagode y pop internacional.

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, Alejandro Jasa y Eduardo Britos. Se generó un proceso en el que se profundizó la hibridación con el pop internacional, a través de fenómenos de *apropiación de segundo grado*, apelando 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 identificados con las clases más pudientes (barrios, salones, discotecas, clubes) 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 del 90, 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 encuentra 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 del 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. Alejandro Jasa y Eduardo Britos 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 superior 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 características principales a la música tropical uruguaya desarrollada hasta el momento.

Con el caso estudiado de la canción “Mayonesa” se identifican 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 Karibe con K y Sonora Palacio habían impuesto las coreografías, no tenían pasos identificables o 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, incorporando 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 medios de prensa, radios, cadenas de televisión, 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 donde 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 sigue siendo la actuación en vivo 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 adoptaron una forma de funcionamiento asimilable a la pequeña empresa familiar, cuyo objetivo es subsistir y permanecer dentro del *campo*.

Si se continúa abordando el terreno de las estrategias desarrolladas por los mánagers 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 medios de comunicación, bailes, discotecas, 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 identificaron la ampliación del público de la música tropical uruguaya y la proyección internacional como algo viable. Los aspectos narrados hasta aquí nos hacen 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 *enclausamiento* se da 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. 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, donde 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* va configurando 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 Sonora Palacio y Karibe con K, ni al cambio promovido por el pop latino, lo cual le permitió permanecer y consolidarse como un clásico dentro de la música tropical uruguaya.

En relación a la percepción del concepto de profesionalización por parte de los protagonistas entrevistados (objetivo específico 2), se logra percibir 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). Se encuentra que los protagonistas de la música tropical uruguaya entrevistados se expresan en términos empresariales, donde lo usual es que el dueño de la orquesta contrate a los músicos y tome las decisiones buscando tocar lo que le gusta al público, para obtener un rédito económico que le permita vivir de la orquesta como recurso principal. 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 la década del 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. En estos testimonios se observa la incorporación de pautas culturales hegemónicas asociadas a la clase dominante, mencionando otros ritmos menos prejuiciados, buscando generar distancia con el hecho artístico del cual son protagonistas.

Según los datos recabados de 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 para los dueños de las orquestas, ese aumento de ganancias (en casos emblemáticos como el de Chocolate) no tiene por qué verse reflejado en actores fundamentales que participan del proceso de *mediación*, como los músicos y cantantes.

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). Los entrevistados contestaron que 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 brinda la orquesta y, en segundo lugar, en ofrecerle al público lo que espera. La expresión artística, investigación y experimentación en el género quedan relegadas a un lugar secundario, cuando se refieren a la *profesionalización*.

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 va queriendo de una orquesta tropical, aunque esto tiene su límite, ya que no todos incorporan las nuevas tendencias. Se han identificado algunos cambios que han ido ampliando el público de este género musical. En ese sentido, para muchas orquestas, comenzar a componer canciones propias es identificado como un avance en la *profesionalización*, ya que se incorporan otros actores al *campo*, como los compositores nacionales, generando movimiento de capitales gracias a los derechos de autor. Esto no era parte del *habitus* construido en torno a la música tropical uruguaya hasta fines de la década del 90, y es un aspecto positivo adjudicado 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 cada músico. Si bien se identifican 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 economía en el género musical (a través de derechos de autor, composiciones propias, acceso al mercado internacional). Esto marca una contradicción que relaciona más a ese momento histórico significativo con el consumo, el rédito y el lucro 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 a la mejora del equipamiento. El desarrollo tecnológico permitió una mejora sustancial del sonido, los mecanismos de grabación y sobre todo las actuaciones en vivo, que según los entrevistados se constituye en la fuente principal 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 para sonar correctamente. Esto fue generando cambios que posibilitaron 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, comenzando una caída a partir del año 2003, período en el que se observa un fenómeno de vuelta a las raíces que habían caracterizado a la música tropical uruguaya.



## 8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y AUDIOVISUALES

- AHARONIÁN, C. (2012). *Introducción a la música*. Montevideo, Uruguay: Tacuabé.
- ALABARCES, P., & 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., *et al.* (2008). Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia. *Resistencias y Mediaciones. Estudios sobre cultura popular* (pp. 31-58). Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- BAUDRILLARD, J. (2009). *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid, España: Siglo XXI.
- BAUMAN, Z. (2004). *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Argentina: 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, Colombia: Universidad de Antioquia.
- BOURDIEU, P. (1998). *La distinción. Criterios y bases del gusto*. Madrid, España: Santillana.
- — — (1999). Comprender. *La miseria del mundo* (pp. 527-543). Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- — — (2000). *Cuestiones de Sociología*. Madrid, España: Ediciones.
- BOURDIEU, P., & WACQUANT, L. (2008). *Una invitación a la sociología reflexiva* (2ª edición). Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- CORBETTA, P. (2007). *Metodología y técnicas de Investigación Social*. Madrid, España: McGraw-Hill Interamericana de España.
- DOMINZAÍN, S., *et al.* (2003). *Imaginario y consumo cultural*. Montevideo, Uruguay: Trilce.
- — — (2009). *Imaginario y consumo cultural*. Montevideo, Uruguay: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República.

- — — (2014). *Imaginarios y consumo cultural*. Montevideo, Uruguay: 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? *Música Popular: cuerpo y escena en América Latina*. La Habana, Cuba: IASPM-AL, pp. 17.
- GARCÍA BRUNELLI, O. (2015). Los estudios sobre tango observados desde la musicología. Historia, música, letra y baile. *El oído pensante*, 3 (2).
- 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, México: Grijalbo.
- — — (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- GEERTZ, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona, España: 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. (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, España: Crítica.
- HALL, S., et al. (2014). *Rituales de Resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*. Madrid, España: 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 IASPM-AL. Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 19-24 de junio de 2006.
- KAZTMAN, R. (1999). *Activos y Estructuras de Oportunidades. Estudios sobre la vulnerabilidad social en Uruguay*. Montevideo, Uruguay: PNUD-CEPAL.
- KAZTMAN, R., & 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, & P. Vila, *Cumbia. Raza, nación, etnia y género en Latinoamérica* (pp. 169-210). Buenos Aires, Argentina: Gorla.
- MADOERY, D. (2010). El folklore profesional. Una perspectiva que aborda las continuidades. *¿Popular, Pop, Populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina*. Caracas, Venezuela: IASPM-AL y EUM, pp. 11-19.
- MARTÍN-BARBERO, J. (1998). *De los medios a las mediaciones* (5ª edición). Barcelona, España: Gustavo Gili.
- MATTELART, A., & NEVEU, É. (2004). *Introducción a los Estudios Culturales*. Barcelona, España: Paidós.
- OLIVERA, R. (2014). *Sonidos y silencios*. Montevideo, Uruguay: Tacuabé.
- RADAKOVICH, R. (2011). *Retrato Cultural. Montevideo entre cumbias, tambores y óperas*. Montevideo, Uruguay: Liccom-Udelar.
- RADAKOVICH, R. (2014). Intersecciones entre lo culto, lo popular y lo tecno-audiovisual. En S. Dominzaín *et al.*, *Imaginario y consumo cultural. Tercer Informe Nacional sobre consumo y comportamiento cultural*. Montevideo, Uruguay: Universidad de la República.
- RAMA, Á. (1984). *Transculturación Narrativa en América Latina* (2008 ed.). Buenos Aires, Argentina: El Andariego.
- RECOBA, D., & FERNÁNDEZ, A. (2015). *Hasta Borinquen. Medio siglo de la decana*. Montevideo, Uruguay: Estuario.
- REMEDÍ, 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: Pailas, 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, Argentina: Universidad Nacional de La Plata.
- ROLDÁN, P. L. (2015). Una mirada sobre la profesionalización de la sociología. *El Uruguay desde la Sociología XIII*. Montevideo: FCS-Udelar, pp. 351-377.
- RUEDA, J. F. (2011). La profesionalización, elemento clave del éxito de la empresa familiar. *Visión de Futuro*, 18.
- SEMÁN, P., & VILA, P. (2010). *Cumbia. Raza, nación, etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires, Argentina: Gorla.

SHORE, C., & WRIGHT, S. (1997). Policy. A new field of Anthropology. *Anthropology of Policy. Critical perspectives on governance and power*. London, England: Routledge, pp. 3-39.

SILBA, M. (2010). La cumbia en Argentina. Origen social, públicos populares y difusión masiva. En P. Semán, & P. Vila, *Cumbia. Raza, nación, etnia y género en Latinoamérica* (pp. 247-296). Buenos Aires, Argentina: Gorla.

STOLOVICH, L., et al. (2002). *La cultura es capital*. Montevideo, Uruguay: 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, España: 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* (junio de 2006). Recuperado de: <http://www.tagg.org/xpdfs/Habana06v1.pdf> (Último acceso: 10 de noviembre de 2014).

TOBILLA, J. A. (2014). *Evaluación en la profesionalización de las artes visuales*. Toluca, México: UAEM-Facultad de Artes.

VALLES, M. S. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social*. Madrid, España: Síntesis.

VEGA, C. (1966). Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos. *Polifonía*, N° 131/132.

WILLIAMS, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona, España: Península.

## 8.1. Material de prensa

---

CIPRIANI, C. (09.06.2002). La dictadura tropical. (Entrevista a C. Aharonián). *El País*.

ALEMAN, X. (27.11.2010). Diez años batiendo. *El País. Sábado Show*.

RODRÍGUEZ BARILARI, E. (1983). Rubén Blades en Uruguay. *Canto Popular* (9).

## 8.2. Entrevistas

---

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

### **Entrevistados:**

Aharonián, C. (2006). Musicólogo.

Arrascaeta, B., & Arredondo, N. (2007). Sonora Cienfuegos.

Delgado, F. (2015). Karibe con K y Los Fatales.

Drexler, J. (2016). Músico.

Fernández, C. (2017). Autor.

Goberna, C. (2006). Sonora Borinquen.

Goberna, C., & Goberna, C. (2015). (Padre e hijo). Sonora Borinquen.

Jasa, A., & Britos, E. (2014). Compositores y productores.

Martínez, R. (2006). Percusionista. Integrante de Combo Camagüey 1968-1992.

Nieto, G. (2017). Karibe con K, L'Autentika y carrera solista.

Olivera, R. (2006). Músico.

Recoba, D. (2017). Periodista, escritor.

Ribero, E. (2005). Karibe con K.

Sosa, C. (2017). Chocolate, Mayonesa y carrera solista.

Viña, F. (2015). Sonora Palacio.

### **8.3. Producción audiovisual**

---

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