

IGUALES PERO DISTINTOS: MÚSICA Y FRONTERAS EN EL RÍO DE LA PLATA

María Eugenia Domínguez*

Resumen: Históricamente, en la región del Río de la Plata, muchos discursos han enfatizado la existencia de un patrimonio cultural y musical compartido por uruguayos y argentinos. Desde esta perspectiva, las continuidades históricas y culturales entre los dos países separados por las aguas del río, trascienden la división que ese límite representa. Las migraciones de personas entre uno y otro país, que se intensifican marcadamente a partir de los años setenta del siglo XX –especialmente en dirección Uruguay-Argentina-, sin duda contribuyen de distintas maneras en la elaboración de este sentido de regionalidad que trasciende fronteras. Como parte de esta tendencia puede observarse en las últimas décadas una apropiación creciente de géneros uruguayos por parte de músicos y del público argentino, que se revela fundamentalmente a través de la incorporación de elementos asociados a la murga uruguaya y al candombe uruguayo en conjuntos locales de rock, de tango, jazz o folclore. Sin embargo, esa tendencia convive con otra, donde las prácticas musicales recrean marcas que distinguen lo que es “propio” de una y otra nación. Pensando este proceso y retomando conceptos elaborados desde la antropología para pensar las fronteras y la delimitación de categorías sociales, este ensayo presenta una reflexión sobre las relaciones entre prácticas musicales y la elaboración de nociones de continuidad regional y de diferencia nacional.

Palabras clave: fronteras, región, nación, música rioplatense.

Abstract: Historically, in Rio de la Plata's region, different discourses have emphasized the existence of a shared cultural and musical heritage among uruguayians and argentinians. From this point of view, historical and cultural continuities between the two countries speak louder than the international border. Intensified migration flows since the 1970's, especially in the Uruguai-Argentina direction, may have helped in the articulation of a sense of regionality that transcends borders. As a part of this tendency we may observe the increasing appropriation of uruguaiian genres by argentinian musicians and audiences. These practices, however, appear side by side with their counterpart, where national differences are reinforced. Revisiting anthropological discussions about borders and social categories, this essay examines the relationships between musical practices and the ways in which regional continuity and national differences are performed.

Key Words: Border, Region, Nation, Rio de la Plata's Music.

IGUALES PERO DISTINTOS: MÚSICA Y FRONTERAS EN EL RÍO DE LA PLATA

*Milonga que este porteño,
dedica a los orientales,
agradeciendo memorias,
de tardes y de seibales.
El sabor de lo oriental,
con estas palabras pinto,
es el sabor de lo que es,
igual y un poco distinto.*

*Jorge Luis Borges
Milonga para los orientales*

“Hay algo especial aconteciendo, en una región que ignora las fronteras entre tres países, al sur del Brasil tropical”, reza el video documental *La línea fría del horizonte*¹. Según testimonio del músico Jorge Drexler, “La milonga va de un lado al otro, igual que el mate, de hecho coinciden bastante en su territorio (...), es el territorio de la *Ilex Paraguariensis* (yerba mate).” Como muchos otros discursos, la narrativa de este documental, realza a través de su poética, las continuidades culturales y musicales que existen en la región del Plata. Este ejemplo se suma a una línea de interpretación que, por lo menos desde el siglo XIX, destaca la tendencia hacia la unidad histórica y cultural que caracteriza a la región del Plata². Región ésta atravesada por ríos caudalosos sobre los que se calcan límites políticos entre las naciones del este del cono sur.

Dicha unidad histórica y cultural, productora de semejanza y proximidad, se sustenta en una larga historia de tránsitos de personas y bienes culturales que hicieron de la región del Plata un sistema de comunicación. Sin duda, la música es un lenguaje central en ese sistema, al articular redes de personas y con ellas subjetividades que dan cuerpo a algunas de las líneas que sujetan lo rioplatense. Si bien la musicalidad³ rioplatense de nuestros días es resultado de procesos que se extienden en la larga duración, aquí buscaré pensar cómo esa categoría es actualizada, fundamentalmente a través de la descripción de discursos y prácticas musicales que aproximaron a argentinos y uruguayos en las últimas tres décadas. ¿Cómo se produjeron y qué fue lo que motivó esos tránsitos musicales transfronterizos? ¿Qué consecuencias tuvieron? ¿Cómo pensar la frontera en este caso?

UNA MISMA MÚSICA: LA REGIÓN DEL PLATA

La música rioplatense, podría afirmarse, es la música de la región del Río de la Plata –y la relación entre música y territorio, en este caso, parece obvia. Como muchas personas de Buenos Aires entienden, la música rioplatense es la música propia de una región geográfica atravesada por el Río de la Plata, que comprende parte del Uruguay y parte de la Argentina, con eje en las ciudades de Montevideo y Buenos Aires. La explicación de muchas personas de la ciudad afirma que, como existe dicha región geográfica, hay una música que le es propia, una especie de sonido propio de una geografía naturalmente definida, con realidad objetiva preexistente a esa música. Pero no es difícil aceptar que si esta región puede ser imaginada como tal se debe, en parte, a sucesivas generaciones de músicos que transitaron entre uno y otro país y que, a través de discursos y prácticas de distinto tipo, contribuyeron para la elaboración de esta noción.

Durante las últimas dos décadas los estudios etnográficos han enfatizado el papel de las prácticas musicales en la constitución de categorías sociales, tales como región o nación, y han buscado examinar los procesos de articulación entre músicas y lugares. Como sostiene Ramón Pelinski (2000, p. 21), los géneros considerados locales y tradicionales son siempre géneros territorializados: géneros simbólicamente amarrados al espacio en el que se organizaron como tales y cuyo devenir musical se relaciona con los procesos históricos de la cultura con la cual se identifican. Así siendo, las perspectivas actuales para el estudio de la música popular enfatizan la necesidad de abandonar cualquier asociación entre música y territorio como algo evidente destacando las mediaciones internacionales y transnacionales implicadas en la construcción de músicas locales (MENEZES BASTOS, 1996, 1999). Como señalan Gupta y Ferguson (2001, p. 4 –mi traducción):

La idea no es solamente mostrar que las culturas dejaron de estar fijas en lugares (si es que alguna vez lo estuvieron). La idea que vale la pena resaltar es que todas las asociaciones entre lugar, pueblo y cultura son construcciones sociales e históricas que necesitan ser explicadas, y no hechos naturales. (...) Cualquier asociación entre lugar y cultura debe pues ser tomada como problema de investigación antropológica y no como datos que sirvan de punto de partida; las territorializaciones culturales (como las étnicas o nacionales) deben entenderse como el resultado complejo y contingente de procesos históricos y políticos. Son estos procesos, y no las entidades culturales y territoriales definidas de antemano, las que merecen estudio antropológico.

Me interesa resaltar el hecho de que la transformación que los autores describen no deriva solamente del cambio en las relaciones entre cultura –o música-

y territorio, sino en las formas cómo las describimos. Todo indica que la música popular siempre viajó por el mundo, de poblado en poblado, de ciudad en ciudad, más allá de que algunas expresiones sean desarrolladas como propias por algunas comunidades y fijadas como representativas de un lugar. Como describía el folclorista argentino Carlos Vega, en un trabajo presentado en 1965 (1966), existen en América Latina corrientes musicales anteriores a la formación de las naciones modernas y de sus diferentes patrimonios musicales. Esas músicas, constituidas a través de la amalgama de géneros venidos desde diferentes lugares y las disponibilidades circundantes en cada lugar –que siempre son, a su vez, la continuación o modificación de otras expresiones- constituyen lo que el autor denomina mesomúsica, aludiendo a la misma realidad que los estudiosos –en América Latina- mayormente comprenden como música popular. A la vanguardia de los pensadores de su época Vega afirmaba que inclusive las músicas folclóricas son producto de la apropiación creativa de músicas venidas desde otros lugares. En algunos casos, según el mismo autor, son músicas y danzas surgidas en distintos puntos de América del Sur las que alcanzan resonancia continental, viajando inclusive al viejo mundo.

A su vez, el investigador uruguayo Lauro Ayestarán, dedicado a inventariar el folclore musical uruguayo reconocía, ya en la década de 1960, las limitaciones de estudiar la música popular ciñéndose a las fronteras entre las naciones latinoamericanas, ya que la mayoría de las músicas del continente revela formas elaboradas durante el período colonial, cuando las fronteras entre los países no eran las actuales (AYESTARÁN, 1967, p.22). En Argentina, algunos textos más recientes también señalan la necesidad de considerar el nivel regional inclusive en estudios sobre géneros fuertemente identificados con los imaginarios nacionales. Por ejemplo, en la *Antología del Tango Rioplatense* (NOVATI, 1980), se aborda la historia de este género musical partiendo de la especificidad de su carácter regional, más que nacional:

En distintas ocasiones se ha hecho mención del Tango Argentino, y justo es reconocer que tanto por la importancia que tuvo en Buenos Aires en cuanto centro de irradiación, como por el número de autores, ejecutantes y bailarines argentinos o radicados en la Argentina que alcanzaron renombre internacional, es justificado el aditamento. En otras oportunidades la procedencia estaba sobreentendida, porque desde fines de la primera década del siglo [XX] la voz Tango fue, principalmente en Europa, sinónimo de lo argentino. Sin embargo el análisis del proceso de gestación y evolución demuestra que ambos márgenes del Plata protagonizaron – matices más o menos – sucesos paralelos, por este motivo se ha elegido la denominación Rioplatense, que ubica con precisión el ámbito en el cual se desarrollaron los acontecimientos principales que conciernen al tango (NOVATI, 1980, Parte II, “Advertencia Preliminar”).

Como sabemos, esas grandes corrientes musicales a las que aludía Vega se fragmentaron con la modernidad latinoamericana: el mapa que las dibuja pasó a incluir fronteras, calcadas sobre los límites entre naciones⁴. Durante el siglo XIX, cuando se organizaban las naciones latinoamericanas modernas, comienzan a definirse a su vez los límites entre las músicas locales o folclóricas de cada país. Y ya en las primeras décadas del Siglo XX, con el surgimiento de la industria discográfica y la organización de mercados nacionales e internacionales para la promoción de obras y artistas, la asociación entre determinados géneros y distintas nacionalidades se tornó ineludible.

EL RÍO COMO ZONA DE CONTACTO: TRÁNSITOS

En las últimas tres décadas, el gran flujo de personas uruguayas hacia Argentina trajo nuevos sonidos para la musicalidad rioplatense. Como en toda diáspora, esas personas buscaron recrear las músicas con las que se identifican. Pero eso no sucedió de modo cerrado. Por el contrario, se trató de un movimiento articulado sobre intercambios y experiencias compartidas con músicos y carnavalescos argentinos. Por lo tanto, lo que desde el siglo XIX se registraba fundamentalmente para la milonga y el tango (es decir, una convivencia intensa entre músicos del Uruguay y de la Argentina que cultivan esos géneros) se observa ahora también en las prácticas relativas a la murga (uruguaya y argentina) y al candombe (uruguayo y argentino).

De la mano del movimiento inmigratorio de personas uruguayas hacia la Argentina durante las últimas tres décadas⁵, aumentó también el número de músicos y artistas carnavalescos que trabajan con géneros uruguayos, como la murga uruguaya y el candombe afrouruguayo, en la capital porteña. Esos músicos pasaron a actuar en un segmento de la actividad musical de la ciudad junto con músicos que también se dedicaban a géneros rioplatenses (como murga argentina, candombe argentino, milonga y tango), en expresiones que muchas veces los aproximan del rock, del jazz o del folclore. El movimiento musical que describo para Buenos Aires es reconocido, también, en los estudios sobre música popular del Uruguay. Tal como describe el musicólogo Coriún Aharonián (2005, p. 345-349—mi traducción):

Hacia finales del siglo XX, a pesar de su tamaño, Uruguay estaba produciendo una gran cantidad de música popular de calidad. Así como el movimiento de la canción de la década de 1960 se tornó influyente mucho más allá de las fronteras del país, dos nuevos géneros de las últimas décadas del siglo XX, el candombe y la murga, comenzaron a ser adoptados en Argentina. (...)

Hubo una nueva explosión de bandas de rock entre 1985 y 1990, con continuidad en la década de 1990 y los primeros años del siglo XXI, generalmente influenciadas por fusiones de murga, candombe y milonga.

Las palabras de ese autor registran la apropiación de géneros uruguayos por parte de músicos y del público argentino que actualmente se revelaría de forma fundamental en la incorporación de elementos asociados a la murga uruguaya y al candombe uruguayo en conjuntos locales de rock. Puede observarse, a su vez, que la inmigración desde el país vecino favoreció la constitución de públicos interesados en esas musicalidades en la capital porteña. La existencia de estas audiencias en la Argentina amplió las posibilidades de trabajo tanto para aquellos músicos y artistas del carnaval que se radicaron definitivamente en Buenos Aires, como para muchos músicos y conjuntos que viajan en giras periódicas sea para actuar en vivo, para grabar sus discos, para trabajar como instrumentistas en las grabaciones de otros, o para presentar sus CDs, generalmente distribuidos tanto en Uruguay como en Argentina. Téngase en cuenta que la diferencia de tamaño entre las poblaciones del Uruguay y de Argentina⁶ hace de esos dos países mercados relativamente desiguales tanto para la venta de CDs o DVDs como de espectáculos. Si bien las transformaciones en la industria y mercado de la música traen especificidades para los procesos actuales de circulación musical, entiendo que el fenómeno que aquí describo se entiende mejor como parte de procesos antiguos de articulación de la industria discográfica en la región. Estos procesos, que están estrechamente relacionados con la elevación de algunos géneros a legítimos representantes de la música local y/o tradicional, colocaron esa música a disposición para audiencias internacionales. Dicha mediación internacional, a su vez, contribuyó en la articulación simbólica entre músicas y naciones (MENEZES BASTOS, 1999). De este modo, el fenómeno que describo habla menos de una posible hibridación contemporánea, que de un proceso donde, desde el siglo XIX y definiendo en parte a la modernidad latinoamericana, los planos nacional e internacional se afectan mutuamente.

En el Uruguay existe, por lo menos desde los años treinta del siglo XX, una línea en la música popular que acompañó las milongas con tambores de candombe afrouruguayo como también músicos del mundo del tango que componían e interpretaban candombes (AYESTARÁN, 1990). Algunos músicos considerados referencias de ese movimiento son el pianista Pintín Castellanos, el trio integrado por Romeo Gavioli, Carmelo Imperio e Gerónimo Yório o el guitarrista y compositor Alberto Mastra⁷, exponente importante del tango candombero del Uruguay que se escuchaba en Buenos Aires antes de los años cincuenta del siglo pasado. Téngase en cuenta que en la capital porteña, y en ese mismo periodo, algunos compositores y orquestas de tango también trabajaban en una línea de tango-milonga-candombe,

incorporando la sonoridad del candombe argentino en sus trabajos, y a músicos afroargentinos en sus grabaciones y actuaciones en vivo⁸.

Sin embargo, fue en la segunda mitad de la década del sesenta que el candombe uruguayo se incorpora al mundo de la música popular asociado a expresiones que van más allá del tango o la milonga. Entre 1964 e 1965 se grabaron canciones de Manolo Guardia⁹ y letra de Georges Roos¹⁰ –como *Cheché*, *Yacumenza*, *Palo y Tamboril* y *Chicalanga* que se transformaron en una especie de matriz del candombe canción, siendo sucesivamente versionadas hasta el día de hoy. (PERAZA, LAMOLLE Y PINTO, 1998, p. 24). En dichas grabaciones, el candombe afrouruguayo se aproximaba fundamentalmente de la sonoridad del jazz. En el trabajo de Peraza, Lamolle y Pinto (1998, p. 38) leemos el siguiente testimonio de Georges Roos:

'Paloy Tamboril' era como definir el candombe en un par de palabras. Era, en cierto modo, el reconocimiento de una cosa autóctona, pero una cosa proyectable. La idea era proyectar. De ahí que yo insistía en hacerlo con orquesta grande la primera vez, y con voces, y americanizarlo – no tengo ningún reparo en decirlo, porque para proyectarlo afuera había que hacerlo así. Había que jazzearlo un poco, digamos. Que era a lo que estábamos acostumbrados, esas grandes orquestas americanas que visten.

Jazzearlo, era una forma de transformar el candombe en una música más compatible con lo que se escuchaba internacionalmente, sin por ello dejar de tocar una música "local". Como en otros lugares del mundo, el jazz-rock representaría un camino interesante para músicos dedicados a géneros considerados tradicionales o asociados a lo local –como el candombe- que buscaban dialogar con lenguajes musicales del sistema mundial (MENEZES BASTOS 1996, 1999).

El movimiento de la *canción popular uruguaya* – que, siguiendo a Donas y Milstein (2003), engloba la *canción de protesta y el canto popular uruguayo* – también incorporó la sonoridad del candombe de ese país¹¹. A inicios de los sesenta artistas como Alfredo Zitarrosa¹², Daniel Viglietti¹³, José Carbajal¹⁴ y *Los Olimareños* (Bráulio Lopez¹⁵ e Pepe Guerra¹⁶), comenzaban su carrera musical en el Uruguay para tornarse, pocos años después, músicos de enorme popularidad en Argentina.

Ya en los años setenta, otros músicos aproximarían el candombe del jazz, del rock y del pop. Algunos representantes importantes de esa línea son, sin duda, los hermanos Hugo y Osvaldo Fattoruso¹⁷, Eduardo Mateo¹⁸, Rubén Rada¹⁹ y Jaime Roos²⁰. Se trata, en todos los casos, de músicos con inserción en los circuitos masivos de circulación de música, que desarrollaron parte de sus carreras en Argentina, algunos de ellos residiendo durante algún tiempo en Buenos Aires. Como constaté entre músicos contemporáneos de esta ciudad, ellos fueron figuras importantísimas para el surgimiento y consolidación de una línea de producción

musical que trabaja la sonoridad del candombe y la murga uruguaya en la capital porteña.

Los Fattoruso inician su carrera en los años sesenta, desarrollando una línea de *candombe beat* que, sin abandonar expresiones antiguas como la milonga, revelaba una sonoridad que muchos músicos locales conciben como un nuevo lenguaje. Con *Los Shakers*, serían contratados por una grabadora argentina para convertirse en una de las primeras bandas al estilo *Beatles* (inclusive cantaban en inglés) que lideraría la escena pop de Buenos Aires. Ya con el inicio de la dictadura, después del golpe militar de 1973 en el Uruguay, los hermanos Hugo y Osvaldo Fattoruso se radican en Estados Unidos, donde crearon el proyecto *OPA*, iniciativa en que combinaba jazz y candombe. En los ochenta, de regreso en el Uruguay, los Fattoruso se transformaron en grandes nombres de la escena del jazz tanto en Montevideo como en Buenos Aires.

El *Kinto Conjunto*, fundado en 1965, y que reunía a los uruguayos Eduardo Mateo, Rubén Rada, Walter Cambón e Luis Sosa, también fue considerado por la crítica musical de su época como un grupo que combinaba sonoridades locales con formas musicales “foráneas” (PINTO, 1994). Con diferentes matices, esos músicos continuaron desarrollando esa línea de composición en sus carreras solistas. El compositor y cantor Eduardo Mateo, en sus discos de 1972 y 1984, incluía composiciones que reunían las sonoridades del rock, la milonga, el tango y el candombe afrouruguayo. Después que el *Kinto* se disuelve, Rubén Rada formó el grupo *Tótem*, dando continuidad a una carrera musical que haría de Rada uno de los representantes más populares del candombe rock a nivel internacional. Prolífico compositor e intérprete, Rada tuvo un papel fundamental en la difusión de esa sonoridad en Argentina y otros países. En 1977 participó del proyecto *OPA* en los Estados Unidos junto a los hermanos Fattoruso y en 1978, ya en Buenos Aires – ciudad donde vivió durante 12 años y grabó más de 15 discos –, forma *La Banda*, conjunto con el que trabajó fundamentalmente en los circuitos del *rock nacional* argentino. Por más que Rada tuviera una carrera relativamente exitosa, él como otros músicos que trabajaban en esta línea eran artistas periféricos en el mundo del *rock nacional*, en parte por hacer un rock con aires de expresiones “autóctonas” como el candombe, la murga, el tango o el folclore (PUJOL, 2005).

Jaime Roos también es un nombre fundamental a la hora de describir la circulación de música uruguaya en Argentina en las últimas décadas. En actividad desde finales de la década de 1970, actuó por primera vez en Argentina en 1982, en el antiguo local de *La Trastienda* en el barrio de Palermo, escenario que congregaría a muchos músicos uruguayos en las décadas siguientes. Sus canciones, que aproximan rock, candombe afrouruguayo, murga uruguaya, tango y milonga, fueron definitivas en la sonoridad que asumirá un segmento del rock de Buenos Aires. En entrevista publicada en el *Diario Clarín*, Jaime Roos refiere a la marca que su música dejó en el rock argentino (TORRESI, 2007, p. 47):

Periodista: – Su influencia en las bandas argentinas de los últimos años fue grande. Medio en broma se llegó a hablar del Rock & Roos argentino...

Jaime Roos: – Por empezar no es en el rock argentino: es en el rock, en el jazz, en el folclore, en el tango, hasta en la bailanta. Vi jazzistas improvisando en base a canciones que escribí en ritmo de murga. Pero lo más notorio fue en los grupos del rock Los Piojos, La Bersuit, Los Cadillacs, por su popularidad. Hay una influencia mía, cualquiera lo puede escuchar. Lo tomo con una enorme alegría. Pensar que en Uruguay todavía quedan retrógrados que dicen que nos están afanando la música.

El fragmento refiere a la apropiación de la musicalidad uruguaya en el mundo de la canción de Buenos Aires, como también al hecho de que dicho fenómeno genera interpretaciones polémicas. Vemos que tránsitos y circulación no necesariamente deshacen el valor que la diferencia nacional representa para muchos. Por el contrario, en algunos casos la intensidad de dicha circulación y la proximidad que ella genera parecen reforzar o servir de argumento para prácticas que reelaboran contrastes entre lo uruguayo y lo argentino a través de la música. A su vez, entre algunos músicos con quien conversé en Buenos Aires, existe una cierta desconfianza en relación a la acción de las grandes corporaciones de la industria de la música que serían, desde ese punto de vista, responsables por un direccionamiento del gusto e una imposición de lo uruguayo en Argentina.

Al observar las trayectorias de aquellos artistas uruguayos que trabajaron junto a sellos grandes y que tuvieron bastante difusión fuera del Uruguay, vemos que en casi todos los casos Buenos Aires representa uno de sus principales escenarios después de Montevideo, y también la ciudad donde mejor se comercializa su obra. Pero no se trata solamente de una estrategia de los sellos grandes (tales como EMI, Sony-BMG, Warner Music o Universal), sino también de la gran diversidad de sellos que componen el segmento denominado *independiente*. Artistas como Jaime Roos, los hermanos Fattoruso, Rubén Rada, o conjuntos como Falta y Resto que dentro de este segmento pueden ser considerados entre los de difusión más masiva en los años ochenta y noventa, combinaron el trabajo junto a sellos chicos (en algunos casos sellos creados y dirigidos por los propios artistas) con la edición de algunas obras con sellos grandes, objetivando un mayor éxito comercial y una mayor difusión. Estas estrategias, por parte de sellos grandes y chicos, sin duda contribuyeron con la difusión de músicos y géneros uruguayos en Argentina y en el mundo. Sin embargo, si tenemos en cuenta que el proceso consistió también en la apropiación de la sonoridad del candombe y la murga uruguayos por parte de músicos que se dedicaban al tango, al jazz, al rock, al samba o al bolero, debemos reconocer que difícilmente podría describirse en términos de homogeneización del gusto musical.

Entre los autores que se han ocupado de estudiar los efectos de la industria discográfica sobre las músicas locales o folclóricas podemos identificar dos grandes tendencias. La primera enfatiza la estandarización resultado de mecanismos que orientan el gusto y el consumo, entendiendo la articulación entre música e industria como una forma de control social –tendencia en que resuenan las ideas de Theodor Adorno (1986) sobre este asunto. Una segunda tendencia se aproxima, de alguna manera, de las ideas de Walter Benjamin (1969), quien nos invitaba a pensar el potencial democratizador de la industria del arte y la diversificación en las formas de percepción que podría resultar de la articulación entre arte y medios técnicos de reproducción²¹. Como sugerí, pienso que el proceso de inserción de géneros locales y tradicionales –como la murga y el candombe- en la industria musical y, con ella, en la música popular internacional, difícilmente podrían ser pensados según los lineamientos de la primera de estas tendencias. Esto no significa que las iniciativas descritas sean pensadas como el resultado de impulsos creativos autónomos. Como muestra Peter Wade (2000, p. 28), afirmar que la comercialización contribuye para la diversificación musical no implica en negar que esa diversidad continuará a ser evaluada, apropiada y transformada en relación a ideologías que ordenan jerárquicamente las diferentes expresiones. Por ello, las prácticas musicales pueden comprenderse en relación a las influencias recíprocas entre el gusto de las audiencias –entendiendo el gusto en los términos propuestos por Bourdieu (2007), es decir, en relación a las jerarquías amplias que ordenan las formas de distinción- las ideas de los productores sobre los productos con mayor potencial de ventas, y las de los propios músicos sobre la dirección que debe tomar su trabajo musical. En esa red de influencias mutuas la industria del entretenimiento tiene, sin duda, un enorme poder, pero la magnitud de su agencia no puede ser generalizada para todos los segmentos de la música popular.

FRONTERAS, DIVISIÓN Y DIFERENCIAS

Si bien hasta aquí describí fundamentalmente procesos que aproximaron lo rioplatense en los últimos años, el lector debe imaginar que esos tránsitos e intercambios no se produjeron sin conflictos asociados a la diferencia nacional. Algunas personas de Buenos Aires no ven con buenos ojos lo que describen como una cierta uruguayización de la música popular de la ciudad. Quienes valorizan lo nuestro y lo propio, prefieren evitar la proliferación de variaciones concebidas como extranjerismos. Este repliegue sobre lo autóctono es frecuente en situaciones de intercambio intenso con sujetos o colectivos otros. ¿Cómo podemos pensar la frontera en este caso?

Si bien en las primeras décadas del siglo XX predominó en la antropología el análisis de culturas unitarias, a partir de los años cincuenta y como mencionamos más arriba, se abandonan cada vez más las descripciones que naturalizan los límites entre territorios, sociedades o culturas. A su vez, las diferencias entre grupos sociales pasaron a entenderse más como parte de procesos de oposición y diferenciación que como producto del aislamiento. Como advertía Claude Levi-Strauss en su clásico *Raza e Historia*, de 1950, mucha proximidad y semejanza pueden, a su vez, activar poderosos mecanismos de diferenciación: “La diversidad de las culturas no nos debe inducir a una observación fragmentaria o fragmentada. Ella es menos función del aislamiento de los grupos que de las relaciones que los unen” (LEVI-STRAUSS, 1980, p.51).

Estas observaciones nos remiten a la discusión sobre los efectos culturales y musicales de la intensificación de las comunicaciones y de los tránsitos de personas en las últimas décadas del siglo XX (WHITE, 2012). Si en algunos casos se observa la articulación de redes transnacionales que desafían el poder divisor de las fronteras internacionales, en otros podemos identificar esfuerzos por realzar los particularismos. En el caso que aquí examino puede afirmarse que las prácticas que los músicos despliegan para marcar contrastes y diferencias pueden no ser las mismas de cien años atrás pero, por lo menos en esta parte del mundo, las diferencias nacionales no parecen haber perdido valor. En el caso rioplatense, donde como vimos muchos discursos y prácticas enfatizan la existencia de un patrimonio cultural y musical compartido, ganan fuerza también aquellos discursos y prácticas que realzan el poder separador de las fronteras internacionales que atraviesan la región. El río, frecuentemente metafórico como punto de encuentro, en la práctica también divide. Como advierte Grimson (2000, p.31):

(...) la frontera – como institución territorial de estados que se pretenden naciones, de instituciones y fuerzas sociales que se reclaman culturas – es la línea de base de la producción de diacríticos más que un resultado de alguna objetividad cultural previa. (...) El error tan grave como corriente, consiste en creer que porque son construidas, creadas o artificiales, [las fronteras] son menos poderosas.

Autores, como E. Evans Pritchard, Edmund Leach o Roberto Cardoso de Oliveira entre otros, teorizaron sobre las fronteras entre sociedades enfatizando la importancia de observar no solo los aspectos de separación o rupturas que ellas instituyen, sino también los intercambios que el límite estructura. En su monografía sobre los Nuer, Evans Pritchard (1997) ya evidenciaba que la proximidad social – intercambios y contactos muy frecuentes entre dos grupos- no debe confundirse con identificación: el contacto intenso muchas veces conduce a una marcada

oposición y diferenciación. A su vez, Edmund Leach (1977), al estudiar las cambiantes y conflictivas relaciones entre grupos birmaneses, dejaba claro que dos o más colectivos pueden tener características culturales diferentes sin pertenecer a sistemas sociales distintos. En el contexto brasileño, Roberto Cardoso de Oliveira (1972) analiza, a través del concepto de fricción interétnica, el carácter conflictivo que pueden asumir los intercambios que atraviesan fronteras entre grupos sociales diferentes, inclusive al interior de una nación. Dicho concepto, elaborado para describir estructuras de dominación-subordinación que caracterizan las relaciones entre los indios brasileños y los frentes de expansión de los blancos, destaca el carácter asimétrico de muchos intercambios. A pesar de esa asimetría, la situación de contacto involucra sociedades dialécticamente unificadas a través de intereses enteramente opuestos pero aún así interdependientes. En otros escritos el mismo autor se refiere a las relaciones entre naciones, afirmando que la asimetría relacional entre grupos sociales contribuye para "(...) la creación de un sistema social marcado por un mecanismo de interdependencia donde, no obstante el fuerte grado de interacción social, se fijan las identidades nacionales en lugar de actuar como un factor de dilución de las mismas" (OLIVEIRA, 2000, p. 326). Si bien estos autores trataron de realidades bastante diferentes y distantes de la que aquí examino, no dejan de ser inspiradoras para pensar las dinámicas articuladas a partir del límite representado por el Río de la Plata, que aproxima y al mismo tiempo separa dos naciones vecinas.

Por más que la categoría música rioplatense sea frecuentemente utilizada entre músicos y públicos de la capital porteña, y por más que tenga un espacio en los medios –como diarios y revistas, radio y televisión además de internet- las definiciones de su significado y los criterios para incluir músicos y obras en la categoría varían. Inclusive algunos músicos referidos como rioplatenses por la prensa de espectáculos o por el público, no utilizan ese rótulo para auto identificarse. Como me explicó el periodista Pablo Vázquez, responsable por la columna *Rioplatenses. Vienen sonando*, del *Diario Popular*:

Mi recorte es personal, y seguramente mi definición no les convence ni a los uruguayos ni a los argentinos. Para mí [la columna sobre música rioplatense] incluye a los uruguayos, hagan candombe o rock, cualquier uruguayo que venga acá a hacer algo puede entrar en la columna. Y los argentinos todos los que hacen candombe o murga, o cierto tipo de tango que refresque el contenido negro del tango, lo que ahora se empieza a llamar tango negro, que es un rótulo que se está utilizando bastante, hasta en las milongas²². Lo que pasa es que algunos hacen música rioplatense sin usar ese nombre. Son pocos los que lo adoptan. Por más que lo escuchás y decís 'eso es música rioplatense'. Para muchos argentinos esa misma música que yo llamo rioplatense es música porteña, o argentina, porque se toca acá, por más que

sea el toque de candombe traído por los uruguayos, lo que se hace acá es de acá, te dicen, como el rock nacional. Los uruguayos pretenden que les digas que es música uruguaya. Por ejemplo Fattoruso, que siempre viene a tocar acá con su trío de jazz, para mí toca jazz rioplatense, pero para él es jazz uruguayo²³.

Como la cita muestra, en algunos casos el sentido de unión rioplatense no prevalece sobre las diferentes lealtades nacionales; el sentido de comunión regional revelándose en una relación dialéctica con fuerzas que tienden a la división y diferenciación.

El álbum *Cuando el río suena*, de Adriana Varela²⁴, con producción artística y participación de Jaime Roos, es representativo de un tipo de discurso musical que enfatiza la continuidad cultural rioplatense. Adriana Varela y Jaime Roos presentan el álbum con la siguiente introducción:

Cuando el Río de la Plata suena en nuestros oídos, lo hace así. Con raíz de tango y candombe, de murgas uruguayas y argentinas, de milonga y chamarra, y con todo el aire de nuestros puertos que reciben naves y melodías lejanas. Este álbum es apenas una breve muestra del sonido de la región. Más allá de la intención de sus canciones pretende obrar como documento de identidad rioplatense para el oyente extranjero, y para nosotros mismos como una expresión sentida y concreta de la hermandad que une a argentinos y uruguayos desde siempre²⁵.

En este fragmento puede notarse que la hermandad que caracterizaría a uruguayos y argentinos es un tema al que generalmente se alude en tono afectuoso y que frecuentemente es objeto de comentarios. Los límites y relaciones entre la música local y tradicional y la música de afuera también es un tema sobre el que no se deja de reflexionar. *Cuando el río suena* explica así su estilo rioplatense:

Cabe señalar que la mayoría de estos temas, si bien tienen una profunda y notoria raíz autóctona, no están interpretados ciñéndose a las tradiciones estrictas (se han fusionado con distintas corrientes universales contemporáneas, más allá de que la raíz prevalezca en el resultado). Y también vale recordar que Adriana Varela nació en Buenos Aires (barrio de Avellaneda) y Jaime Roos en Montevideo (barrio Sur) en la década de los '50²⁶.

Las corrientes universales contemporáneas a las que refiere el fragmento son lo que permite que esa música suene como música popular o música urbana. Tales corrientes pueden ser descritas como extensiones del núcleo jazz-rock, y son características en buena parte de las músicas populares del continente

(MENEZES BASTOS, 1996). De cualquier modo, lo que me interesa resaltar es que el trabajo en cuestión aproxima géneros que al aparecer reunidos, articulados en el discurso del álbum, aluden a la continuidad cultural y musical de la región. Entiendo que la idea de una identidad musical regional puede ser vehiculada en discursos verbales que describen los trabajos musicales, como en el fragmento que citamos, pero también a través de los repertorios y géneros que son reunidos en algunas obras, espectáculos o grabaciones. Por ejemplo en este álbum, que pretende ser una muestra de la música del Río de la Plata, tenemos murga argentina (tratándose, en este caso, de una versión de un candombe de Jaime Roos), murga uruguaya, candombe afrouruguayo, chamarra; milongón (término utilizado para referir al candombe uruguayo en ejecuciones lentas y graves); milonga-rock (en una canción de un célebre músico del movimiento de candombe beat uruguayo); tango-rock (en una composición que reúne a Jaime Roos y a uno de los letristas de murga uruguaya de mayor renombre en la actualidad, Raúl *Tinta Brava* Castro, de la murga *Falta y Resto*) y tangos clásicos – estos sí son todas creaciones de argentinos, excepto uno, de autoría de Carlos Gardel, cuyo origen uruguayo (en la “hipótesis Tacuarembó”) o francés (en la hipótesis defendida por muchos argentinos) está en discusión. De este modo, el álbum reúne lo rioplatense, pero en una aproximación en que lo uruguayo y lo argentino no se funden ni confunden, están juntos pero no mezclados. En un artículo sobre al jazz de la ciudad de São Paulo, Acácio Piedade (2003, p.55) describe una situación semejante a través de la metáfora de fricción (inspirado en el modelo de fricción interétnica que describí antes, elaborado por Cardoso de Oliveira), mostrando que entre el jazz brasileño y norteamericano existe una conversación pero no una mezcla, los límites entre ellos siendo objeto de manipulación para reafirmar las diferencias que los distinguen. Pienso que dicha metáfora es buena para pensar cómo se encuentran lo uruguayo y lo argentino en este álbum. La inclusión en una misma categoría que los engloba –la de música rioplatense– no deshace las diferencias entre géneros simbólicamente asociados a uno y otro país. La continuidad cultural rioplatense no logra aquí borrar el límite social entre las dos naciones; puede ser bueno ser rioplatense sin que por ello pierda importancia el hecho de ser uruguayo o argentino.

En septiembre de 2007, Roos se presentó en Buenos Aires junto a Adriana Varela en el espectáculo *Del Mismo Barrio*, en una clara alusión a la idea de que Montevideo y Buenos Aires componen un mismo paisaje urbano. En la prensa los discursos aludían, una vez más, a la unidad cultural del Plata: “Los artistas, que han llevado a cabo todo tipo de proyectos en común (...) decidieron armar un show titulado *Del Mismo Barrio*, refiriéndose claramente al Río de La Plata como un solo ámbito de identidad cultural, idea que ambos músicos sostienen desde siempre”²⁷. Sin embargo, los vecinos del mismo barrio, se diferenciaron durante la gira de promoción del CD *Fuera de Ambiente*, lanzado por el mismo músico

algunos meses antes. En dicha gira, realizada durante el primer semestre de 2007, Roos y su conjunto se presentaron con entrada franca en cada uno de los 19 departamentos del Uruguay. Fueron en total 33 actuaciones a las que asistieron 370 mil personas, financiadas por patrocinadores públicos y privados. Ya en Argentina, los vecinos que quisieran ir al show de Jaime tuvieron que pagar caro las entradas al *Luna Park*; no hubo show gratuito del lado argentino del río. La idealización y realización de este proyecto, con presentaciones gratuitas en todo el Uruguay, demuestran la pluralidad de posibilidades a la hora de articular la gestión de la actividad artística con la industria del entretenimiento, inclusive en los casos de artistas masivos. Sin embargo, las estructuras que hicieron posible esta iniciativa en el Uruguay no son transnacionales –y no se trata solamente de limitaciones geográficas o económicas, sino relativas a los afectos de la diferencia nacional que en algunos casos prevalecen por sobre el amor rioplatense.

Amor Rioplatense fue justamente el título del espectáculo que la murga uruguaya *Falta y Resto* presentó en Buenos Aires en julio de 2006. En la página de internet del *Teatro ND Ateneo* se convocaba al público apelando, una vez más, a la hermandad de los pueblos del Plata:

Hay pueblos que han nacido para caminar unidos, a diario construyen y comparten su cultura y también se hermanan en el tiempo, convidándose sus mejores artistas. 'La Falta' invita a compatriotas de ambas márgenes del río a cantar juntos. (...) Viajando y cantando por toda la Argentina de este a oeste y de norte a sur, la murga uruguaya ha conquistado el corazón de los argentinos. Y es a ese corazón que convoca, igual que al de los orientales que viviendo en esta margen occidental del río sienten que el mismo sol ilumina las dos banderas. Salú compatriotas por nuestro amor rioplatense!!!

Falta y Resto actuó por primera vez en Argentina en 1983, en el antiguo local de La Trastienda, en Palermo. Ese mismo año participarían del concierto de Zitarrosa en *Obras Sanitarias* al que referí más arriba. Con algunas presentaciones más en los años siguientes, a partir de 1998, y contando con el apoyo de un empresario argentino, actuarán más de una vez por año en Buenos Aires y otras ciudades argentinas. La murga, formada en el año 1980, edita su primer disco en 1981 con el sello uruguayo *Sondor*, y desde entonces mantendrá una relación estrecha con la industria discográfica, editando un nuevo álbum casi todos los años. Esta discografía tan prolífica, sin duda contribuyó con la divulgación del género (murga uruguaya) como una musicalidad que extendió sus audiencias mucho más allá del público del carnaval. Si bien el conjunto realiza parodias sobre distintos temas, la ambigüedad de la relación entre uruguayos y argentinos es un asunto que no escapa a sus ingeniosas creaciones. En su espectáculo de 1997, *Los Piratas*, ya

ironizaban sobre la relación con los vecinos, articulando el argumento del espectáculo sobre el absurdo deseo de un argentino que quiere integrar *Falta y Resto*, emblema de la murga uruguaya. Lo que es propio de cada uno de estos pueblos y lo que uruguayos y argentinos pueden hacer en relación a los géneros rioplatenses ya fueron tema para parodias y comentarios irónicos en las actuaciones de la murga como de otros artistas de este segmento. En *Amor rioplatense* también incluirían una payada cuyo duelo poético giraba en torno de la rivalidad entre Uruguay y Argentina. En este caso, como en otros, la reflexión sobre lo rioplatense no se dio solamente a través de los textos de diálogos y canciones sino también a través del repertorio que el espectáculo recorre, incluyendo canciones de murga uruguaya, tango (con una cantora argentina como intérprete invitada), candombe canción y el toque de una cuerda de tambores de candombe afrouruguayo. En esta performance, como en el álbum *Cuando el río suena*, de Adriana Varela e Jaime Roos, vemos nuevamente que la noción de musicalidad rioplatense se actualiza aludiendo a las relaciones entre uruguayos y argentinos pero, también, a través de la aproximación de algunos géneros considerados parientes.

Los artistas a los que referí en estos párrafos, de circulación masiva o que trabajan con empresas destacadas en el universo de la música popular local son como la punta de un iceberg en un movimiento integrado por músicos que, sin tanta visibilidad, articulan un circuito para esta musicalidad. Sus trayectorias y prácticas musicales revelan la misma ambigüedad: por un lado reúnen lo uruguayo y lo argentino, aproximando géneros como tango, milonga, murga uruguaya y argentina, candombe uruguayo y argentino, revelando fuerzas que permiten imaginar algo como una musicalidad rioplatense. Por otro, no dejan de recrear diferencias en los modos de hacer música que diferencian a las dos naciones, sus músicas y sus músicos.

Esta última tendencia se hace evidente sobre todo en el campo murguero de Buenos Aires, es decir, en relación a las murgas uruguayas y argentinas en la ciudad. Los dos tipos de murga conviven en Buenos Aires desde hace por lo menos treinta años, lo que de ninguna manera condujo a una disolución de las diferencias entre ellas. Si bien existen algunas propuestas que aproximan sus estéticas, la tendencia general es hacia la conservación de lo que las particulariza.

Si bien generalmente se alude al género oriental como murga de estilo uruguayo, entiendo que murga argentina y uruguaya son dos géneros distintos²⁸. La actuación de la murga argentina comienza con un desfile en que el conjunto (que en algunos casos puede tener hasta 200 integrantes) avanza por la calle hasta llegar a un pequeño escenario al que suben solamente algunos cantores para presentar a la murga, cantar y recitar frente a lo micrófonos. Por más que los murgueros que suben al escenario tengan más visibilidad, ello no significa que allí ocurra la parte central de la actuación. El resto del colectivo (bombistas, que

suman cincuenta en algunos casos, y bailarines) continúan su actuación en el piso, junto al público, que se concentra de pie a lo largo de las veredas o formando una ronda alrededor de la murga cuando ésta tiene dimensiones reducidas. El punto alto de la actuación generalmente se asocia a las presentaciones de danza de las que participan, respetando la secuencia, los niños, jóvenes, directores y por último, los murgueros más viejos; en todos los casos participan primero las mujeres y después los hombres. Las canciones que la murga argentina presenta en los carnavales también respetan una secuencia predefinida: *glosa* o recitado de presentación, canción de entrada, canción de crítica, canción de homenaje, y canción de retirada que se canta durante el desfile con el que la murga se retira. Ya la murga uruguaya, que es descrita por muchos como una ópera popular, actúa arriba de un escenario o tablado, desarrollando durante cuarenta minutos un guión teatral que atraviesa los diferentes momentos de la actuación: presentación, cuplé, popurrí y retirada. En la murga uruguaya, que tiene como máximo quince cantores más tres instrumentistas (bombo de murga, redoblante y platillos de mano), los coros generalmente son arreglados en tres, cuatro o cinco voces masculinas. Para cada espectáculo las murgas uruguayas crean nuevos guiones, canciones y vestuarios.

La proliferación de murgas de estilo uruguayo en Buenos Aires se dio como parte de la expansión del campo murguero de la ciudad a partir de los primeros años de la década del noventa (MARTÍN, 2001, 2001a, 2008) proceso que afectó tanto al género uruguayo como al argentino. La primera murga uruguaya fundada en Buenos Aires, *Por la Vuelta*, reunió artistas carnalescos uruguayos y argentinos desde 1982 hasta 2001, y fue una especie de semillero de artistas que colaborarían en la formación de otras murgas de estilo uruguayo en la ciudad. En los años ochenta, algunas murgas uruguayas –además de la ya mencionada *Falta y Resto*– viajaron desde el Uruguay para presentar sus espectáculos en Buenos Aires y otras ciudades argentinas. Se trató, fundamentalmente, de iniciativas gestionadas por los propios artistas, contando a veces con el apoyo de organizaciones políticas, como el Frente Amplio, o de asociaciones de residentes uruguayos en Argentina. En algunos casos, murgas uruguayas y argentinas se asociaron organizando intercambios que facilitasen las actuaciones de cada una en el país de la otra. Al mismo tiempo, algunos murguistas uruguayos organizan ensayos o talleres para enseñar el género en Buenos Aires, lo que condujo a la formación de un número creciente de murgas de estilo uruguayo en Buenos Aires y otras ciudades de Argentina, en muchos casos integradas en su totalidad por argentinos. La sonoridad de la murga uruguaya también fue incorporada en los repertorios de bandas de rock locales, que en algunos casos contaron con la colaboración de murguistas uruguayos como arregladores.

A su vez, existen en Buenos Aires murgas cuyas propuestas estéticas reúnen prescripciones genéricas tanto de la murga uruguaya como de la murga argentina. Como me explicó Zulema, directora de *La Redoblona*, una murga que se declara sincrética, reunir los dos tipos de murga en una única expresión es una forma más de dar cuerpo a la experiencia de integrar una familia uruguaya y argentina. Como muchos otros uruguayos con quien pude conversar en Buenos Aires, Zulema afirma haber salido del Uruguay junto con su marido por motivos políticos. Claro que las redes de parientes y amigos siempre juegan un papel importantísimo para hacer posibles esos tránsitos. La búsqueda de más y distintas oportunidades de trabajo también es un motivo que muchos uruguayos mencionan entre los motivos que los llevaron a residir en Argentina. La posibilidad de trabajar en la enseñanza o con espectáculos donde se presentan géneros uruguayos como el candombe o la murga uruguaya representa, en algunos casos, un nicho de trabajo interesante. Esto contribuyó a la ampliación de espacios para esos géneros y a su apropiación creciente por parte de artistas argentinos. Entre buena parte de los artistas del carnaval porteño con quien conversé, los diálogos con el género uruguayo, que desde los años setenta incorpora lenguajes del ámbito del teatro en la concepción y realización de sus performances, trajo una renovación muy positiva para el género argentino. Otros, sin embargo, prefieren conservar el género en sus parámetros tradicionales: la introducción de nuevas formas de arreglar los coros o de cuidar la puesta en escena son pensados, en esta tendencia, como consecuencia de la influencia de la estética de la murga uruguaya, y con ella, de una ética menos inclusiva que la de la murga argentina. Así me lo explicaba un murguero argentino:

(...) [En la murga] sale el abuelo, la abuela, el que canta como un perro, porque la murga es salir en carnaval a divertirse con lo que tengas. Ahora si querés hacer un producto artístico usando el género murga es otra cosa. (...) Yo respeto el ritmo de murga, es un género, tiene una escritura y ya está establecido así. Yo me enojo un poco cuando veo entrar una murga y está tocando samba-reggae, y ahí se te mezclan las identidades. Si lo haces a conciencia está bien, pero no digas que sos murguero si estás haciendo otra cosa, o cantas como los uruguayos... A mi me pinta defender lo nuestro, el tango, la milonga, el folclore, la murga, soy arraigado a lo de acá."²⁹

La expansión del campo murguero en los últimos veinte años se relaciona directamente con algunas políticas culturales –encaminadas por murgueros junto a autoridades del gobierno de la ciudad desde los primeros años de la década del noventa– que buscaban valorizar el arte murguero de la ciudad y mejorar la organización de los carnavales porteños (MOREL, 2005). Como muchas políticas culturales que buscan promover la diversidad cultural, ésta tuvo efectos paradójales. A la vez que se registra el saber de las murgas porteñas como patrimonio cultural

de la ciudad, el gobierno de la ciudad crea una comisión que, entre otras cosas, elabora un reglamento fijando criterios que definen a la murga argentina y condiciones para poder participar de los desfiles oficiales del carnaval. Como parte de este proceso de definición –y exclusión- aquellas agrupaciones que se presentan como murga de estilo uruguayo, vieron sus posibilidades de participar en los circuitos oficiales del carnaval limitadas a algunos pocos espacios extraordinarios, reservados para las agrupaciones invitadas. Además de establecer un criterio estético que determina quién puede y quién no puede actuar en el circuito oficial del carnaval, la reglamentación contribuye para la redefinición de posiciones en el campo carnavalesco local, posiciones que tendrán consecuencias prácticas evidentes. La participación en el circuito oficial del carnaval –que en Buenos Aires se extiende por cuatro fines de semana y generalmente incluye un promedio de 30 actuaciones para cada murga- representa, entre otras cosas, una fuente de recursos importante. Así me contó su experiencia en relación a esta censura uno de los fundadores de la murga uruguaya *Por la Vuelta*:

Nosotros participamos del carnaval oficial en 1999 y 2000. Y también íbamos a las reuniones de la asociación Murgas. Pero ahí entramos con muchos problemas, las murgas tradicionales porteñas no nos querían. Nos decían que como trabajábamos todo el año no precisábamos del carnaval. Se pensaban que todas las murgas trabajan como Falta y Resto. Nosotros teníamos algunos laburos, pero no era nada del otro mundo. Y nos terminaron rajando las murgas de acá. En aquella época entró hasta Afrocandombe e hizo carnaval. Pero ahora está más definido el criterio para poder participar. En una reunión dejaron afuera a todos los grupos que no fueran murga porteña.³⁰

CONSIDERACIONES FINALES

La musicalidad rioplatense, constituida a partir de antiguos intercambios entre uruguayos y argentinos, asumió características particulares en las últimas décadas. Además de la milonga y el tango, compartidos por argentinos y uruguayos desde el siglo XIX, se integran en ese universo de préstamos recíprocos la murga uruguaya y la murga argentina y el candombe uruguayo y argentino, en prácticas musicales que los aproximan del rock y /o del jazz en algunos casos. El trabajo conjunto de músicos y carnavalescos uruguayos y argentinos, favorecido por la intensificación en los flujos de personas y comunicaciones entre uno y otros país durante los últimos treinta años, contribuyeron de forma decisiva en la constitución de un segmento referido como *música rioplatense*.

Como vimos, la articulación de una esfera cultural que reúne a uruguayos y

argentinos puede ser favorable en términos de consolidación de un mercado amplio para la divulgación de trabajos musicales. Sin embargo, la creciente presencia de músicos, repertorios y géneros uruguayos en Argentina, y los discursos que resaltan la unión histórica, cultural y musical en la región del Plata, se articulan en una dialéctica con prácticas que contribuyen a definir lo que distingue a uruguayos y argentinos.

Para muchos músicos y artistas del carnaval, los modos uruguayos y argentinos de hacer música no deben confundirse ni mezclarse, convicción que justifica los esfuerzos para hacer que los cambios introducidos no resulten en una aproximación a las características musicales del país vecino. La misma tendencia justifica aquellos discursos y prácticas que segregan lo extranjero o lo foráneo como si su presencia amenazase la pureza de las formas musicales consideradas propias. Las metáforas elaboradas en torno de la porosidad de la frontera internacional entre Uruguay y Argentina –recurrentes en las descripciones que los músicos realizan de sus trayectorias artísticas, en los arreglos y canciones, o en álbumes que gracias a los géneros y repertorios elegidos explícitamente reúnen lo rioplatense- no eliminan la existencia efectiva de conflictos. Los intercambios y apropiaciones mutuas conviven con disputas por los derechos de propiedad sobre las formas culturales, sobre la autoridad para ejecutarlas y hablar de ellas, y sobre la legitimidad de las evaluaciones estéticas. Como en otros contextos, algunos géneros, instrumentos, canciones o artistas, muchas veces son reivindicados como propios por distintos colectivos e ideologías nacionales, no siendo raras las prolongadas y profundas disputas por la nacionalidad de esos bienes culturales.

Estas observaciones sobre la trayectoria profesional de algunos músicos y sobre los discursos encaminados en álbumes o performances, llaman la atención sobre la ambivalencia de las fronteras. La región del Río de la Plata no es, en realidad, una misma cosa que es representada como dos cosas diferentes; tampoco se trata de dos cosas diferentes que son representadas como siendo la misma. Tanto aquellas representaciones que describen la continuidad que hace a la región del Plata, como aquellas otras que diseñan sus diferencias, constituyen su realidad. Tengo la impresión de que el fenómeno se repite en otros ríos que son fronteras y donde las músicas de una y otra orilla dialogan, haciendo que regionalismo y nacionalismo –u otras formas de particularismo- convivan tensamente, uno alimentándose del otro.

NOTAS

*Doutora em Antropologia Social, Professora do Departamento de Antropologia. UFSC. eugison@yahoo.com.

¹ Video documental, dirigido por Luciano Coelho y realizado por *Linha Fria Filmes*. Trailer disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=mBsimXmkiss> (acceso 15 de febrero de 2013)

² Región que, por cierto, no tiene contornos definidos. En el ejemplo mencionado, esa región se extiende hasta el sur de Brasil, lo que se repite con frecuencia en las descripciones realizadas por músicos o investigadores de ese país. Aquí me referiré especialmente al espacio social articulado en torno del Río de la Plata –con foco en el eje Buenos Aires-Montevideo. Vale la pena aclarar que la investigación que subsidia este texto fue realizada en Buenos Aires, entre músicos y artistas del carnaval que trabajan en dicha ciudad. Una descripción más detallada de ese trabajo puede consultarse en Domínguez (2009).

³ Siguiendo la propuesta de Acácio Piedade (2003, p. 55), entiendo por musicalidad al “conjunto integrado de elementos musicales y simbólicos que se expresa a través de comunidades de personas.”

⁴ Recordemos que los actuales territorios de la Argentina y del Uruguay integraron una misma unidad política y administrativa hacia el final del período colonial, el Virreinato del Río de la Plata, creado por la Corona española en 1776. Como parte de los movimientos independentistas latinoamericanos que tuvieron lugar durante la primera mitad del siglo XIX, Argentina se independiza de España en 1816, y Uruguay se independiza del Brasil –que ocupaba Montevideo desde 1817- en 1828.

⁵ El movimiento migratorio al que refiero tuvo picos en los años 1974 y 1985. Según el *Perfil de los uruguayos censados en la Argentina* realizado por la Organización internacional para las migraciones (OIM, 1991, p. 17): “Si en la emigración de los años 70 a las razones económicas se agregaban las de índole político, el pico de la emigración de los años 84 y 85 evidenció una respuesta inmediata al aumento del desempleo y al nuevo empuje descendente de los ingresos ante una paralela recuperación coyuntural de la economía argentina y de los indicadores del empleo en los años 83 y 84”.

⁶ Según el censo argentino de 2010, Argentina tiene poco más de 40 millones de habitantes mientras que el censo uruguayo de 2011 revela que Uruguay tiene tres millones doscientos mil habitantes. Las cifras correspondientes a las ventas de CDs que la *Cámara Argentina de Produtores de Fonogramas y Videogramas* (CAPIF) y la *Cámara Uruguaya del Disco* (CUD) publican anualmente en sus sitios de internet muestran una correlación con la diferencia en el tamaño de sus respectivas poblaciones.

⁷ Alberto Mastra (Hilário Alberto Mastracusa), Montevideo, 1909-1976. Guitarrista, cantor y compositor, trabajó en Argentina desde 1926, grabando con la empresa RCA-Victor de Buenos Aires en los años cuarenta (Pinsón, s/d), muchos tangos y milongas que son versionados hasta el día de hoy.

⁸ Describo algunos de esos trabajos en Domínguez (2008).

⁹ Montevideo, 1938.

¹⁰ Francia, 1925-1995.

¹¹ Son muchos los músicos que, integrando ese movimiento, compusieron y grabaron temas que pueden ser clasificados como candombe canción, entre otros Jorge do Prado (1955), Gastón 'Dino' Ciarlo (1945), Roberto Darvin (1942), Alberto Wolf (1962), Carlos Barea (1954), Mauricio Ubal (1959), Rodolfo Morandi (1953), Chichito Cabral (1937), Jorge Schellemborg (1962), Mariana Ingold y Jorge Lazaroff (1950-1989).

¹² Montevideo, 1936-1989. Cantor, compositor, poeta y periodista. Zitarrosa actuó en el *Festival de Cosquín* (uno de los principales en el circuito de festivales de música folclórica en Argentina) en 1966 (hecho que se repetirá en 1985), antes de que sus canciones fueran prohibidas por las dictaduras tanto en el Uruguay como en Argentina. Zitarrosa vivió en Argentina desde febrero de 1976 y durante los primeros años de su exilio, partiendo más tarde para España y México. En 1982, después de la guerra de Malvinas y con el fin de la censura en Argentina, Zitarrosa se instala nuevamente en Buenos Aires. Durante 1983 realizó una serie de conciertos en el *Estadio Obras Sanitarias* de dicha ciudad, frecuentemente referidos en las narrativas que describen memorias de la musicalidad rioplatense. Zitarrosa regresa al Uruguay en 1984.

¹³ Montevideo, 1939-. Cantor, compositor y guitarrista. Con el inicio de la dictadura militar en Uruguay se exilia primero en Argentina, para partir a Francia en 1974, donde vivió hasta 1985.

¹⁴ José Carbajal (Uruguay, 1943-), 'El Sabalero', es cantor y compositor, y actúa con frecuencia tanto en Montevideo como en Buenos Aires hasta el día de hoy.

¹⁵ Bráulio López, compositor y cantor, nació en Uruguay en 1942.

¹⁶ José Luis Guerra nació en Uruguay en 1943. Junto con Bráulio Lopez (con quien forma *Los Olimareños* entre 1962 e 1990) se exilió en Argentina y en España entre 1974 y 1984.

¹⁷ Hugo Fattoruso nació en Montevideo en 1943. Osvaldo Fattoruso nació en la misma ciudad en 1947.

¹⁸ Montevideo, 1940-1990. Para una biografía de este artista remito al libro de Guilherme Alencar Pinto *Razones locas. El paso de Mateo por la música uruguaya*, de 1994, en el que también se describen muchos acontecimientos ligados al conjunto *El Kinto*.

¹⁹ Montevideo, 1943.

²⁰ Montevideo, 1953. Remito al libro de Milita Alfaro (1987) para un estudio pionero sobre Jaime Roos.

²¹ Esta discusión ya ha sido tratada por muchos autores, entre otros remito a Middleton (1990), Menezes Bastos (1996), Frith (1996) u Ochoa (2003).

²² *Milongas*, en el contexto de esta cita, no refiere al género musical sino a los espacios donde las personas se reúnen para bailar tango.

²³ Entrevista, San Telmo, 27/02/2006.

²⁴ Cantora argentina nacida en Buenos Aires en 1952.

²⁵ Libro que acompaña el CD de Adriana Varela y Jaime Roos, *Cuando el río suena*, Universal-

NDC, 2003, CDND 444.

²⁶ Idem.

²⁷ Nota del periodística del 20 de agosto de 2007. Disponible en: www.cancionero.net/noticias/noticia.asp?t=adriana_varela_y_jaime_roos_del_mismo_barrio&n=3976 (Acceso 15 de febrero de 2013)

²⁸ Pienso el concepto de género siguiendo la propuesta de Bakhtin (1982) para pensar los géneros discursivos, es decir, como conjuntos de enunciados relativamente estables en los planos compositivo, temático e estilístico o interpretativo.

²⁹ Entrevista, Villa Crespo, 04/10/2005.

³⁰ Entrevista, La Paternal, 07/07/2006

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. Sobre música popular em T.W. Adorno: **Sociologia**, Gabriel Cohn (org), São Paulo: Ática, 1986.

AHARONIÁN, Coriún. "Uruguay- Montevideo". En Shepherd, J., Horn, D. y Laing, D. (eds.) **Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World** (Vol. III, 'Caribbean and Latin America). London/New York: Continuum. 2005.

ALFARO, Milita. **Jaime Roos**. El sonido de la calle. Montevideo: Trilce, 1987.

AYESTARÁN, Lauro. **El folklore musical uruguayo**. Montevideo: Arca, 1967.

_____. Flor de María Rodríguez de AYESTARÁN & Alejandro AYESTARÁN. **El Tamboril y la Comparsa**. Montevideo: Arca, 1990.

BAKHTIN, Mickail. **Estética de la creación verbal**. Mexico: Siglo XXI, 1982.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte no Tempo de suas Técnicas de Reprodução, en G. Velho, (org.), **Sociologia da Arte IV**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**. Crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk Editora, 2007.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **A sociologia do Brasil Indígena**. Rio de Janeiro: Editora da Universidade de São Paulo/ Tempo Brasileiro, 1972.

_____. "Epílogo I. Fronteras, Naciones, Identidades. Comentarios. En GRIMSON, Alejandro (comp.). **Fronteras, Naciones, Identidades**. La periferia como centro. Buenos Aires : Ciccus/La Crujía. 2000.

DOMINGUEZ, María Eugenia. Música negra en el Río de la Plata. Definiciones contemporáneas entre los jóvenes de Buenos Aires. **Trans-** Revista Transcultural de Música 12, 2008.

_____. **Suena el río.** Tesis de Doctorado en Antropología Social. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

DONAS, E. & MILSTEIN, D. **Cantando la ciudad.** Montevideo: Nordan-Comunidad, 2003.

EVANS-PRITCHARD, E. **Os Nuer.** Sao Paulo: Perspectiva, 1997.

FRITH, Simon. **Performing Rites.** On the value of popular music. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

FORNARO, Marita. 'Los cantos inmigrantes se mezclaron'. La murga uruguaya, encuentro de orígenes y lenguajes. **Antropología.** Revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos. Marzo 1999, num.15-16, 1998.

GUPTA, Akhil, FERGUSON, James. Culture, Power, Place: Ethnography at the end of the era. En Gupta, A. y Ferguson, J. (Eds). **Culture, Power, Place.** Explorations in Critical Anthropology. Durham: Duke University Press, 2001.

LEACH, Edmund. **Sistemas políticos de la Alta Birmânia.** Barcelona: Anagrama, 1977.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Raça e História. En **Antropologia Estrutural Dois.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1993.

MARTÍN, Alicia. **El carnaval como patrimonio intangible.** Un análisis desde la perspectiva del folclore urbano. En Temas de Patrimonio 5. Comisión para la preservación del patrimonio histórico cultural de la ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires: GCBA. 2001.

_____. **Introducción, em Carnaval em Buenos Aires.** La murga sale a la calle, la fiesta es posible. Buenos Aires: Edición del Proyecto de Investigación de la Universidad de Buenos Aires (Ubacyt) Folclore en las grandes ciudades. Identidad, cultura y patrimonio en Buenos Aires, 2001ª.

_____. Política cultural y patrimonio inmaterial en el carnaval de Buenos Aires. **Ilha-** Revista de Antropologia Social. Florianópolis, vol.8, nº. 1 y 2: 2008.

MENEZES BASTOS, Rafael J. de. A origem do samba como invenção do Brasil (Porque as canções têm música?), **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, 31, 1996.

_____. Músicas latino-americanas hoje: musicalidades e novas fronteiras. En Torres, R. (ed.) Música Popular en América Latina, **Actas del II Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular.** Santiago de Chile: Fondart, 1999.

MIDDLETON, Richard. **Studying Popular Music.** Buckingham: Open University Press, 1990.

MOREL, Hernán. Identidad, tradición y poder entre las murgas de Buenos Aires. En **Folclore en las grandes ciudades.** Música popular, identidad y cultura, Alicia Martín (comp). Buenos Aires: Ediciones del Zorzal, 2005.

NOVATI, Jorge et. al. **Antología del Tango Rioplatense.** Desde sus comienzos hasta 1920.

- Buenos Aires: Instituto nacional de musicología Carlos Vega, 1980.
- OCHOA, Ana Maria. **Músicas locales en tiempos de globalización**. Buenos Aires: Norma, 2003.
- OIM (Organización Internacional para las migraciones). El perfil de los uruguayos censados en la Argentina en 1991. Buenos Aires: OIM, 1997.
- PELINSKI, Ramón. Introducción. En Pelinski, R. (comp). **El tango nómada**. Ensayos sobre la diáspora del tango. Buenos Aires: Corregidor, 2000.
- PERAZA, Ney, LAMOLLE, Guillermo y Guilherme de ALENCAR PINTO. **Candombe**. Montevideo: Ediciones del Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP), 1998.
- PIECADE, Acácio. T. de C. Brazilian Jazz and Friction of Musicalities. En Taylor Atkins, E. (Ed.) **Jazz Planet**. Mississippi: University Press of Mississippi/Jackson, 2003.
- PINSÓN, Néstor. s/d. Alberto Mastra en Todo Tango. **Los creadores**. <http://www.todotango.com/spanish/creadores/amastra.asp> (acceso 15 de febrero de 2013).
- PINTO, Guillermo de Alencar Pinto. **Razones locas**. El paso de Mateo por la música popular uruguaya. Montevideo: Trilce, 1994.
- PUJOL, Sergio. **Rock y dictadura**. Crónica de una generación. 1976-1983. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- TORRESI, Leonardo. El cantor de las dos orillas. **Revista Viva-Clarín**, Buenos Aires, marzo 2007
- VEGA, Carlos. Mesomusic. An essay on the music of the masses, **Ethnomusicology**, 10 (1):1966.
- WADE, Peter. **Music, Race and Nation**. Música Tropical en Colombia. Chicago: Chicago University Press, 2000.
- WHITE, Bob. **Rethinking Globalization trough Music**. Music and Globalization. Critical Encounters. Bob White. (Ed.), Indiana: Indiana University Press, 2012.

REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS

- Adriana Varela y Jaime Roos, Cuando el rio suena, Universal-NDC, 2003, CDND 444.
- Falta y Resto, Amor Rioplatense, Alternativa Musical Argentina, 2006, CDAMA002.
- Jaime Ross, Fuera de Ambiente, Barca Discos, 2006, CD SLC 657.

