

Producción musical para las infancias en Uruguay. Un modelo para la constitución del campo
Juan Asuaga
Arte e Investigación (N.º 26), e116, 2024. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e116>
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

PRODUCCIÓN MUSICAL PARA LAS INFANCIAS EN URUGUAY UN MODELO PARA LA CONSTITUCIÓN DEL CAMPO

MUSIC PRODUCTION FOR CHILDREN IN URUGUAY
A MODEL FOR THE DEVELOPMENT OF THE FIELD

JUAN ASUAGA | juansebasuaga@gmail.com | <https://orcid.org/0009-0008-3349-893X>
Universidad de la República, Uruguay

Recibo 17/09/2024 | Aceptación 16/11/2024

RESUMEN

Este artículo despliega los aspectos esenciales de una investigación en curso focalizada en el estudio de caso sobre el grupo musical infantil Canciones para no dormir la siesta (1975-1990), en tanto su desempeño artístico resulta paradigmático en el proceso de constitución del espacio de juego estructurado en torno a la producción de canciones infantiles en Uruguay: 1) analizar su producción musical en función de poder identificar elementos que puedan haber sido integrados a la estructura de relaciones objetiva como reglas de sucesión ordenadoras del devenir local del campo de la canción infantil de autor (Bourdieu, 1988); 2) modelar el proceso de constitución de dicho espacio de juego.

PALABRAS CLAVE

sociología de la música; música infantil; Canciones para no dormir la siesta; Uruguay

ABSTRACT

This article shows the essential aspects of an investigation focused on the study of case of the children's musical group Canciones para no dormir la siesta (1975-1990), as much as its artistic development proves paradigmatic in the process of constitution of the space of game structured around the production of children's songs in Uruguay: 1) analyze its musical production so as to identify there elements which may have been integrated to the structure of objective relationships such as rules of succession which order the local development of the field of children's songs of author (Bourdieu, 1988); 2) model the process of constitution of the referred game space.

KEYWORDS

sociology of music; children's music; Canciones para no dormir la siesta; Uruguay

DOSIER

Dimensiones políticas de la práctica musical



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

Este artículo tiene como objetivo delinear una investigación en curso sobre la producción de canciones infantiles de autor en Uruguay, enfatizando su singularidad en el contexto de la música popular local. Consideramos que una contribución clave de nuestro estudio reside en examinar la relación mutuamente estructurante entre esta producción musical y el espacio de interacciones e intercambios en torno a ella. Para ello nos ha sido particularmente útil la perspectiva de Pierre Bourdieu con respecto a la representación social a través de los conceptos de campo, habitus y capital cultural y según la cual hemos formulado las siguientes hipótesis: 1) es posible hablar de un *campo de producción de canciones infantiles de autor* de acuerdo al anclaje teórico del sociólogo francés; 2) es razonable identificar su *fase de constitución* a partir de la existencia, desempeño y producción musical del grupo infantil Canciones para no dormir la siesta (1975-1990) en el contexto social y cultural del último régimen de facto (1973-1984); 3) describir la estructura del campo en dicha fase de constitución y caracterizar la posición que allí ocupó nuestro caso paradigmático contribuye a explicar el devenir de dicho campo de producción de canciones infantiles de autor, en la medida en que las tradiciones que allí pudo inaugurar Canciones para no dormir la siesta pudieron ser integradas al campo como verdaderas *reglas de sucesión* (Bourdieu, 1988).

Partiendo de esta *hipótesis de causalidad*, consideramos que el habitus artístico y la producción musical de quienes buscaron incorporarse a este espacio mantienen cierto vínculo con las exigencias implantadas en la fase de constitución del campo. Es precisamente dicha relación la que pretendemos explicar a través del estudio de la relación mutuamente estructurante anteriormente postulada y que en nuestra investigación se desarrolla en torno a los siguientes tres ejes de trabajo: 1) describir la trama histórica; 2) modelar el campo en su fase de constitución y caracterizar la posición que allí ocupó el grupo musical infantil Canciones para no dormir la siesta; 3) identificar y analizar aquellas tradiciones que este caso paradigmático pudo inaugurar al interior del campo de producción de canciones infantiles de autor y que constituyen el discurso presente en las canciones registradas en sus fonogramas durante la trama histórica de la dictadura cívico-militar (1979, 1982, 1983, 1983bis, 1984 y 1985).

CONSTRUCCIÓN DE HIPÓTESIS PARA EL ANÁLISIS DEL CAMPO DE LA MÚSICA INFANTIL EN URUGUAY

Dado el escaso abordaje académico de esta temática, es importante aclarar que el conocimiento y las hipótesis formuladas previamente derivan de una labor investigativa llevada a cabo en la última década, cuyo propósito inicial fue recopilar y documentar la producción musical local de *canciones infantiles de autor* (Gullico, 2005). Dado lo disperso y difícil de rastrear del corpus, delimitamos nuestra búsqueda a la producción musical infantil local que había sido editada en fonogramas de cualquier tipo,¹ con la certeza de que este corpus sería suficiente

¹ Disco de pasta o vinilo, casete o disco compacto

para comprender el sentido de lo que se pretende estudiar. Es así como, a partir de una serie de comunicaciones personales y entrevistas no estructuradas que —desde 2015— realizamos a informantes clave ligados a la producción musical infantil local, logramos concretar dicha recopilación documental y producir, con la perspectiva de esta investigación, un significativo avance de conocimiento sobre el tema y sus áreas de vacancia académica. Más adelante, el interés por dilucidar la singularidad de esta producción musical avanzó notablemente durante la investigación de la tesis de Maestría en Educación Artística,² especialmente al profundizar en el enfoque de Pierre Bourdieu sobre la *representación de la estructura social*. Si bien aquel objeto de estudio no estuvo enfocado en la producción musical infantil si no en el margen de ligazón de ésta con el ámbito educativo, el anclaje teórico adoptado en diálogo con el corpus recopilado nos permitió repensar el devenir de dicha producción, desde la perspectiva de un capital cultural que integra determinantes sociales de un espacio de juego del cual es estructurante.

PERSPECTIVA HISTÓRICA DEL CAMPO DE LA MÚSICA INFANTIL EN URUGUAY

Cumplida la fase de entrevistas, recopilación y revisión documental que permitió tomar contacto con la producción musical infantil uruguaya desde la década de 1960 y hasta el año previo al evento mundial de la pandemia del COVID-19, nos propusimos realizar un análisis preliminar de orden exploratorio/descriptivo que nos permitiera dilucidar aspectos ordenadores de dicho devenir y según los cuales, finalmente, hemos formulado las hipótesis que sustentan nuestro objeto de estudio. En primer lugar, con la perspectiva que nos ofrece la totalidad del corpus recopilado, identificamos un estadio temprano del campo en el que, en términos generales, la producción musical infantil local aún no logra seducir a los sellos discográficos que hasta el momento apostaron a la producción extranjera —principalmente— «irradiada por y desde la industria musical de Buenos Aires» (Aharonían, 2007, p. 23). De la evidencia surge que el ámbito educativo y la industria televisiva local operaron allí como *instituciones consagradoras* que dieron la posibilidad de existencia a la estructura, aunque la verdadera excepción que pone a prueba aquella formulación general es el fonograma *Cancionero infantil de Víctor Lima* cuyo contenido ofrece un primerísimo registro del *capital específico* en cuestión e incorpora al espacio de juego, con estatuto —digamos— fundacional, a un trovador salteño «que tenía afición por reunirse con los niños de las escuelas y enseñarles algunas de sus canciones que cantaba a capella» (De Alencar Pintos, 2022, s. p.). Como se formuló previamente, una de las hipótesis centrales de nuestra investigación sostiene que la *fase de constitución* del campo comenzó una década después, en el contexto de la dictadura cívico-militar (1973-1984), impulsada en

² Asuaga, J. (2022). *Estudio comparativo sobre las representaciones del arte, del artista y de lo latinoamericano presentes en el repertorio del colectivo musical "Canciones para no dormir la siesta" (1975—1990) y los Diseños Curriculares de Educación Primaria promulgados en Uruguay en los años 1979, 1986 y 2008* [Tesis de maestría no publicada]. Universidad Nacional de Rosario.

parte por el desempeño del grupo Canciones para no dormir la siesta (1975-1990), se iniciará. En efecto, esta coyuntura fue esencial para que el colectivo ocupara una posición dominante dentro del campo y gestionara el proceso de *conquista de autonomía*, estableciendo la canción infantil de autor como un fenómeno relativamente *desinteresado* de los ámbitos económico y educativo. Es así que, como aspecto conspicuo que respalda nuestro objeto de estudio, postulamos que las tradiciones que allí Canciones para no dormir la siesta (Canciones) pudo inaugurar fueron integradas a este espacio de juego como verdaderas exigencias o reglas de sucesión (Bourdieu, 1988) que permiten ordenar el devenir de dicha estructura de relaciones.

Como indicamos al inicio, esta hipótesis de causalidad permite pensar que futuras configuraciones del campo, así como las luchas por la conservación o subversión del capital específico y la legitimidad cultural, pueden explicarse en función del acoplamiento o desacoplamiento de sentido entre estas reglas de sucesión y nuevas coyunturas políticas y sociales. En efecto, con la perspectiva que nos brindó el trabajo antes mencionado, podemos decir que durante la década transcurrida a partir de la disolución del colectivo en 1990, la nueva trama política y social operó en favor de un desfase de sentido que impidió que nuevas incorporaciones al campo amenazaran aquella posición de poder, la cual, de forma inmediata, fue *heredada y preservada* por quienes en ese momento ostentaban el *habitus* que les permitiría heredarlo: ex integrantes de Canciones que fundaron nuevos proyectos musicales infantiles³. Sin duda, de las estrategias que permitieron a estos artistas leer y acoplar su tradición a esta nueva coyuntura, merece una especial mención la incorporación de la modalidad de montaje y circulación de espectáculos infantiles que hacía décadas formaba parte de la dinámica escénica-teatral: el mecanismo de *extensión escolar*. Es recién a finales de la década de 1990 que se incorpora al campo un agente capaz de actualizar aquel horizonte de sentido a una coyuntura democrática dominada por «una agenda reformista de corte netamente liberal» (Caetano, 2005, p. 24). En efecto, las tradiciones recogidas e integradas al *habitus* del grupo musical *Con los pájaros pintados* (1998-2014) no sólo explican su integración y posición dentro del campo, sino que también, a posteriori, dieron posibilidad a itinerarios sociales que auguraron la incorporación de nuevas fuerzas productivas. Motivado por aquellas fuertes tradiciones, *Con los pájaros pintados* impulsa la incorporación de poderosas fuerzas productivas regionales que, de forma incipiente y autogestionada, conformaban la inercia de importantes movimientos musicales unificadores fuertemente ideologizados. Es así como queda inaugurada una *trayectoria social* en la que varios artistas locales incorporan a sus itinerarios el contacto con distintas inercias regionales⁴,

³ Jorge Bonaldi, Susana Bosch y, más adelante, Nancy Guguich a través de su proyecto musical Cantacuentos.

⁴ El Movimiento de Música Infantil (MOMUSI) en Argentina y el Movimiento de la Canción Infantil Latinoamericana y Caribeña (MOCILyC)

cuestión que, pocos años después, se capitaliza localmente en el desembarco del Movimiento de la Canción Infantil Latinoamericana y Caribeña (MOCILyC) con la organización local de su 7.º Encuentro en 2005. Sin dudas, aquellas tradiciones incorporadas por el MOCILyC no sólo se acoplaron muy bien a las reglas de sucesión implantadas por Canciones, sino también a la expectativa restaurativa luego del «trasfondo social dramático sobre el que se produjeron este último empujón de crecimiento y finalmente la concreción de la victoria electoral de la izquierda» en Uruguay (Caetano, 2005, p. 61). A su vez, este acoplamiento de sentido renovó la *illusio* del espacio de juego incrementando significativamente el capital materializado en fonogramas editados durante las dos décadas siguientes y en un nuevo esquema de publicación a partir de la fundación del sello discográfico infantil Papagayo Azul (2013) —fuertemente ligada a la organización del 7.º Encuentro— y a determinadas acciones que permitieron desarrollar un circuito de trabajo centralizado en algunos escenarios montevideanos que incorporaron el mecanismo de extensión escolar a sus estrategias de gestión de espectáculos musicales infantiles⁵.

ESTUDIO DE CASO: CANCIONES PARA NO DORMIR LA SIESTA Y LA CONSTITUCIÓN DEL CAMPO MUSICAL INFANTIL

Ni antes de su estreno —1975— ni luego de la disolución de Canciones —1990— existió otro proyecto musical infantil con una implicancia semejante en la palabra pública. Además, durante el lapso estudiado, el *habitus artístico* inaugurado por el colectivo desplazó la circulación de música infantil de tradición escrita (Schell, 1947) y los contenidos musicales extranjeros que durante la década de 1950 y 1960 acapararon el interés comercial de una incipiente industria fonográfica local que aun identificaba a la producción musical infantil como una expresión artística marginal dentro de la escena local. Luego, la integración de Canciones al Movimiento Canto Popular Uruguayo (1977)⁶ consolidó la posición dominante que el grupo ocupó inmediatamente al estreno de su espectáculo el 19 de junio de 1975⁷. En efecto, la obra que fue estrenada sin expectativa de continuidad se convirtió en un extenso ciclo de espectáculos infantiles con auditorios cada vez más numerosos hasta que, al año siguiente, el 7 de mayo de 1976, las instalaciones del teatro fueron expropiadas por un decreto del gobierno militar que ilegalizó toda actividad artística vinculada con la compañía. Un par de años después y luego de varias vicisitudes personales y artísticas de sus integrantes, el desempeño de Canciones se fundió en un movimiento cuyas estrategias y situaciones de escucha fueron determinantes en una actualización permanente del sentido de sus canciones: el Movimiento del Canto Popular Uruguayo (1977). Incorporados a fines de 1970 a

5 La Sala Zitarrosa, el Teatro Florencio Sánchez y, más adelante, la sala de la Federación Uruguaya de Cooperativas de Ahorro y Crédito (FUCAC)

6 A partir de su participación en el ciclo musical Canto para que estés en el Teatro de la Asociación Cristiana de Jóvenes en Montevideo.

7 En la Sala Mercedes del Teatro El Galpón de Montevideo.

los es masivos de música popular, realizan en 1983 el espectáculo *Los derechos del niño* con el cual, en una misma semana, convocan a casi 20.000 personas. En efecto, Canciones se transformó en «un fenómeno musical (creando y recreando con profesionalismo repertorio local y latinoamericano), social (por su masividad) y político (por su carácter opositor a la dictadura)» (Olivera, 2014, p. 118).

Habida cuenta de su carácter paradigmático, del rol que asumió con respecto a la constitución de la *estructura de relaciones objetiva* y en la implantación de determinadas *exigencias o reglas de sucesión*, nuestra investigación se ha propuesto estudiar el campo estructurado en torno a su producción musical y, en segundo término, a esta última en tanto capital específico estructurante. Es así como, como hemos mencionado anteriormente, en primer lugar, nos hemos propuesto *modelar* dicha estructura de relaciones durante una *fase de constitución* que hemos definido entre 1975 y 1985, es decir, desde el estreno de su espectáculo durante la ofensiva propagandística del régimen dictatorial que significó el Año de la Orientalidad y hasta la publicación de su fonograma recopilatorio *Diez años* ya en el escenario de la transición democrática⁸. En esta temporalidad nuestra investigación analiza y describe la participación y relación entre productores que compiten por la legitimidad cultural de sus producciones y agentes e instituciones haciéndolo por el poder de dar legitimidad cultural.

En segundo lugar, hemos dicho que nos interesa dilucidar algo acerca de aquellas reglas de sucesión que pudieron ser implantadas desde la posición dominante que ocupó nuestro caso de estudio durante la fase de constitución del campo en cuestión —en la medida en que representan exigencias estructurantes del espacio de juego en el devenir estudiado—. Es así que, definido un *corpus empírico* conformado por las canciones publicadas en la totalidad de los fonogramas editados durante el lapso estudiado (1979, 1982, 1983, 1983bis, 1984 y 1985), adoptamos la perspectiva en la que se inscriben Mijaíl Bajtín y Emile Benveniste para analizar el *acto individual de apropiación de la lengua* que resultó de su proceso de creación, con énfasis en: 1) dilucidar aspectos de la subjetividad del individuo que profiere la enunciación de acuerdo a su posición con respecto al mundo y, de acuerdo a esto último, al modo en que allí queda postulado el enunciatario; 2) dilucidar el lugar que ocupa el *arte* y el *artista* en y con respecto al sujeto discursivo y, particularmente, a lo que Bourdieu denomina sus *disposiciones simbólicas*; 3) evaluar la pertenencia de esta trama discursiva a alguna de las categorías propuestas en la topología de Eliseo Verón (1987) ya que, al igual que lo anterior, esta caracterización discursiva podría revelarse como una de aquellas tradiciones implantadas en el campo en cuestión, con respecto al *habitus* del artista y de su producción musical.

8 Si bien su desempeño artístico continuó hasta el final de la década, el escenario del fin de la dictadura cívico-militar y de la transición democrática planteó un nuevo horizonte de sentido con respecto a la coyuntura social y política, a las dinámicas artísticas del colectivo y, particularmente, al Movimiento Canto Popular Uruguayo que nuestro caso paradigmático integró desde 1977 y que entendemos es fundamental para comprender el sentido de lo que pretendemos estudiar.

REFERENCIAS

- Aharonián, C. (2007). *Músicas populares del Uruguay*. Udelar.
- Bajtín, M. (1985). El problema de los géneros discursivos. En *Estética de la creación verbal*. 2ª Edición. Siglo Veintiuno.
- Benveniste, E. (1971). El aparato formal de la enunciación. En *Problemas de lingüística general II*. Siglo Veintiuno.
- Bourdieu, P. (1980). *¿Y quién creó a los creadores?* [Objeto de conferencia]. École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs.
- Bourdieu, P. (1988). *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Caetano, G. (2005). Marco histórico y cambio político en dos décadas de democracia. De la transición democrática al gobierno de izquierda (1985-2005). En G. Caetano, *20 años de democracia. Uruguay 1985-2005: miradas múltiples* (pp. 15-74). Taurus.
- Caetano, G. y Rilla, J. (1987). *Breve historia de la dictadura (1973-1985)*. CLAEH-Ebo.
- De Alencar Pinto, G. (1 de junio de 2022). *Algunas observaciones sobre Víctor Lima*. Ministerio de Educación y Cultura. <https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/comunicacion/publicaciones/algunas-observaciones-sobre-victor-lima>
- Gullco, J. (2005). La canción infantil como genérico musical. En MOCILyC, *La canción infantil latinoamericana y caribeña* (pp. 13-21). MOCILyC.
- MOCILyC. (2005). *La canción infantil latinoamericana y caribeña*. MOCILyC.
- Olivera, R. (2014). *Sonidos y silencios. La música en sociedad*. Tacuabé.
- Verón, E. (1987). La palabra adversativa. Observación sobre la enunciación política. En AAVV. *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. Hachette.