

Historia de la Música Popular Uruguaya. Un dispositivo de creación documental vinculado a la memoria
Juan Pellicer y Daniel Fernández Melo
Arkadin (N.º 13), e057, 2024. ISSN 2525-085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe057>
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

HISTORIA DE LA MÚSICA POPULAR URUGUAYA

Un dispositivo de creación documental
vinculado a la memoria

History of Uruguayan Popular Music
A documentary creation device in relation to memory

JUAN PELLICER | juan.pellicer@fic.edu.uy

Facultad de Información y Comunicación. Universidad de la República. Uruguay

DANIEL FERNÁNDEZ MELO | daniel.fernandez@fic.edu.uy

Facultad de Información y Comunicación. Universidad de la República. Uruguay

RESUMEN

Historia de la Música Popular Uruguaya es una serie documental de investigación emitida por la televisión pública uruguaya que nos guía por hitos musicales, autores y autoras de referencia de la canción popular uruguaya y los contextos sociales, políticos y económicos más significativos que sucedieron entre los años 1960 y 2000. Este artículo sistematiza el proceso de construcción de la serie, centrándose en decisiones conceptuales, metodológicas y estéticas. Asimismo, se presenta el entorno documental generado a partir de la investigación realizada para una serie de televisión, conformado por un archivo público online.

PALABRAS CLAVE

documental; televisión; cultura

ABSTRACT

History of Uruguayan Popular Music is a documentary series aired by Uruguayan public television that guides us through musical milestones, prominent authors of Uruguayan popular songs, and the most significant social, political, and economic contexts that occurred between the years 1960 and 2000. This article systematizes the process of constructing the series, focusing on conceptual, methodological, and aesthetic decisions. Additionally, it presents the documentary environment generated from the research conducted for a television series, comprising an online public archive.

KEYWORDS

documentary; television; culture



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

La génesis de la serie *Historia de la Música Popular Uruguaya* (HMPU) se dio a comienzos del año 2002, en un contexto regional de creciente crisis social y política, y un proceso mundial de transiciones tecnológicas. Por su parte, en Uruguay se atravesó un largo proceso de reivindicación de la producción audiovisual nacional —impulsado por la producción independiente— que contribuyó a la aprobación de la Ley de Cine en el año 2008 y a la creación del Fondo de Fomento Cinematográfico al que podían aspirar series de televisión, hecho inédito hasta ese momento.

La transición tecnológica hacia lo digital facilitó el acceso a equipamiento de producción audiovisual —abaratando sus costos y tamaño—, promovió nuevas tendencias en los formatos de producción con las primeras cámaras digitales en la década de los noventa (Margulis, 2020) junto al surgimiento de multiplicidad de pantallas en el marco de la convergencia tecnológica, profundizando la fragmentación de audiencias a comienzos del siglo XXI. La mejora de calidad de imagen en cámaras de bajo costo —a partir del DV y mini DV en la década de los noventa y posteriormente el HD—, contribuyó al aumento en la producción de documentales y al surgimiento de nuevos realizadores que accedieron al equipamiento para producir por fuera de los sistemas de producción del *establishment* —estudios cinematográficos, televisión, conglomerados de distribución, etcétera—.

Reconocimos un área de vacancia, ya que en Uruguay no se identificaban documentales o series televisivas que abordaran investigaciones sobre nuestra música,¹ teniendo en cuenta la sistematización de procesos, la reflexión y el proceso de evocación.² Buscamos atravesar los circuitos representacionales de una época (Amado, 2009), ya que, en el campo de la música popular, no existía un trabajo audiovisual que trascendiera lo biográfico, que analizara y reflexionara sobre procesos sociales abarcando distintos géneros musicales e identificara líneas históricas, continuidades y rupturas. Más allá de que los procesos creativos en música puedan ser personales, suceden en el marco de un proceso colectivo, en el entendido de que los creadores integran una generación y se expresan dentro de lo que identificamos como géneros musicales.³

Iniciamos, entonces, la búsqueda de documentos que nos permitieran identificar referentes para acceder a sus relatos orales y realizar un aporte a la memoria [Figura 1]. «Un país y un mercado pequeño» han sido esbozados como argumentos que intentan explicar desde un razonamiento exclusivamente economicista la ausencia de trabajos en nuestros medios audiovisuales que busquen sistematizar información, identificar hitos y generar aportes para comprender los procesos culturales —en nuestro caso musicales— que se han dado en Uruguay. A este respecto el investigador brasileño Guilherme de Alencar Pinto⁴ realiza la siguiente reflexión:

Una cosa que no se da en Brasil y creo que tampoco en Argentina, a Charly García lo conoce el millonario, el de clase media y el villero. En Brasil todos saben quién es Caetano Veloso, de todas las clases. Acá [en Uruguay,] en los barrios más ricos cuando hablas con las personas que más poder tienen, no tienen la menor idea quién es Mateo, Lazaroff, Cabrera, y apenas escucharon hablar de Olimareños, Zitarrosa y quizás la gran excepción sea Jaime Roos y más recientemente Rada [...] es como un avergonzamiento de lo uruguayo, que lleva a considerar que eso no tiene prestigio [...] hay una sensación de ajenidad y una noción de que eso no es importante o que no merece un destaque si uno no es afamado afuera, simplemente por el hecho de que esté acá y sea bueno no fuera suficiente para merecer destaque (2022, s. p).

1 Cabe mencionar libros en el campo académico como las investigaciones sobre música popular de Corián Aharonián (2012), sobre carnaval de Milita Alfaro (1998) y las investigaciones promovidas por José Pedro Barrán (1989; 1990), sobre la vida privada y la sensibilidad en Uruguay. En el campo periodístico de investigación a Guilherme de Alencar Pinto (1994) sobre el músico Eduardo Mateo y el contexto social y musical y más adelante, Fernando Peláez (2002) sobre el rock en Uruguay.

2 Cabe mencionar la excepción de la serie del canal público TV Ciudad *El Golpe, 30 años después* (2003).

3 Se adopta el concepto de *género musical* de Juan Pablo González (2008) que, entre otros aspectos, lo define como un rasgo del discurso, una construcción social en la que los habitantes de una región identifican a determinada práctica musical.

4 Músico e investigador brasileño radicado en Uruguay hace más de treinta años.

Nuestro objetivo inicial en este artículo se presenta en términos de los procesos asociados a la definición temática y a la creación documental. Seguimos preceptos de la *Investigación + Creación* (Borgdorff, 2012; Córdoba & Ascuntar, 2021) entendiéndola como un proceso que busca generar conocimiento respondiendo preguntas o problemas de investigación a través de una praxis creativa, de la cual surgen obras. La estrategia de análisis se basa en categorizar y analizar de modo que pueda ser sistematizada en términos de aporte a la propia disciplina. Estos preceptos enfocados en el campo del arte proponen la distinción entre investigación tradicional e investigación emergente.

La investigación tradicional realiza estudios desde, sobre o acerca de las artes y se ejecuta con métodos convencionales de las ciencias sociales y humanas [...] y la *investigación emergente* se puede aprovechar en la ejecución de estudios para las artes, con procesos a través o en las artes (Córdoba & Ascuntar, 2021, p. 29).



Figura. 1. Jaime Roos. Entrevista en la Serie *Historia de la Música Popular Uruguaya* (2007). Foto de Juan Bulmini

EL PROYECTO

Nos centramos en la selección e indagación sobre procesos de cambio o permanencia, identificados como hitos en el campo de la música popular uruguaya y su vínculo con los contextos históricos, sociales y políticos. En la primera temporada se abarcó el período 1960–1990 —predictadura, dictadura y transición democrática— con quince capítulos, y en la segunda temporada se abarcó el período 1990–2000 —posdictadura— con ocho capítulos. Hablamos de procesos ya que los cambios culturales se dan de forma escalonada y paulatina, identificando hibridaciones (García Canclini, 2001). En este sentido, las transiciones (Margulis, 2020) políticas, tecnológicas y las musicales, nos brindaron herramientas para identificar los hitos a través de los cuales estructuramos la narrativa.

PRIMERAS DEFINICIONES PARA EL ABORDAJE DOCUMENTAL

El trabajo analizado tiene algunas características de lo que Gustavo Aprea (2015) describe como *documentales de memoria*, en el entendido que «se organizan como narraciones que reconstruyen

e interpretan el pasado. Para ello utilizan los testimonios de personajes que vivieron o sufrieron el momento histórico que se recuerda» (p. 14). A esta categoría, el autor le adjudica las siguientes características:

- a) Se busca la distancia temporal con los acontecimientos evocados, procurando traer el pasado al presente, lo que nos distancia del informativo audiovisual que se centra en el discurso de actualidad.
- b) Se hace visible la recordación a través de testimonios, o la búsqueda que permite el proceso de evocación construyendo una diégesis distinta a la del pasado evocado (efecto testimonial), al mismo tiempo que busca aportar a la construcción de la memoria colectiva [Figura 2].
- c) La presencia de una figura que organiza las evocaciones. En el caso de HMPU se apela a una narración en *off* que, si bien no provoca las evocaciones, proporciona un marco referencial que permite organizarlas en el marco de la estructura narrativa.

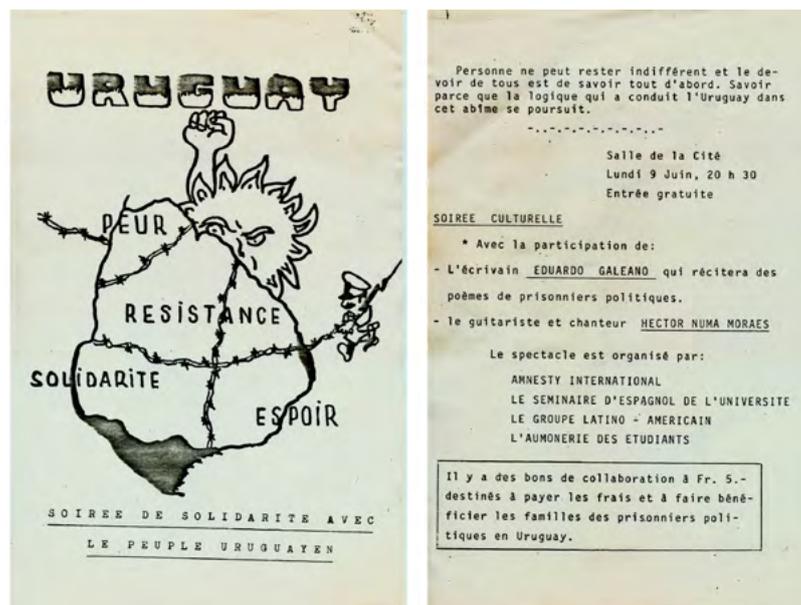


Figura 2. Afiche de recital en solidaridad con el pueblo uruguayo en Francia (1980)

ASPECTOS METODOLÓGICOS Y LA CONSTRUCCIÓN DEL DISPOSITIVO

En el comienzo del proceso de investigación se implementaron las técnicas de la *investigación documental*. Se identificaron entrevistados *clave*, *especiales* y *representativos*, según la clasificación de Raymond Gorden citada por Miguel Vallés (1999), y se llevaron adelante *entrevistas en profundidad* a los entrevistados especiales, es decir, aquellos que ocupan una posición única en la comunidad. Se identificaron materiales de archivo, artículos de prensa, fotografías y videos. Se analizaron cambios, innovaciones y referencias emblemáticas del cancionero popular uruguayo.

Para la realización audiovisual planteamos un abordaje que podemos denominar clásico del documental expositivo (Nichols, 1997), que expone una argumentación sobre el mundo histórico con el fin de llegar a un público amplio habituado a ese formato en televisión, y que presenta una aparente simpleza en su estructura. Como plantea Michael Rabiger (2011):⁵ «*algunos de los films más eficaces [...] tenían el coraje de presentar films de un modo clásicamente simple. Esto permite a los temas centrales respirar y a nosotros pasar tiempo con ellos*» (p. 46). Esa respiración a la que refiere el autor permite proyectar un contacto directo con el espectador, generando un vínculo emotivo que permite activar recuerdos de vivencias propias o incorporadas a través de relatos, y predisponerlo a continuar viendo el documental.

Abarcar distintos géneros musicales y contextualizarlos complejizó la producción e implicó una novedad en términos de serie documental para televisión. Esta decisión nos hizo tener en cuenta algunos aspectos ante la selección del tratamiento audiovisual:

a) Nuestros objetivos respecto a la sistematización de información —elaboración de una síntesis y búsqueda de perdurabilidad en el tiempo— nos impulsaron a optar por formas narrativas ya instaladas en la producción y en los espectadores.

b) La inclusión de distintos géneros musicales y la búsqueda de un relato colectivo que trascendiera la experiencia personal de los músicos nos llevó a la realización de 114 entrevistas a referentes principales de la canción popular uruguaya. Se buscó incluir distintas voces —productores musicales, ingenieros de sonido, organizadores de festivales, periodistas, etcétera—. consideramos que la serie documental debía sostenerse sobre algunos pilares que se orienten a elaborar una narración cronológica de los fenómenos musicales retratados, a través de la identificación de hitos enmarcados en un análisis contextual.

Otro aspecto importante, fue el trabajo con la noción de hito musical. Definir la noción de *hito musical* centrada en dos aspectos principales. Por un lado, identificar los puntos de confluencia de los referentes entrevistados en cada generación y género musical, procurando realizar una síntesis; y por otro, identificar innovaciones, rupturas y continuidades en músicos de distintas generaciones. Cada capítulo, de cincuenta minutos de duración, debe contener hitos pertenecientes a diferentes géneros musicales. Esta decisión buscó evitar capítulos centrados en un solo género musical y promover que los espectadores trasciendan su preferencia o aquello que ya conocen:

- Los segmentos de cada capítulo deben comenzar con material de archivo, referenciando el contexto social y político o actuaciones musicales [Figura 3]. Buscamos generar el vínculo emotivo con el espectador desde la primera imagen, tomando la idea citada de Rabiger (2011) respecto al respiro y la concentración sobre la temática abordada.
- Utilizar las versiones musicales de cada época. Ceñirnos a la versión original de la época que estamos retratando contribuye a ser fieles a las posibilidades técnicas y decisiones estéticas del momento histórico que se aborda.
- Obtener la visión de las personas entrevistadas sobre la época narrada —a través de fuentes secundarias— y contrastarla con la visión actual, buscando lo que Aprea (2015) denomina *efecto testimonial*, al explicitar cómo la sociedad piensa su pasado y se piensa a sí misma.

5 Documentalista estadounidense en las conferencias que acompañaron el festival *E tudo verdade* de 2011.

- Identificar procedencia, autor y fecha del material utilizado —prensa, video, música, fotos, etcétera— en el momento que se está proyectando.
- Elaborar *secuencias testimoniales* (Aprea, 2015). Se utiliza el contrapunto a través del montaje o la construcción de una síntesis con testimonios complementarios, en ambos casos en diálogo con el material de archivo y las canciones.



Figura 3. Sonora Cienfuegos, en vivo en Coben Club, Montevideo (1967). Cedida por Rodolfo Martínez

LA CONSTRUCCIÓN NARRATIVA Y LAS OBRAS DERIVADAS

Este dispositivo metodológico fue aplicado en el trabajo de campo, que se desarrolló en tres etapas: entrevistas, recopilación y sistematización de archivos. Se realizaron entrevistas en profundidad siguiendo un cuestionario predefinido que buscaba reportar a los distintos hitos identificados, pero abierto a los componentes de novedad que cada entrevistado pudiera traer como parte de su evocación.

El componente audiovisual de las entrevistas permitió sumar otras capas de relevancia semántica. Todos los elementos comunicativos de la paralingüística que el entrevistado pone en juego en su testimonio, la gestualidad, las pausas, los momentos de introspección que se revelan en las miradas, etcétera [Figura 4]. Los espacios donde se realizaron las entrevistas, incluyendo la búsqueda de espacios físicos relevantes que pudieran complementar el discurso desde lo visual, que son incorporados al discurso argumentativo de la serie a través del encuadre, buscando la intimidad y comodidad. Cabe destacar que en algunos casos se incorporó un instrumento musical en la entrevista —Jaime Roos, Fernando Cabrera, Mauricio Ubal, entre otros—. Esto permitió acompañar ese discurso con una ejecución desmenuzada y analítica de dichas obras.



Figura 4. Entrevista a Fernando Cabrera en la serie Historia de la Música Popular Uruguaya (2013). Foto de Cecilia Easton

La búsqueda de material de archivo se sostuvo en dos componentes centrales, por un lado, en la sistematización de material publicado en prensa y en distintos soportes, y por otro, en la búsqueda y rescate de fuentes secundarias que formaban parte de los archivos personales de quienes fueron entrevistados [Figura 5]. Este segundo punto, sostenido en buena medida en el vínculo generado, permitió digitalizar un volumen relevante de material inédito que se encontraba disperso y distribuido en diversos soportes analógicos cuyos dispositivos de reproducción son de difícil acceso. De esta forma se consiguió un rescate patrimonial documental que significó un gran aporte a la serie.

Al momento del montaje se produjo un proceso que identificamos en las dinámicas de investigación + creación (I+C), entendida como un método que busca dar respuesta a preguntas de investigación o problemas a través de una experiencia creativa de la que surgen obras, en donde «*la creación no es un producto opcional, al contrario, es el recurso indispensable para recaudar, procesar datos y generar conocimiento*» (García, 2021, p. 33). Por lo tanto, para completar la experiencia de I+C, el lector del presente artículo deberá ver la *Historia de la Música Popular Uruguaya*.⁶ De esta manera, se da el diálogo entre los elementos relevantes que surgen del trabajo de investigación, las estructuras narrativas y formas de tratamiento audiovisual que exigen la producción de contenidos para TV. Así como un trabajo académico debe seguir una serie de pautas rigurosas en cuanto a la forma de presentar la información si pretende ser admitido en un congreso o revista arbitrada, una obra audiovisual debe cumplir con una serie de pautas si pretende ser emitido en un canal de televisión. Uno de los principales desafíos que plantea la metodología de *investigación + creación* es el de conseguir un producto que pueda armonizar de forma dialéctica estos dos componentes igualmente relevantes.

⁶ Disponible en <https://www.historiadelamusicapopularuruguaya.com/el-proyecto>



Figura 5. Montevideo Rock (1986). Foto de Fabián Oliver

A su vez, como corolario de esta armonización, surgió en el proyecto la necesidad de complementar la serie televisiva con otras obras derivadas que pudieran aprovechar el enorme volumen de material que emergió del trabajo de campo. Es así como se resolvió crear un archivo público online,⁷ que funcione como un espacio que complementa la serie de TV y permita volver disponible buena parte del material producido en el marco de realización de la serie. Este portal constituye un repositorio documental que puede funcionar como material de consulta para futuras investigaciones.

REFERENCIAS

- Aharonián, C. (2012). *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Tacuabé.
- Alfaro, M. (1998). *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta*. Trilce.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980 – 2007)*. Colihue.
- Aprea, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Manantial.
- Borgdorff, H. (2012). *The conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia* [El conflicto de las facultades. Perspectivas en investigación artística y academia]. Leiden University Press.
- Córdoba, C. y Ascuntar, M. (2021). *Investigación + creación a través del territorio*. Universidad de Nariño.
- García, A. S. (2021). Método de Investigación–Creación (I+C). En C. Córdoba y M. Ascuntar, *Investigación + Creación a través del territorio* (pp. 20–35). Universidad de Nariño.

⁷ Este archivo se encuentra disponible en la página www.historiadelamusicapopularuruguay.com.

García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas*. Paidós.

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.

Margulis, P. (2020). *Transiciones de lo real: transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay*. Librería.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.

Pinto, G. d. (agosto de 2022). *Lanzamiento de la segunda temporada de la serie Historia de la Música Popular Uruguaya* [objeto de conferencia]. Montevideo. Uruguay.

Rabiger, M. (2011). Una charla con profesores y estudiantes sobre la producción de documentales. En Labaki, A. y Mourão, M. *El cine de lo real* (pp. 43–54). Colihue.