

Al ritmo de los músicos. Una historia de globalización de la cultura popular en Argentina

To the rhythm of the musicians. A history of globalization in popular culture in Argentina

María Sol Bruno

<https://orcid.org/0000-0002-7557-8937>

Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades,
Universidad Nacional de Córdoba
mariasolbruno@yahoo.com.ar

[KARUSH, Matthew B. *Músicos en tránsito. La globalización de la música popular argentina: del Gato Barbieri a Piazzola, Mercedes Sosa y Santaolalla*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2019.]

Fecha de envío: 16 de marzo de 2021. Fecha de aceptación: 23 de marzo de 2021.

Músicos en tránsito propone una estrategia narrativa fiel a lo que enuncia el título. Karush elige itinerarios de artistas reconocidos, a partir de los cuales analiza parte de la historia musical argentina. Partir de “tránsitos” le permite dos ejercicios. Por un lado, no perder de vista las acciones individuales de los sujetos —aunque considera su entramado con otros actores centrales que habilitaron la producción de sus obras—, así como los tiempos históricos específicos. Por otro lado, la idea de “tránsito” sugiere mutación y movilidad: el autor demuestra cómo los actores modifican nociones sobre su producción artística al mismo tiempo que se trasladan geográficamente; las definiciones que toman tales producciones musicales se construyen siempre en relación con los tránsitos con otros.

El libro está destinado a un público académico, pero también a curiosos en indagar sobre la cultura musical argentina. Con él, Karush da continuidad a intereses ya abordados en investigaciones anteriores (Karush, 2013). En *Cultura de clase*, exploró los consumos de las clases populares en el periodo de entreguerras, y los puso en relación con la elaboración de identidades, valoraciones y aspiraciones

(Fiorucci, 2014). En *Músicos en tránsito*, se ocupa exclusivamente de músicas y en un periodo temporal más vasto. Cabe destacar que el autor se desempeña profesionalmente en los Estados Unidos y es un especialista en historia cultural argentina (Karush, 2002; Chamosa y Karush, 2010).

El libro que es objeto de esta reseña muestra las estrategias de los artistas ante ciertas condiciones de la industria musical. Tiene presente la desigualdad estructural de los intercambios culturales que a lo largo de años ha sido interpretado con un sesgo imperialista: la música producida en Estados Unidos y Gran Bretaña tiene carácter “universal”, y la música de otras sociedades caracteres más locales que toman el sesgo de “exóticas” cuando son puestas en el circuito internacional. A partir del análisis de itinerarios, analiza transformaciones en las producciones musicales y el sentido atribuido por sus públicos, críticos y hacedores de la industria cultural. Los artistas producían música innovadora y con éxito comercial que tenía un impacto en su identidad nacional, regional y étnica.

La elección de los artistas le permite a Karush un recorrido del siglo XX, a través de diferentes géneros musicales. Si bien dedica exclusivamente un capítulo a cada músico, a excepción del capítulo dos que toma dos itinerarios, no dejan de aparecer vinculaciones entre ellos. A partir de la idea de tránsito, el autor muestra sincronías en las trayectorias, cruces y desencuentros. Señala similitudes y contrasta diferencias. La estrategia narrativa da cuenta del dinamismo y de la especificidad histórica, pues hábilmente advierte que la producción sonora muta a los ritmos de los movimientos.

A partir de la trayectoria de estos artistas, estudia los procesos de globalización de la música popular. Analiza acciones de entes comerciales y detalla la promoción de ciertos flujos musicales en detrimento de otros. Como el libro se ocupa de artistas que grabaron en compañías multinacionales, lo que les permitió carreras internacionales, el autor no pierde de vista el rol que estas desempeñaron en el mercado latinoamericano. Por tanto, el libro permite una mirada que trasciende las particularidades de trayectorias puntuales y aborda aspectos centrales de la industria cultural de capitales internacionales y su impacto en Latinoamérica. Señala que una particularidad argentina fue la premura, en relación con otros países de la región, con la que desembarcaron las sedes locales de los sellos disqueros —pocos años después de su inicio de actividades en Europa o Estados Unidos.

Los capítulos del libro están ordenados cronológicamente; a medida que

avanzamos en su lectura, el análisis se profundiza. A partir de trayectorias puntuales, el autor relata una historia musical del país, en la cual muestra el volumen intermitente que fueron adquiriendo los géneros musicales de acuerdo a modas y condiciones estructurales. Esta estrategia narrativa permite leer las trayectorias de los artistas en un *continuum*, que se refuerza con las relaciones que el mismo autor establece dentro del análisis.

El primer capítulo está dedicado a Oscar Alemán, en el cual explora cómo impactaba la raza en la producción sonora del artista. Alemán, ya sea en Argentina como en el extranjero, fue caratulado como una persona “negra”. Si bien tenía características fenotípicas que contribuían a esa calificación, el autor muestra a lo largo del capítulo que el significado de la raza se modificó con el correr de los años y se ligaba a los tránsitos que tuvo en su carrera el propio Alemán. El artista representó distintas identidades negras a lo largo de los años, íntimamente vinculadas con la producción sonora.

Los inicios de la carrera de Alemán estuvieron signados por los efectos de la inmigración masiva y modernización del país. En respuesta a reforzar los sentidos de nacionalización del Estado, se incentivaron dispositivos culturales que promovían cierta nostalgia de una cultura autóctona donde los negros formaban parte de aquel mapa de actores, entre los gauchos y los criollos. Alemán desempeñó aquel papel destinado a la negritud en sus primeros ensayos musicales en el país.

Posteriormente, en Brasil, el artista inició su carrera como guitarrista profesional. Sin embargo, se desprendió de la identidad negra anterior y presentó su grupo como un producto exótico de importación en Argentina (se trataba de un dúo de guitarras hawaianas). Cuando se trasladó a Europa y comenzó a dedicarse al jazz, los europeos lo asociaban como una persona de ascendencia africana, pues en el contexto de entre guerras París era una escena musical con una presencia importante de afrodescendientes que se desempeñaban como artistas de jazz. La invasión nazi acabó con aquella tolerancia racial, por lo que Alemán decidió retornar a su país natal.

Ya en Buenos Aires, y con la reputación que había ganado como músico profesional en Europa, Alemán se topó con limitaciones por sus características raciales. De acuerdo con Karush, el jazz era interpretado por músicos blancos y los negros eran considerados una minoría “exótica”. Asimismo, el autor demuestra que esta visibilidad racial se daba por el vínculo de Alemán con el jazz. Sin embargo

“[...] su negritud, que se hacía evidente por su vínculo con el jazz, le impidió encarnar la identidad nacional argentina. En consecuencia, su suerte comercial estuvo directamente atada a los cambiantes significados internacionales de la negritud. Cuando el jazz dejó de ser la expresión musical por excelencia de la modernidad, Alemán pasó a ser uno más de los invisibles afroargentinos. A finales de la década de 1960 y principios de la siguiente, con el florecer de los movimientos de descolonización, la reivindicación del *black power* y la música soul, el interés de los argentinos de la negritud renació y la carrera de Alemán revivió, no por casualidad”. (58)

En el siguiente capítulo, Karush continúa su exploración con el género del jazz a partir de dos trayectorias de músicos que nacieron en 1932: Lalo Schifrin y Gato Barbieri. Ambos artistas tenían en común su defensa al purismo del género del jazz en los inicios de sus carreras musicales en la ciudad de Buenos Aires. Esta situación se revirtió cuando se mudaron a Europa y Estados Unidos, donde fueron catalogados como “músicos latinos”.

Esta movilidad hacia el extranjero provocó una modificación en los productos musicales de los artistas, pues si bien no habían sido estudiosos de ritmos latinos y caribeños, a partir de allí generaron híbridos musicales que mixturaron el jazz con aquella música. En este sentido, el autor muestra el efecto de este tránsito en las composiciones de los artistas, y de sus estrategias para aprovechar las oportunidades comerciales que se les presentaban. Fuera del país, los artistas eran visibilizados como partes de un todo indiferenciado que la industria musical agrupaba bajo la categoría de “latina” y que le permitía concebirla como una otredad exótica que encarnaba valores como la pasión y la sensualidad.

En el siguiente capítulo, Karush analiza la figura de Ástor Piazzola. A diferencia de los artistas abocados al jazz, Piazzola tocaba el bandoneón, cuestión que lo vinculaba con un género tradicional de identidad nacional: el tango. Uno de los intereses de Piazzola fue modernizar dicho género, aunque no sin sortear dificultades entre defensores tradicionalistas.

Karush muestra cómo el traslado de Piazzola a París le permitió acercarse al mundo del jazz y reordenar influencias musicales que deseaba incorporar a sus composiciones. A su regreso a Argentina, el artista publicó un manifiesto en el cual planteaba que se inclinaría hacia producciones musicales que priorizaran la calidad artística sobre la comercial, sumaría instrumentos nuevos a sus proyectos de tango, limitaría la participación de cantantes y se inclinaría a ejecutar música para ser escuchada antes que bailada. Piazzola formó un octeto con el cual grabó músicas que

rompían con las tradiciones de las orquestas típicas. Karush señala que “Aunque las reseñas no siempre eran elogiosas, los esfuerzos de Piazzola por modernizar el tango asimilando influencias del jazz y de la música clásica lo transformaron en una figura de poder simbólico en la era posperonista” (105). Piazzola se diferenciaba de las estrellas del pop que le fueron contemporáneas al erigirse como un artista que privilegiaba la calidad al éxito comercial, propiciar productos musicales que no tenían carácter imitativo, aunque no por ello no eran cosmopolita y simultáneamente “genuinamente argentina”. Siguiendo el itinerario del músico, el autor muestra que no le fue posible tener éxito en Nueva York. Su música estaba signada por las expectativas norteamericanas de la música latina.

El capítulo cuatro está dedicado a Sandro, lo que le permite a Karush ampliar la perspectiva hacia otros públicos. El texto señala las principales mutaciones en la producción sonora del artista y presta particular atención al impacto de los sellos internacionales en estas transformaciones.

En los inicios de su carrera, Sandro fue parte de la nueva ola de música pop orientada al consumo juvenil que tuvo gran éxito comercial. Fomentada por las filiales locales de sellos internacionales, la nueva ola llegó a su máximo esplendor con *El Club del Clan*, proyecto artístico que presentaba al rock como un género más entre otras músicas y lo vaciaba de su contenido contestatario y de rebeldía.

A comienzos de la década de 1960, Sandro emergió como una figura destacada, realizaba *covers* de música *beat* y de temas primigenios de rock and roll. Pero durante la segunda mitad de los 60, al presentar sus propias composiciones, se transformó en un cantante de baladas románticas. En un contexto en el cual emergía el rock y captaba el mercado juvenil, Sandro se presentaba como una alternativa estética que mixturaba estilos de música pop cosmopolita y moderna de artistas europeos con su bagaje rockero. En aquellos años el bolero se internalizó al ser adoptado por artistas y públicos latinoamericanos. Así, Karush destaca el rol central de los sellos internacionales en erigir a este artista como una estrella del mundo hispano hablante, capaz de competir con artistas abocados al rock, ya sea de Estados Unidos, Europa y toda América Latina. Cabe considerar que, si bien el bolero no fue importante como fuente de ideas para las composiciones del artista, fue central en la generación de su público.

Se transformó en “Sandro de América”, pues no solo cumplía con las expectativas éticas y de clase por sus características fenotípicas, sino que así se lo

presentaba a los fines de su explotación comercial. En el mismo sentido que estos atributos habilitaban su estrellato latinoamericano, lo distanciaban de consumos de clase media y alta, que incentivaban obras elevadas y de sofisticación.

La única figura femenina que toma Karush es Mercedes Sosa, a la cual le dedica el capítulo cinco. El autor plantea que, en sus inicios, la artista no tuvo la trascendencia esperada. Si bien logró grabar con un sello internacional, su propuesta estética —vanguardista y de tradición izquierdista— no tuvo un éxito masivo. Sosa fue parte de lo que se denominó el Nuevo Cancionero, un grupo de artistas que tenían la ambición de renovar el género folklórico a partir de innovaciones estéticas sofisticadas y letras críticas de contenido social. De manera similar al manifiesto de Ástor Piazzola, quienes formaron parte de este movimiento expresaban su preocupación por la música extranjera de alta difusión a la que calificaban de calidad dudosa.

Karush plantea que el devenir de Sosa en una estrella internacional se relacionó con una transformación de su propia imagen. La artista comenzó a presentarse como personificación de lo indígena, subrayando sus propios rasgos mestizos e incorporando a su repertorio canciones sobre temas indios y explotando estereotipos de los indios como seres sufridos y sabios. Simultáneamente, la adopción de esta imagen la alejaba de nociones dominantes de femineidad. A partir de esta reconversión, un sello internacional le brindó las posibilidades comerciales para difundir su propuesta estética en Argentina, pero también en Europa y Estados Unidos. Ella evocaba un nacionalismo cosmopolita, cuyo estilo sofisticado impresionaba a locales y extranjeros.

Otro viraje trascendente aconteció en la década de 1970, cuando Sosa colaboró —a partir de sus vinculaciones y repertorios— con una visión revolucionaria de unidad de América Latina. A medida que transitaba América Latina, dejaba atrás asociaciones de lo “argentino” para ser identificada como un ícono de la región entera. Asimismo, se sumó una denominación que la ligaba con los sectores populares, pues fue bautizada como “La Negra”.

Su exilio europeo durante la más cruenta dictadura militar le permitió profundizar aquellos lazos latinoamericanos. Su regreso fue un ícono de la transición democrática, permitió el acercamiento con otros artistas que provenían del rock y se erigió como una figura unificadora que identificaba a la nación sobre todas las divisiones.

La hipótesis central que atraviesa el último capítulo es la modificación del

género de rock argentino de circunscripción nacional a una nueva caracterización como rock latinoamericano. Santaolalla fue un actor clave para esta transformación, esta vez en su rol de productor y no estrictamente como artista.

Karush muestra que el tránsito de Santaolalla por la ciudad de Los Ángeles fue crucial. A partir de allí, el artista amplió su percepción de la identidad latinoamericana más allá del concepto folklórico de autenticidad. Así, se encontró con el desafío de diversificar su perspectiva de ritmos latinoamericanos —de andinos a afrocubanos— para responder a la expectativa norteamericana; y de incorporar esta diversidad rítmica al género rock.

Asimismo, a finales de la década de 1980 las grabadoras internacionales promovieron el rock en español más allá de los mercados locales de sus países de origen en pos de generar un mercado latinoamericano. Si previamente los rockeros argentinos concebían sus obras en oposición a otros géneros que consideraban chabacanes y comerciales, en la década de 1990 el rock latino cuestionó fuertemente este principio. Santaolalla fue un intermediario que, a partir de su rol en la producción de conjuntos emergentes, propició la mixtura con ritmos caribeños y latinoamericanos. En contraste con lo que fue el pop latino, Karush señala que Santaolalla nunca abandonó su actitud contracultural: los conjuntos que producía, realizaban una fuerte crítica social en sus composiciones.

A lo largo del libro, Karush realiza un mapeo de actores que intervienen en la producción artística. Los ritmos de aquellas trayectorias permiten indagar sobre las estrategias y oportunidades que los artistas supieron utilizar a su favor, y generar disímiles productos culturales asociados a formas de identificación latina. Aunque a partir de las trayectorias elegidas el autor busca diversificar su análisis y atraviesa diferentes géneros musicales, se inclina, en la mayor parte de su libro, por consumos de clases altas y medias, principalmente de orientación intelectual. Por otro lado, y si bien no es una intención del autor, sería provechoso incorporar una lectura de género en el análisis. En este sentido, destacar qué lugar ocupaban las mujeres dentro de aquellos entramados, y relevar de qué modo su accionar está borrado de aquellas historias.

Referencias bibliográficas

CHAMOSA, Oscar y KARUSH, Matthew B. (comps.) (2010). *The New Cultural History of Peronism Power and Identity in Mid-Twentieth-Century Argentina*. Durham: Duke University Press.

FIORUCCI, Flavia (2014). "Matthew B. Karush, *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*". *Prismas - Revista de Historia Intelectual*, 18, 318-320.

KARUSH, Mathew B. (2002). *Workers or Citizens: Democracy and Identity in Rosario, Argentina (1912-1930)*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

KARUSH, Mathew B. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.